

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI
FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

MERVEILLEUX.
MIRACULEUX. FABULEUX

Volume 1 / Numéro 23 / 2018

Editura Universității din Pitești
mai
2018

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire adjoint de rédaction

Marina-Iuliana Ivan, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 mai 2018

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUICHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

MERVEILLEUX. MIRACULEUX. FABULEUX

Études	
Françoise BOMBARD	7
<i>Sous le signe de la dérision : fabuleux, fantastique et merveilleux dans le théâtre de Giraudoux</i>	
Joy COURRET	31
<i>Lo fantástico y lo maravilloso en la obra de Alejandro Jodorowsky</i>	
Benedetta DE BONIS	42
<i>Dalla meraviglia alla nostalgia: Byrne, Calvino e Manganelli interpreti del Milione</i>	
Spomenka DELIBAŠIĆ	57
<i>Le merveilleux et le fantastique comme le foyer principal de l'imaginaire chez André Breton</i>	
Grégory DUBOIS	68
<i>Le spectre fantastique de l'histoire dans L'ombre du vent de Carlos Ruiz Zafón</i>	
Daniela MIREA	83
<i>Representations du mal dans les contes merveilleux</i>	
Dominique NINANNE	91
<i>Enchantements Dans La Poésie De Marie Gevers</i>	
Mohammad Reza FALLAH NEJAD, Zeynab PARTCHAMI	108
<i>Thésée ou le Mythe d'une identité perdue à l'époque contemporaine d'après Michel Butor</i>	
Aude PLOZNER	122
<i>Un effet fantastique du Quichotte de Cervantès : l'épisode de Cardenio dans la Sierra Morena</i>	
Frédérique REGUANT	134
<i>Une histoire du merveilleux et du fantastique en France</i>	
Valery RION	145
<i>Le fantastique gautiérien et la mise en scène du sublime</i>	
Nejib SELMI	159
<i>Locus amœnus, locus immoderatus ou locus terribilis, l'autre Orient dans Floire et Blanchefleur</i>	

**SOUS LE SIGNE DE LA DÉRISION : FABULEUX,
FANTASTIQUE ET MERVEILLEUX DANS LE THÉÂTRE DE
GIRAUDOUX**

**UNDER THE SIGN OF DERISION : FABULOUS, FANTASTIC
AND WONDERFUL IN THE THEATER OF GIRAUDOUX**

**SOTTO IL SEGNO DI DERISIONE : FAVOLOSA,
FANTASTICA E MERAVIGLIOSA NEL TEATRO DI
GIRAUDOUX**

FrançoiseBOMBARD¹

Résumé

Le théâtre de Giraudoux soulève la question de la pertinence des catégories littéraires par le recours au métathéâtre, à l'humour, à l'ironie et à la fantaisie. Le fabuleux est démystifié, le merveilleux oscille entre la féerie et la dérision du genre et le fantastique est mis à distance. Giraudoux se plaît à jouer avec le surnaturel, subvertissant la distinction entre visible et invisible et, de façon résolument moderne, les différenciations génériques.

Mots clés : dérision fantaisie humour ironie métathéâtre

Abstract

The theatre of Giraudoux raises the question of the relevance of literary categories by using the metatheatre, humor, irony, and fantasy. The fabulous is debunked, the wonderful oscillates between the magic and the derision of the kind and the fantastic is set to remote. Giraudoux likes to play with the supernatural, subverting the distinction between visible and invisible, and thoroughly modern way, generic differentiation.

Key words : derision fantasy humor irony metatheatre

Riepilogo

Il teatro di Giraudoux solleva la questione della rilevanza delle categorie letterarie utilizzando il teatro, umorismo, ironia e fantasia. Il favoloso è smascherato, il meraviglioso oscilla tra la magia e la derisione del genere e il fantastico è impostato a remoto. Giraudoux piace giocare con il soprannaturale, sovvertendo la distinzione tra visibile e invisibile e moderna modo, differenziazione generica.

Parole chiave : derisione fantasia umorismo ironia teatro

¹ francoise.bombard.sternli@orange.fr Professeure agrégée honoraire, docteur ès Lettres de l'Université de Lyon, France.

Y croire ou ne pas y croire, ou faire comme si ? Il semble bien que le théâtre de Giraudoux qui emprunte aussi bien à la fable antique ses dieux qu'aux contes fantastiques ou merveilleux ses personnages de spectres et d'ondines soulève la question de la pertinence de ces catégories littéraires. En effet, les jeux sur le métathéâtre, l'humour, la fantaisie, et même l'ironie, rendent inopérantes les définitions. Que devient le fabuleux sous la plume d'un auteur qui prétend « dépolvéier » les mythes ? Que penser du merveilleux qui oscille entre le conte et la dérision du conte, entre le féérique et la dénonciation des ficelles du genre ? Que reste-t-il du fantastique lorsqu'il est mis à mal par un dramaturge qui, à la question de son metteur en scène cherchant à savoir si le spectre d'*Intermezzo* est vivant ou non, lui répond qu'il n'en sait rien¹ ?

Le fabuleux ou comment « dépolvéier » les mythes antiques et autres mythologies

Personnages scéniques, certains dieux participent pleinement à l'action comme Jupiter et Mercure dans *Amphitryon 38*, les Euménides dans *Électre* ou encore Iris, messagère des dieux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. L'image que Giraudoux nous donne des divinités du panthéon gréco-romain est clairement dévalorisante, mais aussi renouvelée par le métathéâtre, l'humour et la fantaisie.

Le voyeurisme est le passe-temps favori des dieux. Dans *Amphitryon 38*, ils « s'abaissent à mirer avec délectation les effusions du couple Amphitryon-Alcmène². » : « Jupiter : regarde le rideau ! Regarde vite ! [...]. Mercure : Tiens, la silhouette se coupe en deux ! C'étaient deux personnes enlacées !³ ». Le cynisme provocateur de Mercure excite le désir de Jupiter : « [...] de vos yeux habituels vous pourriez si facilement percer les murs de sa chambre, pour ne point parler de son linge.⁴ », et le dieu valet d'avouer qu'il a surpris Alcmène dans son bain⁵. La fonction de dieu créateur allouée à

¹Conversation entre Giraudoux et Jovet, rapportée par ce dernier (Notice de la pièce, in *TC*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1370).

²Voisine, J., « Trois Amphitryon modernes (Kleist, Henzen, Giraudoux) », *Archives des Lettres modernes*, Études de critique et d'histoire littéraire, Paris, 1961, p. 149.

³ A38, I, 1, 117.

⁴ A38, I, 1, 115.

⁵ A38, I, 1, 117.

Jupiter nous vaut un dialogue burlesque entre le dieu (sous l'apparence d'Amphitryon) et Alcène qui déprécie la création, jugeant son mari plus ingénieux :

Je n'ai pas à nourrir de reconnaissance spéciale à Jupiter sous le prétexte qu'il a créé quatre éléments au lieu des vingt qu'il nous faudrait, puisque de toute éternité c'était son rôle, tandis que mon cœur déborde de gratitude envers Amphitryon, mon cher mari, qui a trouvé le moyen [...] de créer un système de poulies pour fenêtres et d'inventer une nouvelle greffe pour les vergers¹.

Elle trouve également Jupiter peu inventif en matière de langage. Au dieu qui s'exclame : « Quelle nuit divine ! », elle rétorque : « Tu es faible, ce matin, dans tes épithètes, chéri. ² ». En outre, les dieux ne sont pas crédibles, comme en témoignent dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* les messages contradictoires transmis par Iris : « Aphrodite « interdit [...] à Hector et Ulysse de séparer Pâris d'Hélène. Ou il y aura la guerre... », Pallas « ordonne de séparer Hélène de ce Pâris à poil frisé. Ou il y aura la guerre... ³ », et

Zeus, le maître des dieux [...] s'en rapporte [...] à Hector et à Ulysse pour que l'on sépare Hélène et Pâris tout en ne les séparant pas. Il ordonne [...] de laisser face à face les négociateurs. Et que ceux-là s'arrangent pour qu'il n'y ait pas la guerre. Ou alors, il vous le jure et il n'a jamais menacé en vain, il vous jure qu'il y aura la guerre⁴.

Certains personnages vont loin dans la remise en cause des divinités : Égisthe les considère comme « des boxeurs aveugles, des fesseurs aveugles⁵ » et l'ironie va jusqu'au sarcasme dans *Les Gracques* : « Caius : Qu'est-ce que les dieux, Lavinia ? Lavinia : [...] Une horde de mendiants, de luxurieux et d'incapables !⁶ ». Le vocabulaire dépréciatif, burlesque, fait écart dans un théâtre de haute

¹ A38, II, 2, 145.

² A38, II, 1, 141.

³ GT, II, 12, 542.

⁴ GT, II, 12, 543.

⁵ É, I, 3, 610.

⁶ Gr., I, 1, 1121.

tenue littéraire. En outre, les dieux sont des menteurs et ils se jouent des mortels : Alcène a l'impression de n'être qu'un « jouet » dans celles de Jupiter au moment même où le dieu cherche à obtenir son consentement, alors qu'il a déjà abusé d'elle¹.

Dès la première scène d'*Électre*, les Euménides apparaissent comme des gamines insupportables et mal élevées qui coupent la parole aux protagonistes, se moquent du Jardinier – à la fin de la scène, elles lui montrent leur « derrière² ». Elles se mêlent de « réciter » Clytemnestre puis Électre, de façon à la fois fantaisiste et révélatrice de la vérité. À la fin de l'acte, elles jouent des rôles, ceux d'Oreste et de Clytemnestre, « avec des masques³ ». Giraudoux utilise ici le métathéâtre pour infléchir la fable. Ce recours au théâtre est récurrent lorsqu'il s'agit des dieux et constitue à la fois une distanciation et une mise en cause des représentations traditionnelles des divinités. Ainsi en va-t-il pour le personnage de Mercure : s'il est bien « en Sosie⁴ » comme chez Plaute ou Molière, il s'agit d'un rôle et non d'une métamorphose, puisqu'une didascalie précise « Mercure, déguisé en Sosie⁵ ». Giraudoux lui confère des fonctions éminemment théâtrales : celles de costumier et de maquilleur lorsqu'il s'agit de seconder Jupiter dans sa métamorphose en Amphitryon, et même de régisseur lumière : il échantillonne les rayons du soleil comme un régisseur le ferait de ses projecteurs⁶. Le maître des dieux se révélant incapable de se transformer correctement en humain, il lui faut l'aide de son fils⁷. Or cette métamorphose, parfaitement anodine chez Plaute ou Molière, a chez Giraudoux une dimension ironique : le dieu se sent vite à l'étroit dans cette enveloppe humaine : il « est l'objet d'une humanisation dévalorisante, voire avilissante. [Il] ne connaît qu'un aspect de la vie humaine : les contraintes de l'enveloppe charnelle avec toutes les "infirmités", toutes les jalousies et toutes les tentations qui en découlent.⁸ ».

¹ A38, III, 5, 185.

² *É*, I, 12, 636.

³ *É*, I, 1, 602.

⁴ A38, I, 4, 131.

⁵ *Ibid.*

⁶ A38, II, 1, 141.

⁷ A38, I, 5.

⁸ El Himani, A., « Vers la non-expérience de Dieu », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, n° 29, p. 148.

Les cohortes célestes venues de la Bible n'échappent pas à la facétie irrévérencieuse : les anges sont les rabatteurs de Dieu pour trouver dans les deux villes maudites un vrai couple : « L'Archange : [...] Tous les chasseurs du ciel sont rentrés le carnier vide, à part celui qui les épie. Il tarde, ce n'est pas bon signe. Samson et Dalila¹ voyagent [...], mais pour Jean et Lia, tes maîtres, je les ai épiés, moi aussi.² ». Or cet ange qui s'attarde sur terre est avili par les blasphèmes de Lia : « Quand on veut vous voir, on vous appelle comment ? [...] Par un numéro ?³ ». Et cet ange qui a soif, Lia l'envoie cueillir des oranges : « Le meilleur oranger est celui de la haie... Il donne des sanguines...⁴ » !

La démystification n'épargne pas davantage les héros mythiques. Parmi ceux de la tradition biblique, Samson est ridiculisé dans la scène où il apparaît aux côtés de Dalila. Traité comme un enfant, soumis aux ordres de sa femme, à peine une jeune fille a-t-elle émis le souhait qu'il « [meure] sous [leurs] yeux [...] pour [voir] le chagrin de la veuve Dalila. », que « *Samson s'écroule* » : point n'est besoin de lui couper les cheveux pour lui ôter sa force ! Hercule a un avatar peu reluisant : le roi d'*Ondine*, nommé ainsi « parce que dans son berceau il écrasa sous son derrière un orvet qui s'y fourvoyait par mégarde.⁵ ». Le vocabulaire burlesque, la présence malencontreuse d'un reptile inoffensif « réduit à un incident trivial le premier exploit du héros grec⁶ » qui, dans la légende, avait étranglé les serpents envoyés par Héra pour l'occire. Et Giraudoux de s'amuser avec les travaux d'Hercule, l'un d'entre eux consistant à « tu[er] un poisson⁷ » – en fait, « le plus grand, l'hydre de Lerne » –, ce qui revient à faire de lui, pour *Ondine*, « un assassin⁸ ». Dès *Amphitryon* 38, le

¹ Giraudoux rapproche deux épisodes de la Bible : le marchandage entre Abraham et Yahvé pour que Sodome et Gomorre soit sauvées (*Genèse* 18-19) et Samson luttant contre les Philistins, vaincu par Dalila qui lui ôte sa force en lui coupant les cheveux (*Juges*, 13-16).

² *SG*, I, « Prélude », 858.

³ *SG*, I, 1, 861.

⁴ *SG*, I, 1, 864.

⁵ *O*, II, 9, 806.

⁶ Landerouin, Y., « Mythes et merveilleux dans *Ondine* », in *Giraudoux et les mythes*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, p. 104.

⁷ *O*, II, 9, 806.

⁸ *Ibid.* « La parodie du mythe contribue ici à traduire le rabaissement ridicule que les hommes font subir au merveilleux. » (Landerouin, Y., « Mythes et merveilleux dans *Ondine* », in *Giraudoux et les mythes*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand,

Trompette donne une version cocasse d'un autre exploit annoncé par « une voix céleste » : « Il vient d'y avoir surtout un petit combat entre votre futur jeune maître et un monstre à tête de taureau qui nous a tenus pantelants, Hercule s'en est tiré, mais de justesse... Attention, voici la suite !¹ ». On croirait entendre un reporter sportif, d'autant plus que les réactions de la foule ponctuent les interventions en direct de la Voix céleste :

Ô Thébains, le Minotaure à peine tué, un dragon s'installe aux portes de votre ville, un dragon à trente têtes qui se nourrissent de chair humaine, de votre chair, à part une seule tête herbivore. La foule : Oh ! Oh ! Oh ! La Voix céleste : Mais Hercule [...] d'un arc à trente cordes, perce les trente têtes. La foule : Eh ! Eh ! Eh ! Le Trompette : je me demande pourquoi il a tué la tête herbivore².

L'invention facétieuse de la « tête herbivore » et le commentaire qui suit ridiculisent la bravoure. Et que dire du minotaure vaincu par...Thésée !

De manière tout aussi ludique, l'éclectisme qui caractérise la décoration du bureau de Siegfried est dénoncé par l'ironie de Geneviève, alors que Robineau trouve décor et objets « charmants », qu'il s'agisse de « cette frise de centaresses en cuivre poursuivies par des gnomes.³ » associant de manière fantaisiste les mythologies grecque et nordique ou d'un objet *kitsch*, le nécessaire de fumeur. Il en énonce d'ailleurs complaisamment l'usage : « [...] tu prends l'allumette dans cet écureuil, tu la frottes sur le dos de Wotan, et tu allumes la cigarette prise à ce ventre de cygne. Les cendres, tu les jettes dans cette Walkyrie et le mégot dans l'ours... [...]⁴ ». S'agit-il seulement de « ce que Giraudoux reproche aux Allemands », à savoir de « mêler sublime mythique et quotidien vulgaire⁵ » ? Cela ne témoigne-t-il pas de la manière dont le fantasque s'empare de la

2000, p. 104). Y. Landerouin emploie le mot au sens de « merveilleux mythologique », ce que nous désignons par le terme de « fabuleux » pour clarifier la terminologie.

¹ A38, III, 1, 174.

² A38, III, 1, 174-175.

³ S, II, 1, 24.

⁴ *Ibid.*

⁵ Lioure, M., « Mythe et littérature chez Giraudoux », *Giraudoux et les mythes*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, p. 36.

mythologie germanique et d'animaux de contes ou de légendes – dont le cygne de Lohengrin –, pour démystifier aussi bien les dieux que les héros¹ ? Dans *Ondine*, Giraudoux mêle allègrement mythologie grecque et nordique : les ondines sont bien des *Nixen*, mais dans la scène où elles tentent de séduire le chevalier par le chant, tandis que la mention des « trois sœurs » et l'emploi de l'allemand renvoient à *L'Or du Rhin* de Wagner, l'allusion explicite aux sirènes et à l'*Odyssee*² développe le syncrétisme mythologique esquissé par le terme de « naïade » lors de la première scène de la pièce³.

Merveilleux ou « perversion du merveilleux⁴ » ?

Comment écrire des contes au théâtre ? S'agit-il de « modernes féeries⁵ » ou de la dérision du genre féerique comme du merveilleux ?

Le traitement du merveilleux dans les pièces de Giraudoux est double : tantôt il épouse les données attendues (objets et pouvoirs magiques, personnages, métamorphoses), non sans les infléchir, tantôt il les met à distance par différents procédés (humour, ironie, fantaisie, métathéâtre) qui aboutissent à la « transvalorisation⁶ », à la reconfiguration et à la dévalorisation des personnages autant qu'à un jeu sur le spectaculaire.

Les pouvoirs surnaturels d'Ondine sont évoqués par ses parents :

¹ « Le hiatus du mythe et de sa dégradation est présenté sous la forme du clinquant, du bibelot. » (Montandon, A., « Temps, histoire et mythe : Giraudoux et l'Allemagne », dans *Le Temps dans l'œuvre de Giraudoux*, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Fès, Sais-Fès, 2001, p. 125, note 27).

² « Le chevalier : Bravo. C'est charmant. Ce devait être à peu près cela le chant des sirènes. Ondine : Ça l'est justement. Elles l'ont copié !... Voici la seconde sœur ! Ne l'écoute pas ! *Une seconde ondine s'est rangée près de l'autre.* [...]. Ondine : Ô mon amour, n'écoute pas ! Le chevalier : Qu'étaient les liens d'Ulysse, à côté de tes bras ! [...]. » (*O*, I 8, 783-784).

³ *O*, I, 1, 763.

⁴ Expression empruntée à Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Séguier, Paris, 1993.

⁵ Expression empruntée à Laplace-Claverie, H., *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, Honoré Champion, Paris, 2007.

⁶ Terme de Genette, G., dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Le Seuil, Paris, 1982, p. 430.

Auguste : [...] Mais qu'il y ait trois assiettes ou douze, un soulier ou trois paires, cela dure le même temps. Une minute à peine, et elle revient. Le torchon n'a pas servi, le cirage est intact. Mais tout est net, tout brille... Cette histoire des assiettes d'or, l'as-tu tirée au clair ? [...] ¹.

L'étonnement de son père adoptif, ses interrogations, nous placent à la frontière de de l'étrange et du merveilleux. En effet,

[...] l'étrange [...] est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison (le merveilleux, au contraire, se caractérisera par la seule existence de faits surnaturels, sans impliquer la réaction qu'ils provoquent chez les personnages.²

Les faits évoqués par Auguste impliquent, faute d'explication satisfaisante, « qu'on doi[ve] admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué », et donc, relèveraient du merveilleux³.

En revanche, dans les scènes de séduction, le lecteur/spectateur ne s'étonne pas davantage que le chevalier des prodiges accomplis par Ondine :

Ondine : Un miroir, seigneur Hans, pour arranger vos cheveux avant le repas ? Eugénie : Où as-tu pris ce miroir d'or, Ondine ? Ondine : De l'eau sur vos mains, majesté Hans ? Le chevalier : Quelle superbe aiguière ! Le roi n'a pas la même... Auguste : C'est la première fois que nous la voyons⁴...

Ses pouvoirs magiques s'exercent sans délai pour satisfaire son désir : « Moi, j'ai un moyen pour défaire les armures. *L'armure s'est défaire d'un coup, Ondine s'est précipitée sur les genoux de Hans.⁵* ». Un peu plus tard, « *Des mains, elle jette le sommeil sur le chevalier qui retombe endormi.⁶* ». Nous acceptons autant les

¹O, I, 1, 762.

²Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970, p. 52.

³*Ibid.*, p. 46.

⁴O, I, 5, 770.

⁵O, I, 5, 771.

⁶O, I, 9, 789. Dans les contes merveilleux, « les événements surnaturels n[e] provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les

« couronnes d'or [qui] semblent se poser sur [la] tête [d'Auguste et d'Eugénie], quand Ondine parle de leur royauté.¹ » que la transformation immédiate du décor – « Le fond de la cabane devient transparent. Une ondine apparaît.² » – ou encore la métamorphose du bourreau – « Le roi des ondins, d'un geste, a changé le bourreau en statue de neige rouge.³ ». Cette facétie giralducienne qui prend les allures d'un tour de magie (il suffit d'un geste pour que s'accomplisse la métamorphose punitive, comme dans les contes merveilleux) est un véritable défi pour un metteur en scène. Ce n'est pas le seul.

Au second acte, le Roi des ondins se présente à la cour « en illusionniste », autrement dit en magicien, et il fait surgir les choses les plus inattendues. S'ensuit un dialogue construit sur les dénégations du chambellan et les affirmations péremptoires de l'illusionniste, suivies ou précédées d'effet (qu'indiquent les didascalies) :

Le chambellan : On ne fait point passer de comètes avec leur queue, on ne fait point monter des eaux la ville d'Ys, surtout toutes cloches sonnantes, sans matériel. L'illusionniste : Si. Une comète paraît. La ville d'Ys émerge. Le chambellan : Il n'y a pas de Si ! On ne fait point entrer le cheval de Troie. On ne dresse point les Pyramides. Le cheval de Troie entre. Les Pyramides se dressent. L'illusionniste : Si [...]. Le chambellan : [...] On ne fait point jaillir l'arbre de Judée, on ne fait point surgir Vénus toute nue, sans matériel ! Vénus toute nue surgit près du chambellan. L'illusionniste : Si. Le poète : Excellence !... (Il s'incline)... Madame ! Vénus a disparu⁴.

H. Laplace-Claverie rapporte ces prodiges au genre théâtral de la féerie :

On sait que Giraudoux expose au sein même de sa féerie une conception du spectaculaire pour le moins paradoxale. Porte-parole ou métaphore de l'auteur, le Roi des ondins s'invite à la cour où il se présente comme un "illusionniste sans matériel" (O, II, 1,792). Affirmation dont il prouve aussitôt la

dons magiques des fées [...].» (Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970, p. 59).

¹ O, II, 1, 824.

² O, I, 8, 782.

³ O, III, 5, 845.

⁴ O, II, 1, 792-793.

véracité en prenant l'incrédule chambellan au mot, autrement dit en transformant chacune de ses phrases en son référent¹. [...] Le seul matériel magique est ici le langage, et le prestidigitateur aux mains nues n'est autre qu'un poète confiant dans les pouvoirs du verbe.²

Ce parti pris d'interprétation évacue le spectaculaire que la formulation des didascalies semble pourtant imposer : l'emploi du présent ne marque-t-il pas l'efficacité de la parole magique ? En outre, l'ordre textuel des apparitions et des réponses obstinées de l'illusionniste est modifié au cours de la séquence, comme si les apparitions étaient plus rapides que le langage : dès lors le spectaculaire précède le « Si » magique et non l'inverse. De surcroît, la didascalie « *Vénus a disparu* » (tout juste après avoir été saluée par le poète) fait de son départ un mystère : ce n'est pas une sortie de scène ordinaire. Cette déesse a été incarnée par une comédienne à la création, signe d'un statut particulier que le dialogue souligne plaisamment :

Le chambellan, éberlué : « Je me suis toujours demandé quelles sont ces femmes que vous faites ainsi paraître, vous autres magiciens... Des commères ? L'illusionniste : Ou Vénus elle-même. Cela dépend de la qualité de l'illusionniste. Le chambellan : La tienne, en tout cas, me paraît certaine [...]»³.

L'hypothèse formulée par le chambellan en guise d'explication est on ne peut plus réaliste : on sait que magiciens et

¹ Dans sa mise en scène d'*Ondine* au théâtre Antoine (2004), Jacques Weber avait ignoré les apparitions, à l'exception de celle de Vénus, incarnée par une comédienne nue dont l'entrée et la sortie de scène évacuaient tout mystère.

² Laplace-Claverie H., *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, Honoré Champion, Paris, 2007, p. 190. Sortilèges de la régie ou magie des mots, le débat est ouvert : « On aurait tort, néanmoins, de faire de Giraudoux le chantre d'un théâtre purement cérébral, verbal et désincarné. Si la féerie est certes chez lui avant tout mentale, elle se concrétise parfois par l'intermédiaire d'effets visuels ou sonores qui, sans être omniprésents, scandent des pièces comme *Ondine* ou *Intermezzo*, et interviennent plus ponctuellement dans *Judith*, *Sodome et Gomorrhe*, *Cantique des Cantiques* ou surtout au deuxième acte de *La Folle de Chaillot*, pour donner au surnaturel une existence scénique. » (Laplace-Claverie, H., « Féerie », *Dictionnaire Giraudoux*, Job, A., et Coyault, S., dir., Honoré Champion, Paris, 2018, t. 1, p. 423).

³ *O*, II, 1, 793.

prestidigitateurs ont des comparses¹. La réponse ironique de l'illusionniste met à distance le phénomène et par là dénonce le merveilleux². Un metteur en scène peut cependant infléchir la scène vers le merveilleux – aucun personnage ne s'étonnant de ces apparitions.

Or le merveilleux est souvent l'objet d'une distanciation par divers décalages.

La reconfiguration des personnages du conte de La Motte-Fouqué³ se fait, pour deux d'entre eux, sous le signe de la dérision. Berthalda est devenue Bertha, figure ambivalente, survalorisée par Hans dans une expression ambiguë (« ce grand ange noir⁴») et dévalorisée par Ondine qui nous fait imaginer un être monstrueux, quasi diabolique : « Je le vois d'ici, l'ange noir, avec son ombre de moustache. Je le vois tout nu, l'ange noir, avec ses franges en poil. Ce genre d'ange noir a une queue frisée au creux des reins.⁵ ». De plus, si, conformément au modèle médiéval, Bertha a envoyé son chevalier affronter les dangers de l'aventure⁶, elle se moque de lui :

*Qui a bien pu te donner à croire que tu étais né pour les aventures ! [...] avoue que ce qui faisait battre le plus fort ton cœur, dans les forêts hantées, c'était d'apercevoir quelque hutte abandonnée de bûcheron. [...] Et je te vois dans les palais dits d'enchanteurs. Je suis sûre que tu t'attardais à ouvrir les placards, à dépendre les robes, à te coiffer de vieux casques. [...]*⁷.

¹ C'est le sens du mot « commères ». Cf pour le masculin, « celui qui, sans qu'on le sache, est de connivence avec quelqu'un pour abuser le public ou faire une supercherie. Les prestidigitateurs ont des compères dans la salle. » (*Dictionnaire Robert*).

² « Dans *Ondine*, "l'illusionniste sans matériel" ne semble-t-il pas discréditer la fausse magie, celle des prestidigitateurs et des truquistes, au profit du seul enchantement véritable, celui du langage ? » (Laplace-Claverie, H., « Féerie », *Dictionnaire Giraudoux*, Job, A., et Coyault S., dir., Honoré Champion, Paris, 2018, t. 1, p. 423).

³ La Motte-Fouqué, F. de, *Ondine*, dans *Romantiques allemands*, Édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, p. 1347-1437.

⁴ *O*, I, 2, 768.

⁵ *O*, I, 6, 777.

⁶ *O*, I, 2, 768.

⁷ *O*, III, 1, 828-829.

Hans avoue avoir « cherché vainement tout un mois dans la forêt Pharamond et Osmonde ¹ ». Il ne comprend pas le langage des animaux ². De surcroît, ce chevalier errant est un goinfre (« J'ai faim. J'ai très faim ³ ») et un mufler qui répond saveur culinaire à Ondine qui lui parle d'amour : « Ondine : je serai ce que tu pleures, ce que tu rêves. [...] Le chevalier : C'est salé à point. C'est excellent. ⁴ ». Et dans le commentaire – teinté d'humour noir – qu'il fait de sa destinée à la fin de la pièce, ne se qualifie-t-il pas lui-même de « grand niais », ajoutant, lucide : « J'étais né pour vivre entre mon écurie et ma meute... ⁵ » ?

La « transvalorisation ⁶ » opérée par Giraudoux dans *Ondine* est fondamentale : la quête de l'amour et de la finitude humaine remplace la dimension religieuse et métaphysique du conte de La Motte-Fouqué. Ondine est séduite avant de séduire et cherche dès lors à se faire aimer. Ce décentrement est essentiel.

D'où une dévalorisation qui prend plusieurs aspects pour l'héroïne. La figure mythologique de la *Nixe* est dépréciée par l'infléchissement du mythe de la femme-serpent ou femme-poisson. En effet, si Giraudoux conserve bien le motif du pacte, à savoir la mort du chevalier pour prix de son infidélité à Ondine, il en modifie complètement la signification : au lieu d'envoyer Ondine séduire un être humain, pour s'en faire aimer et par là acquérir une âme comme chez La Motte-Fouqué, le Roi des ondins cherche au contraire à l'empêcher d'aimer ailleurs que dans son élément, l'eau, et lui fait payer sa trahison par l'oubli ⁷. Ondine est devenue si humaine que, lors du procès, les domestiques témoignent de ses activités ménagères : comme une nouvelle Peau d'âne, elle a fait des gâteaux, elle « a travaillé deux mois pour réussir la pâte brisée ⁸ ». Nouvelle Cendrillon, elle a vécu parmi les objets domestiques :

[...] Elle, sœur des éléments, les trompait bassement : elle aimait le feu à cause des chenets et des soufflets, l'eau à cause

¹ *O*, I, 2, 764.

² *O*, I, 2, 766.

³ *O*, I, 2, 765.

⁴ *O*, I, 6, 776.

⁵ *O*, III, 6, 847.

⁶ Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982, p. 430.

⁷ *O*, III, 5, 846.

⁸ *O*, III, 4, 837.

des brocs et des évier, l'air à cause des draps qu'on pend entre les saules. [...] c'est la femme la plus humaine qu'il y ait eu, justement parce qu'elle l'était par goût.¹

Et elle a accepté de sacrifier ses pouvoirs magiques, comme le rappelle le roi des ondins :

Elle pouvait faire vingt fois par jour ce que vous appelez des miracles, pousser (sic) une trompe au cheval de son mari, rendre ailés ses chiens. A sa voix, le Rhin, le ciel pouvaient répondre, et donner des prodiges [...].²

Tous les procédés de dévalorisation des personnages de conte participent de la dérision et de la mise à distance du merveilleux.

Entre le merveilleux et le fantastique : l'étrange.

Les frontières de l'étrange, du merveilleux et du fantastique sont particulièrement poreuses dans ce théâtre : il est souvent difficile de trancher en faveur d'une catégorie.

Au début du second acte, l'Égoutier confie un secret d'importance à la Folle de Chaillot, celui « qui ouvre le mur » : « *Il appuie sur un coin de la plinthe. Un pan de mur pivote, et révèle un passage qui descend presque à pic.³* ». Merveilleux ou trucage théâtral : jusque-là rien de bien nouveau, mais le dialogue qui suit laisse rêveur, l'absurde côtoyant l'étrange :

La Folle : Où mène cet escalier ? L'Égoutier : Nulle part. Après soixante-six marches, on trouve un carrefour en étoile dont chaque chemin aboutit à une impasse. La Folle : Je descends voir. L'Égoutier : Gardez-vous-en. Les marches sont ainsi faites qu'on les descend facilement, mais qu'on ne peut les remonter. La Folle : Vous êtes remonté, vous-même ? L'Égoutier : J'ai juré de ne pas dire le truc.⁴

La fermeture relève à la fois de la machinerie théâtrale et d'un poncif des contes merveilleux avec le chiffre et la formule magiques :

Pour ouvrir, appuyez trois fois sur le saillant de cette plinthe. Pour fermer, trois fois sur le bouton de cette

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *FC*, II, 992.

⁴ *Ibid.*

cannelure. La Folle : Si je dis en même temps les mots qui ouvrent, pas d'inconvénient ? L'Égoutier : Ça ne peut qu'aider.¹

À cela près qu'Aurélie a dit auparavant : « [...] J'ai trois mots qui ouvrent tout ce qui s'ouvre par un mot. Je viens de les essayer, aucun n'agit.² ». L'humour de Giraudoux met à distance aussi bien le merveilleux que le fantastique, mais si le premier « truc » est révélé (au lecteur/ spectateur en même temps qu'à Aurélie), le mystère demeure quant à cet escalier infernal qui permettra au dénouement d'engloutir les méchants dans les profondeurs de la terre.

Alors que les manifestations surnaturelles dans la petite ville d'*Intermezzo* pourraient relever de l'étrange, voire du fantastique³, aucune explication satisfaisante ne pouvant être donnée des coïncidences entre les apparitions du Spectre et le désordre qui affecte la vie provinciale, l'Inspecteur y voit l'œuvre du Droguiste :

J'ai l'impression que vous n'êtes pas étranger à ces mystifications continues. [...]. À minuit, une main facétieuse ajoute un treizième coup aux douze coups du beffroi. Il suffit qu'un haut fonctionnaire s'asseye [...] à une terrasse pour que le sucre refuse de fondre dans son café, même brûlant⁴.

Giraudoux, rapprochant ce qui pourrait passer pour inquiétant (le dérèglement du temps) de plaisanteries proches du *gag* met ainsi à distance l'irrationnel et le surnaturel.

Or, dans d'autres pièces, il entretient au contraire l'incertitude. La métamorphose réversible du garde ivre à l'acte III de *Judith*, est littéralement mise en espace par les didascalies : « *Joachim et Paul, à partir du moment où le garde s'est levé, demeurent immobiles hors du temps, la phrase et le geste interrompus, encadrant la scène.⁵* ». Ainsi, à la fin de la scène où l'envoyé de Dieu impose à l'héroïne sa vérité : « *D'un geste il a courbé les épaules de Judith vers la terre, puis s'est rejeté sur le banc, où le garde ivre mort dort à nouveau.⁶* ».

¹ FC, II, 992-993.

² FC, II, 992.

³ Cf. : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne. », (Caillois, R. *Au cœur du fantastique* Gallimard, Paris, 1965, p. 161).

⁴ I, II, 2, 313.

⁵ J, III, 7, 269.

⁶ J, III, 7, 270.

La double nature du personnage n'est pas sans évoquer le motif du double si fréquent dans les récits fantastiques. « On a alors l'impression que, comme dans les procédés de surimpression utilisés au cinéma, deux univers parallèles se superposent sans qu'il y ait d'interaction entre eux.¹ ». Le retour à la réalité se fait de manière aussi immédiate que la métamorphose : « Dès que le garde a été de nouveau étendu sur son banc, Joachim et Paul sont redevenus animés et vivants, reprenant leur phrase interrompue.² ». La réaction de Judith laisse penser qu'elle a été victime d'une hallucination : « Ils sont très agités. Judith les regarde, étonnée, revenant à soi.³ ».

Une autre apparition revêt tous les caractères de l'étrange, d'autant plus qu'elle intervient dans une pièce fort éloignée de tout fantastique et de tout merveilleux, *Cantique des cantiques*. Lorsque le Président essaie de redonner les bijoux à Florence, « Une jeune et jolie femme est entrée, sans qu'on l'aie vue. Elle a surgi. Elle reste debout à sa place, ondulant.⁴ ». Cette didascalie d'entrée en scène, narrative, formulée au passé composé, suggère le mystère, renforcé par ce « on » qui peut désigner le Président et Florence, mais tout aussi bien insinuer que le spectateur découvre ce « personnage » en même temps que les protagonistes, le verbe « surgir » correspondant à une manifestation soudaine⁵. Apparition surnaturelle ou émanation des bijoux ? Le Président en formule l'hypothèse : « Il surgit toujours une jolie femme quand on remue des bijoux en plein air. Je crois qu'elle est leur spectre. Elle est sans danger.⁶ ». Comme Florence, après une résistance de pure forme, accepte le saphir, cette « dame » réagit silencieusement : « Florence : [...] Elle sourit !... Elle comprend !... Elle se moque de moi !...⁷ ». Ensuite, elle intervient

¹ Nier, C., « Le Théâtre, "pavillon de résonance et d'aération" », *Cahiers Jean Giraudoux*, PU B. Pascal, Clermont-Ferrand, 2011, n°39, p. 100.

² *J*, III, 7, 271.

³ *Ibid.*

⁴ *CC*, 6, 748-749.

⁵ Dans *Sodome et Gomorrhe*, les didascalies qui précisent les déplacements de l'ange sont au passé composé : cela contribue à faire de ce personnage insaisissable (quoique distribué à la création) une « apparition » parce que ne participant pas des lois naturelles : « L'ange s'est approché et regarde » (*SG*, I, 2, 869), « L'ange est revenu », (*SG*, I, 2, 870), et entre les deux, une réplique de Ruth : « Il s'en va. » (*SG*, I, 2, 870).

⁶ *CC*, 6, 749.

⁷ *Ibid.*

dans le dialogue : « Les petits doigts, comme on sait, sont ceux qui portent les plus lourdes charges.¹ ». Florence cède à son amant : « Elle met le collier. La dame spectre des bijoux s'est approchée.² ». Une fois encore, le passé composé rend le déplacement du personnage tout aussi indécis. Et lorsqu'elle est traitée en interlocutrice potentielle, elle répond : « Le Président : Vous désirez, Madame ? Moi ? Rien. Il fait beau. Je respire...³ ». Quand Florence « a assemblé dans le petit sac tous les bijoux. », après un échange insignifiant entre la Dame et le Président, « La dame s'éloigne.⁴ ». Le verbe, au présent cette fois, donne l'impression d'une réelle présence scénique. Elle assiste à l'arrivée de Jérôme, le fiancé de Florence, et commente ses propos sur la bague qu'il offre :

Jérôme : C'est un zirkon. Il n'est pas gros. Mais comme il est faux, ç'a n'a pas d'importance. Au contraire. La dame spectre des bijoux : Au contraire. Elle s'éloigne ostensiblement. [...]. Jérôme : [...] C'est une intention vraie avec zirkon faux. La dame spectre des bijoux : Elle y gagne. Elle s'en va définitivement⁵.

Cette sortie de scène en plusieurs étapes (indiquées au présent) semble matérialiser un autre éloignement : celui de Florence qui se détache de son ancien amant. A. Job s'interroge sur le statut ambigu de ce personnage⁶ hors norme :

Représentation mentale qu'autorise la « fantaisie » d'un théâtre faisant une part non négligeable au suprasensible et à l'onirisme ? Simple signe de connivence avec le spectateur – cette femme qui « ondule » quand Florence est sur le point de reprendre les bijoux serait-elle le symbole de la vénalité ? – ou affleurement d'un remords prenant la forme d'une hantise⁷ ?

Si cette femme est inoffensive, il n'en va pas de même avec le Spectre d'*Intermezzo* dont l'étreinte serait fatale à Isabelle sans

¹*Ibid.*

² CC, 6, 750.

³*Ibid.*

⁴CC, 6, 750.

⁵ CC, 6, 751.

⁶ À la création de la pièce, le rôle était distribué à une comédienne.

⁷Job, A., « Apparition/hallucination », *Dictionnaire Giraudoux*, Job, A., et Coyault, S., dir., Honoré Champion, Paris, 2018, t. 1, p.99.

l'intervention du Droguiste (« *Elle se précipite vers le Spectre qui l'étreint et disparaît. Elle pâlit et défaille.*¹»), ni avec la Fille de vaisselle qui intervient à la fin d'*Ondine*². Ce personnage oscille entre merveilleux et allégorie de la mort : elle tient à la fois de la pauvre fille des contes et de la méchante fée qui oblige la Belle à filer pour qu'elle se pique et meure (*La Belle au bois dormant*). Mais la faux, attribut traditionnel de la Mort, en fait une allégorie, ce qui nous éloigne du merveilleux. Pour la création en 1939, le costume de la Fille de vaisselle correspondait à la double description du texte :

*[...] l'instrument qu'elle tient, quenouille dans sa partie supérieure, se termine dans le bas par la lame d'une faux. Un autre détail [...] équivoque double ce signe. [...] elle] porte un tablier maculé [...] mais dans les taches, Tchelitchev a dessiné une tête de mort en anamorphose*³.

Les références aux Parques fileuses et à la Faucheuse sont associées et « la volontaire imprécision [des symboles] les laisse osciller entre deux interprétations, la réalité triviale et/ ou l'apparition fantastique.⁴».

À propos de ces diverses manifestations de l'extra-humain, P. Alexandre-Bergues écrit : « Dépassant largement l'échelle humaine, cet univers, par-delà fantaisie et humour, représente toujours chez Giraudoux " ce dont on ne s'approche pas sans mourir⁵ " ou, du moins, sans risquer la mort.⁶». Nous serions alors proches du fantastique, souvent associé à des états morbides de la conscience.

Vous avez dit « fantastique » ?

Des multiples définitions du fantastique, nous retiendrons celle de Todorov :

¹ *I*, III, 4, 350.

² *O*, III, 4, 843.

³ Teissier, G., « Une allégorie en chair et en os : la Mort dans le théâtre de Jean Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 1981, n° 10, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ Caillouis, R., *L'Homme et le sacré*, Gallimard, coll. Folio/ Essais, Paris, 1950, p. 25.

⁶ Alexandre-Bergues, P. « L'ange, l'ondine et le spectre dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 2001, n° 29, p. 98.

Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹.

L'attirail du fantastique est évoqué par les personnages, la plupart du temps sur le mode ironique. Dès *Siegfried*, Geneviève, se moquant des proverbes inscrits sur coussins et tapis de table, fait une allusion burlesque aux objets animés des récits fantastiques : « [...] ou alors qu'ils parlent vraiment, ces meubles, comme dans Hoffmann ! Que le buffet chante des tyroliennes, que le coussin exprime son avis sur le derrière des gens !² ». Les facéties giralduciennes malmènent les objets doués de vie et de parole. Tandis que la Folle de Saint-Sulpice dit consulter ses « voix », Aurélie ironise : « [...] les voix de Gabrielle n'ont jamais été de vraies voix. [...]. D'où viennent-elles en ce moment, vos voix ? Toujours de votre machine à coudre ? ». Gabrielle n'en démord pas : « De ma bouillotte. [...] Et elles ne sont pas encourageantes pour le moment. Hier elles me répétaient de lâcher mes serins... Et ce matin : Paris... Angoisse ! Paris... Angoisse !³ ». La réplique de Constance (« Vous les avez lâchés ? ») enchaîne de façon burlesque sur les serins, évacuant ainsi l'effroi qui sous-tend ce qui ressemble à un pressentiment. Aurélie fournit alors une explication loufoque qui a cependant toutes les apparences de la rationalité par sa formulation :

Je n'appelle pas cela des voix. Les objets parlant (sic), c'est normal. C'est le principe des disques phonographiques. Les hommes ont parlé tellement devant eux qu'un écho en sort.

¹ Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, coll. Points, Paris, 1970, p. 29.

² S, II, 1, 24-25.

³ FC, II, 1002.

*Mais de là à leur demander conseil, il y a loin. Nous serions aussi bêtes que ces idiots qui font tourner des tables... [...]*¹.

Au passage, Giraudoux se moque de l'occultisme dont la littérature fantastique est friande.

Autres pieds de nez à des poncifs de la littérature fantastique, les récits de cauchemars et les métamorphoses horribles sont rapportés sur le mode de l'allusion parodique. À cet égard, le rêve du Maire est à la fois un modèle du genre et sa dérision par le calembour « sur lequel s'articule la métamorphose² » (pieds/ pattes) et par l'humour :

*Je me débattais contre deux hannetons géants qui, pour m'échapper, devinrent en fin de compte mes deux pieds. C'était gênant. Ils rongeaient le gazon et rien de plus difficile que d'avancer avec des pieds qui broutent. Puis ils se changèrent en mille-pattes, et alors, tout alla bien, trop bien*³!

Dans la tirade du juge d'*Ondine*, se presse tout ce que l'imaginaire humain a pu inventer de personnages surnaturels : « anges à bec », « démons rouges », « cavalier armé de faux », être « visqueux à tête de brochet » – qui semble sorti d'une toile de J. Bosch⁴ –, tout ce que Y. Landerouin appelle du « merveilleux de pacotille⁵ ». L'Inspecteur, qui ne croit pas aux fantômes, donne son avis sur les prétendus revenants : « Je sais ce qu'est en réalité un bourg hanté. Les batteries de cuisine qui résonnent la nuit dans les appartements dont on veut écarter le locataire, des apparitions dans les propriétés indivises [...].⁶ ». De la même façon, pour lui, le spectre relève d'une mascarade : « Et comment ont-ils vu le spectre ? Recouvert d'un suaire, évidemment, la tête faite d'une citrouille vidée et ajourée où l'on installe une lampe électrique.⁷ ». Par le biais de ce personnage, Giraudoux ironise sur le matériau des récits fantastiques, mais dans le même temps, il

¹ FC, II, 1002.

² Teissier, G., « Théâtre et rêve », dans *Des Mots et des mondes. De Giraudoux aux voix de la francophonie*, PU F. Rabelais, Tours, 2005, p. 108.

³ I, II, 2, 312.

⁴ O, III, 4, 833.

⁵ Landerouin, Y., « Religion et surnaturel dans *Intermezzo* à la lumière du modèle shakespearien », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 2001, n° 29, p. 83-84.

⁶ I, I, 4, 285.

⁷ I, I, 4, 288.

ridiculise cet Inspecteur si sûr de lui et jette le trouble non seulement parmi les personnages mais aussi dans l'esprit du lecteur et des metteurs en scène, à commencer par Jovet.

Dans les versions primitives de la pièce, le Spectre d'*Intermezzo* restait invisible, la dimension onirique étant privilégiée. Devenu personnage et appelé à être incarné par un comédien (puisque distribué), il garde tout son mystère. On a d'ailleurs pu le considérer comme une projection du désir de la jeune Isabelle qui cède peut-être à une attirance morbide. Jovet n'a pas obtenu de Giraudoux d'explications¹, et il a dû faire des choix qui n'ont pas vraiment satisfait l'auteur : « la stature trapue et la voix de violoncelle de Pierre Renoir, et ce sapin surgissant sur la scène en lieu et place du spectre abattu² » ne correspondent pas à l'évanescence qu'on imagine. En revanche, on sait que les jeux de lumière³ « lui conféraient l'irréalité recherchée par l'auteur⁴ » et que l'utilisation du microphone « donn[ait] à ses propos sépulcraux un air d'outre-tombe. ⁵».

Les tentatives d'explication du phénomène sont de plusieurs sortes : de type matérialiste, idéaliste (croire en) ou poétique, et Giraudoux met à distance la plupart de ces interprétations, rendant inopérante la distinction entre étrange et fantastique. L'Inspecteur cherche toujours à ramener l'inconnu au connu. Alors que tous les personnages emploient le mot « spectre », il s'exclame : « Il n'y a pas de spectre ! », à quoi le Droguiste répond par une explication prétendument rationnelle : « Ce n'est pas ce que nous apprend la science. Il y a des spectres de tout, du métal, de l'eau. Il peut s'en trouver un des hommes⁶ ». Giraudoux évoque alors les mascarades d'Halloween avec humour (*I, I, 4, 288*). Mais la réponse d'Armande corrobore celle du Maire (« Grand avec un beau

¹ Cf « Je ne sais pas si le spectre est vivant ou non, je crois qu'il doit être vivant jusqu'au coup de feu. », Conversation rapportée par le metteur en scène dans L. Jovet, *Introduction à Nicolas Sabbattini, Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1942, p. XLVI.

² C. Weil, *TC* (PL), p. 1370.

³ Jovet, L., « Décoration d'*Intermezzo* », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 1976, n° 5, p. 38-39.

⁴ Weil, C., « *Intermezzo*, Présentation scénique » *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 1975, n° 4, p. 51.

⁵ *Ibid.*

⁶ *I, I, 4, 287.*

visage.¹) et confère une réalité corporelle à l'apparition : « C'est un grand jeune homme vêtu de noir. Il apparaît à la tombée de la nuit et toujours aux environs de l'étang [...].² ». Cette représentation du spectre est complétée par l'image poétique qu'en donne le Droguiste : « Et quand le dernier clairon s'est tu, qui se dresse parmi les roseaux et les saules, qui ajuste sa cape noire, et circule à travers les cyprès et les ifs, s'adossant aux ombres déjà prises de la future nuit ?³ ». À cette évocation s'oppose la brutalité des propos matérialistes de l'Inspecteur : « [...] après la mort, il n'y a pas de spectres, mais des carcasses ; pas de revenants, mais des os et des vers.⁴ ». Pour lui, le spectre ne serait qu'un criminel, l'« assassin du château », qui joue au mort⁵. Or son exécution relance les interrogations : « *On entend un coup de feu. Le Spectre s'affaisse à terre*⁶ ». Mais, après le triomphe de l'Inspecteur (« Vous le voyez : un faux spectre, un vrai mort.⁷ »), l'irrationnel s'impose : « *Face aux bourreaux, identique au corps étendu, un Spectre monte. Tous les assistants l'aperçoivent l'un après l'autre.*⁸ ». Aussitôt, nouveau recours aux explications rationnelles, vite démenties par la didascalie qui nous rejette en plein fantastique :

L'Inspecteur : Un jeune sapin, sans doute, que le vent remue, et que notre émotion travestit. Le Maire : Non. Lui. Les Bourreaux ensemble : Il avance. L'Inspecteur : C'est un phénomène très fréquent. C'est le mirage. C'est tout simplement le mirage. Droguiste, le voyez-vous normal [...]. Le Droguiste : Le front haut. [...]. L'Inspecteur : Alors c'est un halo. C'est le halo bien connu de Chevreul. Sa composition est encore plus instable que celle de l'eau, le moindre geste va le dissiper. Il gesticule. Le spectre ne disparaît pas⁹.

Plus grave encore, les personnages humains entendent dans les répliques du nouveau spectre autre chose que le rendez-vous fixé à Isabelle : des menaces (« verre de sang », « guillotine »,

¹ I, I, 1, 280.

² I, I, 5, 289.

³ I, I, 7, 303.

⁴ I, I, 6, 300.

⁵ I, II, 4, 324.

⁶ I, II, 6, 329.

⁷ *Ibid.*

⁸ I, II, 7, 329-330.

⁹ I, II, 7, 330-331.

« embolie », ou « amputation¹ ») : « Manifestement, il entre aussi dans ce phénomène une part d'hallucination² ». Et à la fin de l'acte, phénomène étrange, inexplicable et inexpliqué, « *Le spectre est apparu de nouveau derrière eux.*³ ». De plus, il use, à l'acte III, de pouvoirs surnaturels pour entrer dans la chambre d'Isabelle que le Contrôleur a pris soin de fermer hermétiquement : « *La porte verrouillée s'ouvre. Le spectre paraît, déjà plus transparent et plus pâle.*⁴ ». Les qualificatifs suggèrent qu'il est dorénavant un vrai mort, près de devenir invisible.

À la fin de *La Folle de Chaillot*, nous sommes de nouveau confrontés à des apparitions fantomatiques :

*À partir de ce moment, les paroles des amis de la Folle ne sont plus perceptibles. Ils parlent entre eux, pleins de joie. On voit leurs lèvres remuer, mais on n'entend que le sourd-muet. Le mur opposé au mur du souterrain s'est ouvert, et des cortèges sortent, que seule la Folle voit... [...]*⁵.

Ce qui est censé demeurer invisible pour le spectateur⁶ est cependant audible : « Merci, Comtesse. En contrepartie de vos envois souterrains, enfin l'on nous libère.⁷ ». Comble de perplexité pour le lecteur comme pour le metteur en scène, à la fin de la seconde tirade de leur chef, « *Ils s'effacent.*⁸ » comme les ombres venues rencontrer un vivant dans le chant XI de *l'Odyssée*. Sans doute faut-il voir là, outre l'ambiguïté propre au fantastique – s'agit-il d'une hallucination, d'un rêve éveillé ? –, dans le retour de ceux qui ont sauvé une espèce animale ou végétale, une revanche sur la réalité (la destruction du vivant) et dans la venue du « *dernier groupe [...] composé d'hommes étrangement semblables, un peu miteux, un peu chauves, avec de longues manchettes en loques.*⁹ » qui sont « tous les

¹ *I*, II, 7, 331.

² Job, A., « Apparition/ hallucination », *Dictionnaire Giraudoux*, Job, A., et Coyault, S., dir., Honoré Champion, Paris, 2018, t. 1, p. 99.

³ *I*, II, 7, 332.

⁴ *I*, III, 3, 345.

⁵ *FC*, II, 1029.

⁶ Et que la plupart des metteurs en scène rendent visibles, ainsi François Rancillac lors de la reprise de *La Folle de Chaillot* au Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet en 2001-2002.

⁷ *FC*, II, 1029.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Adolphe Bertaut du monde¹ » une compensation au désir inassouvi d'Aurélié².

Parfois, Giraudoux se joue du fantastique en l'utilisant comme matériau théâtral. C'est le cas dans *Ondine* : « *Une tête de vieillard couronnée, à barbe ruisselante, est apparue dans l'encadrement, à la lueur d'un éclair*³ ». L'orage, repris au modèle allemand, permet un effet de théâtre que redouble une seconde manifestation « surnaturelle » dès qu'Auguste, le vieux pêcheur, a fermé la fenêtre : « *Elle s'ouvre à nouveau brusquement. Une charmante tête de naïade apparaît, éclairée*. La tête de naïade : Bonsoir, chère Eugénie ! *Elle s'éteint*.⁴ ». Par les termes « éclairée » et « s'éteint », notre facétieux auteur dramatique use des pouvoirs de la régie lumière pour faire voler en éclats le surnaturel.

Mais l'indécision caractérise le dialogue du couple de pêcheurs : « Auguste [...] *La fenêtre s'est ouverte brusquement*). Qu'est-ce que c'est encore ? Eugénie : Tu le vois bien. C'est le vent. Auguste : Je te dis que c'est elle ! [...]»⁵ ». Auparavant, Giraudoux a installé le mystère de l'origine du chant : « Eugénie : Elle chante maintenant ! Tu crois que c'est elle qui chante ? [...]. La voix part tantôt du milieu du lac, tantôt du haut de la cascade.⁶ ». Ondine est insaisissable : « Auguste : Et voyez, et cherchez, il ne reste aucune trace d'elle. [...] Quand elle est partie, tout d'elle est parti. Quand elle est partie, elle n'est jamais venue. C'est un rêve, Ondine ! Il n'y a pas d'Ondine. Tu y crois, toi, à Ondine, Eugénie ?⁷ ». Que le vieux pêcheur aille jusqu'à mettre en doute l'existence d'Ondine nous guiderait vers le fantastique que le facétieux Giraudoux écarte aussitôt : selon la femme du vieux pêcheur, son mari divaguerait sous l'effet de... « son moselle⁸ ».

¹ FC, 1029-1030.

² « Cette vision extatique improbable, c'est celle de la revanche impossible du rêve sur le réel (« Trop tard ! », s'écrie Aurélié), celle surtout du désir qui insiste, fût-ce au prix d'une satisfaction hallucinatoire. » (Job, A., « Apparition/ hallucination », *Dictionnaire Giraudoux*, Job, A., et Coyault,., dir., Honoré Champion, Paris, 2018, p. 99).

³ O, I, 1, 762.

⁴ O, I, 1, 763.

⁵ O, I, 1, 762.

⁶ O, I, 1, 761.

⁷ O, I, 7, 781.

⁸ *Ibid.* Vin de Moselle.

Visibles ou invisibles ? Fantômes ou personnages incarnés ? Dès la création d'*Intermezzo*, la question s'est posée avec acuité. Le mode (émerveillé, fantasmagorique, hallucinatoire, cauchemardesque, ironique...) sur lequel ils sont évoqués soulève la question de leur existence scénique. Les personnages qui les donnent à imaginer se partagent entre ceux qui « croient » aux apparitions et ceux qui nient jusqu'à leur possible existence. L'auteur a entretenu le plus souvent le mystère et cherché à préserver une certaine irréalité. Si à la lecture l'ambiguïté résiste, comment combler l'attente du spectateur de théâtre ? Opter pour la résolution de l'incertitude ou bien privilégier une approche artistique qui joue et se joue de l'illusion ? La notion de représentation est ici engagée. Entre dérision et fascination¹, Giraudoux se plaît à jouer avec le fabuleux et le surnaturel, subvertissant la distinction entre visible et invisible et, de façon résolument moderne, les différenciations génériques par ses facettes et par la fantaisie.

Édition de référence

Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1982, abrégé en *TC*. Abréviations : *A38* (*Amphitryon 38*), *CC* (*Cantique des cantiques*), *É* (*Électre*), *FC* (*La Folle de Chaillot*), *Gr.* (*Les Gracques*), *GT* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*), *I* (*Intermezzo*), *J* (*Judith*), *O* (*Ondine*), *S* (*Siegfried*), *SG* (*Sodome et Gomorrhe*), *SVC* (*Supplément au voyage de Cook*). Les références comporteront l'abréviation suivie des numéros d'acte, de scène et de page.

BIBLIOGRAPHIE

- Alexandre-Bergues, P., « L'ange, l'ondine et le spectre dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 2001, n° 29, p. 95-111
- Caillois, R., *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965
- Caillois, R., *L'Homme et le sacré*, Gallimard, coll. Folio/ Essais, Paris, 1950
- El Himani A., « Vers la non-expérience de Dieu », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 2001, n° 29, p. 147- 161
- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982

¹ « [...] Giraudoux éprouve à l'égard du fantastique et du rêve une attitude ambiguë d'attirance et de méfiance [...]. » (Teissier, G., « Théâtre et rêve », dans *Des Mots et des mondes. De Giraudoux aux voix de la francophonie*, PU F. Rabelais, Tours, 2005, p. 109).

- Job, A., « Apparition/hallucination », *Dictionnaire Giraudoux*, A. Job et S. Coyault, dir., Honoré Champion, Paris, 2018, t. 1, p. 99
- Jouvet, Louis, *Introduction à Nicolas Sabbattini, Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1942, p. XLVI
- Jouvet, L., « Décoration d'*Intermezzo* », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 1976, n° 5, p. 38-39
- La Motte-Fouqué, F. de, *Ondine*, dans *Romantiques allemands*, Édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, p. 1347-1437
- Landerouin, Y., « Mythes et merveilleux dans *Ondine* », in *Giraudoux et les mythes*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2000, p. 101-109
- Landerouin, Y., « Religion et surnaturel dans *Intermezzo* à la lumière du modèle shakespearien », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 2001, n°29, p. 81-93
- Laplace-Claverie, H., *Modernes féeries. Le théâtre français du XXe siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion, 2007
- Laplace-Claverie, H., « Féerie », *Dictionnaire Giraudoux*, Job, A., et Coyault, S., dir., Honoré Champion, Paris, 2018, t. 1, p. 422-425
- Lioure, M., « Mythe et littérature chez Giraudoux », *Giraudoux et les mythes*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2000, p. 11-17
- Montandon, A., « Temps, histoire et mythe : Giraudoux et l'Allemagne », dans *Le Temps dans l'œuvre de Giraudoux*, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Fès, Sais-Fès, 2001, p. 115-127
- Nier, C., « Le Théâtre, "pavillon de résonance et d'aération" », *Cahiers Jean Giraudoux*, PU B. Pascal, Clermont-Ferrand, 2011, n°39, p. 21-194
- Palacio, J. de, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Séguier, Paris, 1993
- Teissier, Guy, « Théâtre et rêve », dans *Des Mots et des mondes. De Giraudoux aux voix de la francophonie*, PU F. Rabelais, Tours, 2005, p. 97-115
- Teissier, G., « Une allégorie en chair et en os : la Mort dans le théâtre de Jean Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 1981, n° 10, p. 39-52
- Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970
- Voisine, J., « Trois Amphitryon modernes (Kleist, Henzen, Giraudoux) », *Archives des Lettres modernes*, Études de critique et d'histoire littéraire, Paris, 1961
- Weil, C., « *Intermezzo*, Présentation scénique », *Cahiers Jean Giraudoux*, Grasset, Paris, 1975, n° 4, p. 49-53

**LO FANTÁSTICO Y LO MARAVILLOSO
EN LA OBRA DE ALEJANDRO JODOROWSKY**

**THE FANTASTIC AND MARVELOUS
IN ALEJANDRO JODOROWSKY'S ARTWORK**

**LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX
DANS L'OEUVRE D'ALEJANDRO JODOROWSKY**

Joy COURRET ¹

Resumen

La obra del chileno Alejandro Jodorowsky es muy densa y rica. Tanto las películas, como los tebeos o los poemas evolucionan en un universo fantástico-maravilloso ya que el autor ha recibido a lo largo de su producción artística, numerosas inspiraciones de movimientos literarios de países diferentes como Chile, Francia o China son tres fuentes de inspiraciones que le permiten crear con abundancia obras originales y puras. Veremos cómo en algunos poemas y en su novela «Albina y los hombres-perro», Jodorowsky nos invita en un ambiente fantástico y mágico en el cual los mitos permiten al autor desarrollar su Cosmos artístico. Jodorowsky nos da una obra irreal y nueva.

Palabras claves: poesía, fantástico, maravilloso, Jodorowsky, mito

Abstract

The Artwork of Alejandro Jodorowsky is very dense and affluent. His movies, comics and poems evolve in a fantastic and wonderful atmosphere. The author receives many influences from various literary movement or countries. Chile, France and also China are three different sources of inspiration allowing him to constantly create original and pure works. We will see how through his new novel “Albina and the dogmen”, Alejandro Jodorowsky invite us in a world where a fantastic and magic atmosphere reigns. The myths let the author to develop his artistic cosmos. Jodorowsky then gives us an unreal and new artwork.

Keywords: poetry, fantastic, wonderful, Jodorowsky, myth

Résumé

L'oeuvre d' Alejandro Jodorowsky est très dense et riche. Ses films, ses bandes-dessinées et ses poèmes évoluent dans une atmosphère proche du

¹joy.courret@laposte.net, Doctoranda en la Universidad de Burdeos Montaigne, Escuela doctoral «Humanité», Francia

fantastique et du merveilleux. L'auteur a reçu de nombreuses influences de divers mouvements littéraires ou de divers pays. Le Chili, la France ou encore la Chine sont trois sources d'inspiration qui lui permettent de créer constamment des œuvres originales et pures. Nous verrons comment, à travers ses poèmes et son roman «Albina et les hommes chiens», Alejandro Jodorowsky nous invite dans un monde où une atmosphère fantastique et magique règne. Les mythes permettent à l'auteur de développer son Cosmos artistique. Jodorowsky nous donne alors une œuvre irréaliste et nouvelle.

Mots-clés: poésie, fantastique, merveilleux, Jodorowsky, mythe

Introducción

Alejandro Jodorowsky (1929) es un artista con múltiples facetas, dramaturgo, escritor y novelista, Jodorowsky intenta renovar el arte en todos sus aspectos. Es muy difícil clasificar a este artista, que creció entre la generación del 50 en Chile, las vanguardias en América Latina o el surrealismo francés. Rápidamente, a los 24 años, se mudó a Francia con el objetivo de encontrar a los autores del surrealismo. El joven autor establece poco a poco relaciones de amistad con miembros del movimiento, como André Breton, Roland Topor y Fernando Arrabal. Con estos dos últimos artistas, Jodorowsky va a crear un movimiento literario nuevo llamado Panique.

A través del estudio de sus poemas, veremos cómo su obra, sobre todo poética, tiene características de los géneros maravilloso y fantástico el mismo tiempo. Nos centraremos en lo onírico que da matices maravillosos a sus poemas y hablaremos del milagroso, porque Jodorowsky siempre ha considerado el arte, que sea poético o teatral, como un remedio fuerte contra la enfermedad tanto física como psíquica. En un segundo lugar, la reflexión sobre su novela *Albina y los hombres-perro*¹, publicada en 1999 nos ayudará a revelar el tono maravilloso o fantástico que se destaca del universo de Alejandro Jodorowsky. Esta novela pone en escena a Albina, una mujer maldita que transforma a todos los hombres en perros, esta novela corta invita al lector a sumergirse en universo fantástico e irreal. La poética de Jodorowsky también es una fuente de símbolos maravillosos increíbles, el estudio de su poesía refleja el gusto de Jodorowsky por lo sobrenatural y lo mágico, la mezcla de lo

¹ Jodorowsky Alejandro, *Albina y los hombres-perro*, Grijalbo Mondadori, México, 2000.

sobrenatural con la realidad es clave en su obra. Mitos, magia y onirismo actúan en su obra como una trinidad sagrada.

El universo fantástico y poético de Jodorowsky

La poesía es un lenguaje en sí. No pertenece a lo real, a la narrativa o a otro género, es un discurso autónomo. En el discurso poético de Jodorowsky se mezclan lo sobrenatural, lo extraño y lo fantástico. La voz poética transmite emociones o sentimientos con el sencillo uso de las palabras. Alejandro Jodorowsky propone cambiar la vida con su discurso poético, con sus palabras y sus versos. Esta manera de usar el lenguaje poético con fines de transformación es una expresión de la meta-poética o del metalenguaje. Jodorowsky se sirve de las palabras para crear, como si tratará una encantación mágica. Más que una evocación de la magia, propone su propia realización.

La obra poética de Alejandro Jodorowsky consta de diez poemarios que ofrecen poemas de tamaños muy diferentes: haikus, prosa poética o poemas largos se confunden en esta obra tan larga y espiritual. A continuación nos centraremos en la dimensión fantástica y maravillosa de los poemas de Jodorowsky. Los dos géneros literarios tienen características diferentes, en los cuentos maravillosos se observa el carácter sobrenatural, lo mágico, y lo imposible en un mundo donde estos elementos irreales parecen normales. En el mundo maravilloso, todo es posible y aceptado. En cambio, lo fantástico supone la irrupción de lo anormal en un mundo racional y ordenado. Veámos cómo la poesía de Jodorowsky se sitúa a caballo entre los dos géneros.

La poesía de Jodorowsky, tal como lo veremos, tiene fuertes huellas de fantástico y del esoterismo. El poeta se inspira mucho de las esferas esotéricas y misteriosas, su colaboración con los surrealistas en los años cincuenta puede explicar esta inclinación por la filosofía hermética. André Breton, papa del surrealismo, expone la importancia del esoterismo en el movimiento surrealista. Mediante un onirismo fuerte, los surrealistas quieren acercarse a una realidad superior y maravillosa:

ENCICLOPEDIA: Filos. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a

suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida.¹

El onirismo o la realidad superior vinculada con el psicoanálisis son dos aspectos que guían al surrealismo y la poesía de Alejandro Jodorowsky. Con el uso de metáforas o gracias a una construcción poética a lo largo de los versos, la voz poética nos traslada en un mundo diferente:

*Navego en un ataúd
El cuerpo se me hace pájaro
Mis ojos vierten campanas
Hundo mi puño en la roca
Encuentro sueños que laten
Mujeres con cara de pollo
devoran tres mariposas
Yo me embriago de mármol
Vivo de lavar sombras
Soy la falla del eje²*

Aquí tenemos el poema titulado «fracaso» en su integralidad. Las metáforas favorecen la idea de transformación sobrenatural del Yo poético. Dicho de otro modo, las imágenes que crea la voz poética no son reales. No pertenecen a nuestro mundo porque existe representación fiel en nuestra realidad terrestre. Las «mujeres con cara de pollo» parecen sacadas de un cuento de hadas o de un cuento popular maravilloso, es decir, una leyenda o un mito. Las imágenes, sencillamente, trasladan al lector en un mundo maravilloso. La sencilla evocación del término «sueño» nos transporta a un universo donde reina otra dimensión, el cuerpo del Yo poético se convierte en pájaro (verso dos), símbolo fuerte de libertad y del deseo de aventuras maravillosas.

Junto con las imágenes oníricas e irreales, la representación de la alquimia intensifica la pertenencia al género maravilloso y fantástico de la poesía de Jodorowsky. La alquimia surge varias veces en los poemas de Alejandro Jodorowsky, como motivo del poema o como fuente de inspiración. La ciencia antigua de la alquimia pertenece al imaginario fantástico. En la Edad Media, los alquimistas

1 Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, p 44.

2 Jodorowsky, Alejandro, *Poesía sin fin, Pasos en el vacío*, « Fracasado», Debolsillo, Barcelone, 2013, v 1-10, p 394.

buscaron la piedra mágica que cambiará los metales en oro, pero hoy, la alquimia es un concepto de transformación del ser, de modificación positiva del humano y de sus sentimientos. La alquimia espiritual es un hilo conductor en la poesía de Jodorowsky.

*Cesaré de vivir entre paredes que muerden,
de yacer en el fondo de un impensable abismo,
cuando por fin el ojo que lamen mis tinieblas
me otorgue la joya azul del vaíven lúbrico,
el manjar dulce de la amarga psique,
las nueve llavas del sacrificio sublime.¹*

En estos versos de *Transmutación*, vemos como el Yo poético está encerrado en un mundo ajeno, donde «muerden» las paredes. En el segundo y tercer verso «El abismo» y «las tinieblas» dan un matiz oscuro al poema. La voz está perdida en esta oscuridad maléfica y sobrenatural. La dualidad entre lo luminoso y lo oscuro, lo suave y lo amargo nos invita a un mundo maniqueo. Como en un cuento maravilloso, lo bueno combate lo malo. Los poemas de Jodorowsky suelen acompañarse de un final fuerte, como si fuera una moral.

La comprensión de los poemas de Jodorowsky resuelta a veces un poco difícil, y como en un sueño, el lector es testigo de las peripecias de un Ser en un Cosmos ajeno y alejado:

*Ando en llamas con el corazón abierto
como el viento que navega en las semanas
Por las ramas busco la raíz del huerto
el aliento que en la muerte nos hermana²*

El lector, hundido en pleno sueño, deja actuar los fantasmas fantásticos de la voz poética. Las metáforas empleadas por Alejandro Jodorowsky reflejan este mundo fantástico, así, con las imágenes que nacen en su discurso, la voz poética logra transmitir un idea de lo fantástico. La manera de combinar los elementos («llamas» verso uno, «viento» verso dos y «ramas» al verso tres) permiten plantear el ambiente de este universo tan maravilloso.

La influencia surrealista y su vida en Chile le permitieron reflexionar sobre la poesía y el poder de este arte. La magia está muy

¹ Jodorowsky, Alejandro, *Poesía sin fin, Pasos en el vacío*, «Transmutación», Debolsillo, Barcelone, 2013, v 1-6 p 388.

² Jodorowsky, Alejandro, *Poesía sin fin, De Aquello que no se puede hablar*, «Ando en llamas con el corazón abierto», V 1-4, Debolsillo, Barcelone, 2013, p 69.

presente en su discurso poético. Magia de la palabra, magia de la metáfora o magia del poema que despierta las sensaciones humanas.

Abina y los hombres-perro

Abina y los hombres-perro narra la historia dos personajes. Albina, una mujer amnésica y gigante que transforma a todos los hombres que intentan seducirla en perro, y La Jaiba, mujer con bigote. Ambas se unen por un azar mágico, partir de esta unión, se verán involucradas en una serie de aventuras que desembocarán, a su vez, en encuentros con otros personajes igual de extraños e irreales que ellas. La Jaiba acompaña Albina en sus peregrinaciones y a lo largo de sus encuentros y de su camino personal, físico y espiritual. La novela se construye como un cuento para niños o un cuento de mito, la situación inicial, las peripecias y la conclusión están delimitadas de manera clara. En efecto la fragmentación de la novela en sí es la de una historia maravillosa (inicio, problema, peripecias y final).

A lo largo de la lectura, Albina intenta recuperar el remedio contra su enfermedad mágica. El remedio en cuestión es una planta, que nos hace pensar en una especie de planta sagrada, llamada «cactus milenario»¹. La magia, como hemos visto en la primera parte dedicada a la poesía, es un punto clave en la obra entera de Alejandro Jodorowsky. El hechizo es siempre la solución o el punto de partida de su creación artística. La enfermedad de Albina tiene algo de mágico, su capacidad fantástica de metamorfosis escapa al control de la mujer. Su poder puede ser considerado como una maldición, ya que Albina siente temor y dolor con su poder o puede ser visto como algo fabuloso, increíble y milagroso. Y su compañera La Jaiba intenta mostrarle la importancia de su poder. Los personajes, La Jaiba, fuerte y positiva, y Albina, más sensible, son dos personajes casi opuestos, es decir dos caras de una historia, de una persona o de una sociedad. Sin embargo, los poderes de Albina y los que La Jaiba adquiere durante la historia, son casi sobrenaturales y pueden pertenecer al género fantástico.

Albina es en sí un personaje fantástico, asociada también de algún modo al mito, como lo podemos leer en la *Introducción a la*

¹ Jodorowsky, Alejandro, *Abina y los hombres-perro*, Grijalbo Mondadori, México, P 71.

*literatura fantástica*¹ de Tzvetan Todorov: «El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género es el mito».²

Partiendo de esta definición, cierto es que Albina posee una superioridad sobre los personajes de la novela y sobre todo sobre los hombres, que se convierten en bestias al acercarse.

Esta novela pertenece al género maravilloso, ya que el poder sobrenatural de Albina es totalmente aceptado en el mundo: la decoración, los animales y los personajes son similares a los de un cuento de hadas o un cuento de niños. Los versos que hemos visto en la primera parte acentúan el uso de imágenes raras y fuera de lo común. Esta similitud parece totalmente justificada si consideramos el gusto de Jodorowsky por los cuentos, sobre todo los cuentos para niños. En 2009, publica un libro de cuentos infantil, *Tres cuentos mágicos (para niños mutantes)*³. Con este libro y con *Albina y los hombres-perro*, Jodorowsky confirma su inclinación por el género de los cuentos, particularmente, cuentos maravillosos.

Albina no se da cuenta de su poder, al convertirse en perra, pierde la memoria. En este fragmento vemos como se despierta Albina después de un episodio de transformación. La Jaiba y Amado el enano la encontraron en un colchón:

La Jaiba llenó un pocillo con alcohol, presta a vaciarlo en el boquete pero, a medida que su amiga se restregaba los ojos, estirándose con sensualidad, la herida, tal una madreperla, se fue cerrando

«Pobrecilla ¿te duele la mordedura?»

«¿Mordedura? ¿Qué mordedura?»- contestó Albina sonriendo, ingenua.

«¡ Esa que te hizo teñir las sábanas con sangre!» - refunfuño La Jaiba

«¿ Sangre? ¿Qué sangre?»...

En la cama, el rojo se había desvanecido. Del mordisco no quedaba huellas... La Jaiba y Amado tragaron saliva. ¿

¹ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editorial, México 1981.

² Todorov, Tzvetan. *Ibid*, p 9.

³ Jodorowsky. Alejandro, *Tres cuentos mágicos (para niños mutantes)*, Madrid, Siruela, 2009.

*Había sido todo un sueño? Corrieron hacia la puerta. Dieron un suspiro de alivio y espanto.*¹

Amado el enano y La Jaiba descubren el poder de transmutación de Albina, ambos consideran esta capacidad como una maldición o una enfermedad. Están sorprendidos por su aptitud mágica y aceptan la situación con facilidad al mismo tiempo. La ambivalencia muestra cómo la novela se sitúa entre lo fantástico y lo maravilloso.

La noción de mito desarrollada por Carlos Eduardo Castro Ramírez en su tesis su tesis consagrada a esta obra, nos indica que Albina es un personaje concepto, un mito y una negación de este mismo mito². En su trabajo, nos dice que la acción ocurre en un ambiente claramente fantástico. Al leer la novela, nos parece que la acción de *Albina y los hombres-perro* tiene lugar en un Cosmos mágico y negro. Hay poderes mágicos, decoraciones, una fabulosa galaxia nueva, y personajes irreales, pero, todo eso evoluciona en un Mundo oculto, un poco malsano y sin control.

La idea de metamorfosis es la que nos permite centrar la novela en lo maravilloso, aunque resulta extremadamente vinculada con lo fantástico. Esta novela se encuentra en la encrucijada de ambos géneros. Las leyes que definen el mundo de Albina y La Jaiba son las nuestras, por lo que podríamos concluir que la ruptura entre el mundo de la novela y el nuestro es delgada.

En fin de cuentas, al observar todos los elementos maravillosos y fantásticos, *Albina y los hombres-perro* parece ser una novela fantástica en un mundo maravilloso. Para entender esta denominación de mundo maravilloso, sería necesario profundizar el estudio de la obra entera de Alejandro Jodorowsky, que crea un ambiente en la que se puede apreciar el género maravilloso con huellas de fantástico. Su obra es un conjunto sabio de onirismo y esoterismo. La invitación al viaje, a la experimentación o a la reflexión personal es la meta suprema de la obra de Jodorowsky, ya sea maravillosa o fantástica.

¹ Jodorowsky, Alejandro, *Albina y los hombres-perro*, Editorial Grijalbo, México, p. 45.

² Castro Ramírez, Carlos Eduardo, *El mito y la negación en Albina y los hombres-perro*, Tesis para el tercer año, profesor guía, Guillermo Gotschlich, Santiago de Chile, 2006.

El tarot, aunque no aparece claramente en la novela, permite a Jodorowsky hacer surgir elementos fantásticos en su obra. En efecto, las películas del autor no escapan a este universo fantástico y maravilloso, lleno de símbolos e imágenes. Primero, *Fando y Lis*¹, inspirada por la obra teatral de su amigo Fernando Arrabal, cuenta la historia de dos jóvenes en busca de una ciudad antigua y mítica. Esoterismo y maravilloso se juntan en esta película. Además, en los años setenta, la obra maestra titulada *La Montaña Sagrada*² sale en los cine, y va a provocar reacciones vivas por parte de los espectadores y los críticos. Jodorowsky en esta producción pone en escena a un alquimista que reúne a siete hombres y mujeres. Estos personajes originarios de otros planetas tienen que cambiar sus personalidades, sus mentalidades y sentimientos para convertirse en seres mejores, y perfectos. La función del alquimista es limpiar el Ser profundo y malsano de estos personajes. En su película, el juego del tarot es muy presente. En las primeras escenas, observamos como los naipes ocupan una parte del espacio fílmico. Los arcanos mayores siempre ocupan el espacio de una escena, de un poema o de una novela.

Conclusión

Con un breve estudio de poemas y de su obra *Albina y los hombres-perro*, hemos visto que Jodorowsky se acerca a una literatura maravillosa y fantástica. Más bien maravillosa cuando crea un Mundo personal y lleno de poderes, y fantástica cuando estos poderes actúan en nuestro mundo real. Lo sobrenatural y lo natural se mezclan, tal como lo real y lo irreal.

La magia, ya sea en su poesía o en su narrativa, ocupa un sitio determinante en la obra de Jodorowsky dando acentos maravillosos y fantásticos a su obra. La voz poética de Jodorowsky hunde al lector en una galaxia fascinante y compleja a veces. Las metáforas extrañas aparecen también en la novela *Albina y los hombres-perro*. Este universo, entre un maravilloso y el fantástico, no tiene límites. Lo maravilloso y lo milagroso invaden la obra entera de este autor chileno. Sus poemas, sus novelas o sus películas (*La Montaña*

¹ Jodorowsky, Alejandro (realización), Arrabal Fernando (guión), *Fando y Lis*, México-Estados Unidos, 94 minutos, 1993.

² Jodorowsky, Alejandro (realización y guión), *La Montaña sagrada*, México-Francia, 115 minutos, 1973.

*sagrada, Poesía sin fin*¹...) nos invitan a descubrir lo onírico y lo sobrenatural de su creación artística. La obra de Alejandro Jodorowsky se sitúa entre dos géneros, lo maravilloso y lo fantástico. La irrupción de lo irreal en un mundo normal es la clave de sus obras, pero poco a poco, este mismo mundo se ve transformado en un universo maravilloso en el que todos estos aspectos raros están aceptados. Así, los poderes de Albina en la novela se transforman en una cosa normal. La transformación es un elemento omnipresente en su obra. Transformación del ser, transformación de la materia, transformación mental o física. Los límites en el arte de Jodorowsky no existen, y el autor intenta borrarlos con una fusión de las artes y de los corrientes.

Bibliografía

Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001

Castro Ramirez, Carlos Eduardo, *El mito y la negación en Albina y los hombres-perro*, Tesis para el tercer año, profesor guía, Guillermo Gotschlich Universidad de Santiago de Chile, 2006

Jodorowsky, Alejandro, *Poesía sin fin*, Debolsillo, Barcelone, 2013

Jodorowsky, Alejandro, *Albina y los hombres-perro*, Mondadori, México, 2000

Jodorowsky, Alejandro, *La vía del tarot*, Siruela, Madrid, 2004

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editorial, México, 1981

¹ Jodorowsky. Alejandro (realización y guión) , *Poesía sin fin*, France-Chili, 128 minutos, 2016.

**DALLA MERAVIGLIA ALLA NOSTALGIA:
BYRNE, CALVINO E MANGANELLI INTERPRETI DEL
MILIONE**

**FROM MARVEL TO NOSTALGIA:
BYRNE, CALVINO AND MANGANELLI INTERPRETERS OF
MILIONE**

**DE LA MERVEILLE A LA NOSTALGIE :
BYRNE, CALVINO ET MANGANELLI INTERPRETES DU
MILIONE**

Benedetta DE BONIS¹

Riassunto

Nel 1298, Marco Polo narra allo scrittore Rustichello da Pisa il suo viaggio nell'impero tartaro di Kubla Khan. Il risultato è il Milione, opera che – fondendo dati reali e suggestioni libresche – ricrea un universo altro, meraviglioso ed esotico. Se nel Novecento le ricerche condotte da mongolisti e studiosi poliani hanno confermato la veridicità di molte affermazioni del mercante veneziano, l'Oriente è andato tuttavia perdendo, con la diffusione del progresso e della globalizzazione, i suoi connotati più esotici. Non potendo più trovarvi l'alterità, l'uomo moderno vi ricerca allora se stesso e la propria patria. È il caso di alcune riscritture novecentesche che sfruttano il potenziale onirico ed evocativo del Milione. In Messer Marco Polo (1921), Donn Byrne, sulla base di suggestioni fiabesche e celtiche, ricrea un Oriente che ha le sembianze della sua Irlanda. Nelle Città invisibili (1972), Italo Calvino descrive cinquantacinque città tartare, tutte desunte dall'archetipo veneziano. Infine, in Marco Polo (1975), Giorgio Manganelli intervista un Marco Polo che appare come la controfigura di Ulisse. Così, in questi testi, la meraviglia cede il passo alla nostalgia.

Parole chiave: meraviglioso, Milione, Byrne, Calvino, Manganelli

Abstract

In 1298, Marco Polo recounts his travel through Kubla Khan's Tartar Empire to the writer Rustichello da Pisa. The result is Milione, which mixes real elements and information taken from books in order to recreate a universe characterised by otherness, marvel and exoticism. In twentieth century, the research carried out by scholars interested in Mongolian culture and in Polo's text has confirmed most of the statements made by the Venetian merchant. However, with the spread of progress and globalisation, the East has been losing its exotic features. Therefore, modern men who cannot find anymore otherness research in the East themselves and their native land. That is the case of some twentieth

¹ benedetta.debonis2@unibo.it, Università di Bologna, Italia.

century rewrites exploiting the dreamlike and evocative potential of *Milione*. In *Messer Marco Polo* (1921), following Celtic fairy-tales, Donn Byrne recreates an East that looks like his Ireland. In *Le città invisibili* (1972), Italo Calvino describes fifty-five Tartar towns, all deduced from the Venetian archetype. Finally, in *Marco Polo* (1975), Giorgio Manganelli interviews a Marco Polo which is the double of Ulysses. Hence, in these texts, marvel leaves the place to nostalgia.

Keywords: marvelous, *Milione*, Byrne, Calvino, Manganelli

Résumé

En 1298, Marco Polo raconte à l'écrivain Rustichello da Pisa son voyage à travers l'empire tartare de Kubla Khan. Le résultat est le *Milione*, œuvre qui – en mêlant données réelles et suggestions livresques – récrée un univers autre, merveilleux et exotique. Si au XX^e siècle les études menées par les mongolisants et les chercheurs intéressés à l'œuvre de Polo ont confirmé la véridicité de maintes affirmations du marchand vénitien, cependant l'Orient a perdu, avec la diffusion du progrès et de la globalisation, ses traits les plus exotiques. En ne pouvant plus y trouver l'altérité, l'homme moderne y recherche donc soi-même ainsi que sa propre patrie. Cela est le cas de quelques réécritures du XX^e siècle exploitant le potentiel onirique et évocateur du *Milione*. Dans *Messer Marco Polo* (1921), Donn Byrne, en s'appuyant sur des contes de fées celtiques, récrée un Orient ayant l'aspect de sa propre Irlande. Dans *Le città invisibili* (1972), Italo Calvino décrit cinquante-cinq villes tartares, toutes tirées de l'archétype vénitien. Enfin, dans *Marco Polo* (1975), Giorgio Manganelli interviewe un Marco Polo qui s'avère le double d'Ulysse. Ainsi, dans ces textes, la merveille laisse la place à la nostalgie.

Mots-clés : merveilleux, *Milione*, Byrne, Calvino, Manganelli

*e Marco Polo li fregò
doge moglie Turchi e idee
parti da Chioggia ed arrivò
non più giù di Bari
non più giù di Bari.*

(R. Vecchioni, Canzone per Laura)

Nel 1271, il mercante veneziano Marco Polo parte, all'età di diciassette anni, alla volta dell'Asia. Vi soggiorna per alcuni decenni, diventando l'uomo di fiducia dell'imperatore tartaro Kubla Khan. Al suo ritorno, nel 1298 detta, nella prigione di Genova, allo scrittore di romanzi cavallereschi Rustichello da Pisa, il resoconto del proprio viaggio. Il risultato è il trattato storico-geografico noto come *Milione*¹.

¹ L'autografo del *Milione* è andato perduto. Il testo che la critica oggi considera come il più vicino all'originale poliano è quello del ms. fr. 1116 della Bibliothèque Nationale de France, che contiene la versione franco-italiana dell'opera (cfr. Barbieri, Alvaro, *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Fiorini, Verona, 2004, pp.

Da un lato testo pioniere delle ricerche cartografiche che ridefiniranno l'assetto del mondo tra Medioevo e Rinascimento, dall'altro trattato fantastico legato alla categoria del *meraviglioso* cui l'uomo medievale è particolarmente sensibile, il *Milione* è stato oggetto di numerose traduzioni e riscritture da parte di grandi autori europei, che – da Coleridge alla Bellonci, passando per Kafka – ne hanno sfruttato il potenziale onirico ed evocativo¹.

Tra le tante riscritture del *Milione*, noi scegliamo, in questo contributo, di concentrare la nostra attenzione su quattro testi novecenteschi che presentano notevoli somiglianze: *Messer Marco Polo* (1921) di Donn Byrne; *Marco Polo* (1960) e *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino; *Marco Polo* (in *A e B*, 1975) di Giorgio Manganelli. Nel primo, le avventure del mercante veneziano sono narrate da un bardo celtico, Malachi Campbell of the Long Glen, a un narratore di primo grado, emigrato dall'Ulster a New York. La descrizione del viaggio proposta da Byrne può forse aver ispirato quella fattane da Italo Calvino nella sceneggiatura *Marco Polo*. Tale testo, scritto su proposta di Franco Castaldi e Suso Cecchi d'Amico per un film che non fu mai girato, costituisce l'abbozzo delle *Città invisibili*. Sulla scorta della tecnica combinatoria, Calvino elimina qui gli elementi romanzeschi e ripristina la cornice di Byrne, dove Polo e il gran Khan dialogano e commentano le descrizioni delle città dell'impero tartaro. Amico e collaboratore di Calvino, Giorgio Manganelli, realizza, poco dopo, per l'emissione radiofonica *Le interviste impossibili*, un'intervista doppia a Polo e Ulisse.

Il nostro articolo esaminerà in un primo momento il *Milione* e il modo in cui – sulla base di un'indagine autoptica contaminata da reminiscenze libresche prona al meraviglioso e all'esotico – viene descritto l'Oriente tartaro (§1). In seguito, illustrerà il clima culturale in cui, nel Novecento, al contempo si svolgono nuove ricerche sul testo poliano e si ridefiniscono i limiti culturali dell'Oriente (§2). Infine, analizzerà le riscritture di Byrne, Calvino e Manganelli (§3),

47-91). Sul dibattito intorno al genere letterario del *Milione*, si veda *ibid.*, pp. 129-154.

¹ Sulla fortuna del *Milione*, si veda il saggio di Marcello Ciccuto in Polo, Marco, *Il Milione*, BUR, Milano, 2010, pp. 41-51. Samuel Taylor Coleridge, Franz Kafka e Maria Bellonci s'ispirano al *Milione* rispettivamente in *Kubla Khan* (in *Christabel; Kubla Khan, a vision; The Pains of Sleep*, William Bulmer, London, 1816), *Eine kaiserliche Botschaft* (in *Ein Landarzt*, Kurt Wolff, München-Leipzig 1920) e *Marco Polo* (ERI, Torino, 1982).

allo scopo di svolgere alcune considerazioni sulle modalità e le ragioni per cui tali testi riflettano, nella loro similarità, i cambiamenti nella visione del mondo prodottasi nel Novecento.

Il viaggio di Polo: Oriente tartaro e meraviglia

Nel *Milione*, Polo descrive ai suoi lettori «le grandissime meraviglie e gran diversitadi delle genti [...] di Tarteria» (prologo, p. 83)¹. Agli occhi europei, infatti, l'Oriente si offre come un orizzonte onirico popolato di *mirabilia* e *terribilia*, un mondo delle utopie e degli eccessi tale quale era consegnato al grosso pubblico dal ciclo romanzesco delle storie di Alessandro Magno².

Alcuni fattori dovettero attenuare l'impressione di alterità suscitata dall'Oriente su Marco e favorirne l'apprezzamento. *In primis*, il sovrano mongolo aveva abbandonato i costumi nomadi del nonno Gengis Khan per diventare sedentario; inoltre, aveva manifestato simpatie per la religione cristiana. Egli sembrò dunque incarnare quel mito imperiale che incitava le speranze di Dante e le illusioni ghibelline in Italia³.

Con la precisione di chi si giova di un'esperienza autoptica, Polo descrive minuziosamente le usanze dei Tartari. Per esempio, nell'ambito della narrazione di una battaglia dal forte sapore cavalleresco, inserisce un'informazione irreperibile se non sul posto, e cioè che i Tartari fossero soliti attendere il suono dei «naccheri» prima di iniziare il combattimento (cap. LXVI, pp. 202-204).

Tuttavia, egli non perviene a liberarsi totalmente dell'esuberanza fantastica suscitata dalla fervida immaginazione medievale⁴. In alcuni punti, egli cede, infatti, al «meraviglioso esotico», ovvero al resoconto di avvenimenti soprannaturali non percepiti come tali in quanto situati in terre sconosciute⁵. Per esempio, egli dice di avere incontrato i Caraunas, creature mostruose capaci di rovesciare, per «incantamento», il regolare corso del tempo

¹ Tutte le citazioni estratte dal *Milione* provengono dalla già menzionata edizione BUR del 2010.

² Polo, Marco, *Il Milione*, BUR, Milano, 2010, p. 22.

³ Olschki, Leonardo, *L'Asia di Marco Polo*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1978, pp. 392-393.

⁴ Sul portato fantastico dell'immaginario medievale, si veda Baltrušaitis, Jurgis, *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano, 1973.

⁵ Cfr. Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000, pp. 58-59.

(cap. XXVI, pp. 127-129). Ancora, egli riferisce di avere visto gli «unicorni», rinoceronti che gli ricordano le creature favolose dei bestiari medievali (cap. CXLIII, pp. 377-380).

L'alterità orientale porta anche il segno del «meraviglioso iperbolico», per cui la qualità del fenomeno è naturale, ma la sua dimensione supera ciò che è familiare¹. Nel regno di Kubla Khan, infatti, la ricchezza è utopicamente portata all'eccesso: «in Camblau vengono le più care cose e di maggiore valuta che 'n terra del mondo: [...] pietre preziose, perle, [...] più di mille carrette cariche di seta» (cap. LXXX, 243-244); «E si vi dico che il re di questa isola hae il piu bello rubino del mondo [...]. Egli è lungo presso ch'un palmo, ed è grosso bene altrettanto, come sia un braccio d'uomo» (cap. CL, p. 387).

L'avventura di Marco Polo ebbe un carattere quasi miracoloso, tale da destare alcuni dubbi presso i suoi contemporanei. Se dobbiamo credere, infatti, all'aneddoto riportato dal Ramusio, ben presto al viaggiatore fu affibbiato il soprannome di «Milione», deformazione del nome *Emilione* con cui era designata la casata dei Polo, ma anche scettica allusione alla veridicità dei racconti del mercante².

Il viaggio del *Milione*: il Novecento e il tramonto della meraviglia

Nel Novecento, la filologia poliana attraversa una florida stagione. Gli studi pionieri sono quelli di Luigi Foscolo Benedetto, che, nel 1928, pubblica la prima edizione critica del *Milione*, in cui il testo della redazione franco-italiana è integrato principalmente con quello del manoscritto latino di Zelada, e nel 1932 ne dà una traduzione in italiano moderno³. Contemporaneamente, le ricerche poliane s'incrociano con quelle degli studi di mongolistica, nati alla fine dell'Ottocento, in seguito alla riscoperta, da parte degli Europei, della *Storia segreta dei Mongoli*⁴. Poema fondatore della civiltà

¹ Cfr. *ibid.*

² Polo, Marco, *Il Milione*, Rizzoli, Milano, 1970, p. 9.

³ Polo, Marco, *Il Milione*, Olschki, Firenze, 1928; Polo, Marco, *Il libro di messer Marco Polo cittadino di Venezia detto Milione dove si raccontano le meraviglie del mondo*, Fratelli Treves, Milano-Roma, 1932.

⁴ Cfr. De Bonis, Benedetta, *Gengis Khan: l'Histoire secrète des Mongols et sa réception au XX^e siècle*, «Cahiers Bauchau», V, 2013, pp. 125-147.

mongola, tale testo fornisce informazioni riprese nel coevo *Milione*¹. Si radica, dunque, negli studiosi la convinzione che l'opera poliana possa essere letta come fonte storica per l'indagine del periodo gengiskhanide². È questo l'intento che presiede all'edizione del *Milione* di Moule e Pelliot del 1938, risalente al periodo in cui quest'ultimo lavorava alla traduzione della *Storia segreta dei Mongoli*³. I due studiosi realizzano una traduzione *patchwork* in cui il testo della versione franco-italiana è integrato con quello di tutte le altre redazioni dell'opera. Nel 1955, essa è adattata in francese da Louis Hambis, allievo di Pelliot⁴.

Mentre gli studiosi poliani si accingono a provare la veridicità delle affermazioni del mercante veneziano, l'Oriente va, tuttavia, ridefinendo le sue coordinate culturali. In un mondo in cui il globo è oramai interamente conosciuto, in cui la modernità ha prodotto una contrazione della dimensione spazio-temporale e la globalizzazione tende a uniformare le differenze, l'esotismo non può più configurarsi come una categoria valida per la letteratura di viaggio⁵. D'altronde, la scoperta dell'inconscio da parte della psicoanalisi sposta l'attenzione degli scrittori europei dalla dimensione esteriore a quella interiore. L'archetipo dei viaggiatori novecenteschi è, infatti, l'Ulisse di Joyce, che, invece di compiere un viaggio decennale alla scoperta dell'ignoto, vaga per un giorno nei dedali della propria città, Dublino,

¹ Per esempio, nella redazione franco-italiana (cap. LXIV), Polo cita la battaglia tra Gengis Khan e Unc Can, identificato in Occidente con il Prete Gianni (*Le divisament dou monde*, Mondadori, Milano, 1982, p. 380). Questo personaggio corrisponde al Wang Khan della *Storia segreta dei Mongoli* (cfr. la nota linguistica in Polo, Marco, *Il Milione*, Adelphi, Milano, 1975, pp. 698-703).

² Già Pauthier affermava: «Ce n'est que peu à peu qu'on a pu se convaincre que [...] il n'a pas inventé une seule des fables qu'il mêle à sa narration» (Polo, Marco, *Le livre de Marco Polo, citoyen de Venise, conseiller privé et commissaire impérial de Khoubilai-Khaân, rédigé en français sous sa dictée en 1298 par Rusticien de Pise*, Didot, Paris, vol. I, 1865, p. i). Ancora oggi, tuttavia, vi è una parte, minoritaria, della critica che vede il viaggio di Polo come fittizio (cfr. Wood, Francis, *Did Marco Polo go to China?*, Colorado Westview Press, Boulder, 1996).

³ Polo, Marco, *The description of the world*, Routledge, London, 1938; Anonyme, *Histoire secrète des mongols*, Adrien Maisonneuve, Paris, 1949.

⁴ Polo, Marco, *La description du monde*, Klincksieck, Paris, 1955.

⁵ Cfr. Innocenti, Loretta, *Effetti d'Oriente nel Novecento*, in Amalfitano, Paolo, Innocenti, Loretta (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Bulzoni, Roma, vol. II, 2007, pp. i-xxvi.

e nei meandri della propria mente¹. Non è irragionevole pensare che di un tale mutamento possano avere risentito le riscritture del *Milione* che ci accingiamo ad analizzare.

Il viaggio di Byrne, Calvino e Manganelli: dalla meraviglia alla nostalgia

Il viaggio compiuto dal Marco Polo di Byrne, Calvino e Manganelli si configura inizialmente come percorso volto all'esplorazione di luoghi esotici e meravigliosi; a poco a poco, però, esso assume la fisionomia del *nóstos* e dell'immersione nell'interiorità e nella memoria.

In omaggio all'ipotesto poliano, nelle opere novecentesche permangono diversi elementi riconducibili al «meraviglioso esotico» e al «meraviglioso iperbolico». Nel descrivere il palazzo di Kubla Khan, Byrne ricorre, per esempio, al *tópos* del *locus amoenus* e all'esagerazione, presentando così la dimora dell'imperatore come uno spazio paradisiaco:

Around these palaces there was built a wall sixteen miles in compass, and inside of it was a park of fountains, and rivers and brooks with the speckled trout in them, and meadows with the lark at her ease in the grass, and trees of all varieties where the little birds do be building and none to grudge them a home. And all the wild animals were abundant [...]. Brown bees among the clover, strawberries in profusion, trees would delight your eyes, and brown cows and black cows [...]. All the flowers of the world were there; the paradise of wild things it was, the park of Kubla Khan (pp. 98-99)².

Nel *Marco Polo* di Calvino, l'Oriente è tradizionalmente presentato come il luogo della ricchezza, dell'esotismo e della magia: «Le infinite ricchezze dell'Oriente gli si sciorinano davanti [...]. Gira a occhi sgranati tra gli incantatori di serpenti, i maghi [...], [...] un banco o l'altro di stoffa, di frutta, di tappeti, di spade arabescate» (pp. 520-521)³.

¹ Cfr. Annovi, Gian Maria, *Letteratura e psicanalisi*, in Eco, Umberto *et al.*, *Storia della civiltà europea: il Novecento*, Corriere della Sera, Milano, vol. XVII, 2008, pp. 484-493.

² Tutte le citazioni estratte da questo testo provengono da Byrne, Donn, *Messer Marco Polo*, The Century Co., New York, 1921.

³ Tutte le citazioni estratte da questo testo provengono da Calvino, Italo, *Marco Polo*, in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, vol. III, 1994.

Un decennio più tardi, nelle *Città invisibili*, Calvino elimina gli elementi romanzeschi presenti nella sceneggiatura. Marco Polo descrive a Kubla Khan le città che ha visitato. Tuttavia, queste sono dette «invisibili», perché a poco a poco il lettore scopre che esse non sono altro che spazi mentali concepiti dalla fantasia del viaggiatore veneziano e del sovrano tartaro: «Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto [...]. D'una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda» (p. 42)¹. Pertanto, le descrizioni delle città tartare vanno di pari passo con lo stato d'animo dei personaggi della cornice. Il romanzo, come il testo del 1960, si apre con la descrizione di un Oriente esotico, fatto di cupole argentate e oggetti preziosi. Tuttavia, esso non suscita più l'entusiasmo del viaggiatore. Le città sono avvolte da una coltre di malinconia, quella stessa malinconia che rode il cuore del Khan consapevole che «questo impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma» (p. 5):

Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. [...] la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, [...] gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici (p. 7).

Per «sfuggire al morso delle termiti» (p. 5), il vecchio sovrano immagina allora città sottili e leggere che si sviluppano in verticale fino a toccare il cielo. È il caso di Bauci, città aerea e perfetta il cui nome rinvia all'idea ovidiana dell'ospitalità e la posizione centrale nell'economia del romanzo all'*Utopia* di Tommaso Moro: «I sottili trampoli che s'alzano dal suolo [...] e si perdono sopra le nubi sostengono la città. [...] A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere» (p. 75)².

¹ Tutte le citazioni estratte da questo testo provengono da Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993.

² Per quanto riguarda il mito di Filemone e Bauci, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, Garzanti, Milano, vol. I, 1995, pp. 346-352 (VIII, 611-724). Sull'intertestualità tra *Le città invisibili* e l'*Utopia* di Tommaso Moro, si veda l'introduzione di Claudio Milanini a Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, vol. II, 1992, p. xxxi.

A poco a poco, però, le atmosfere oniriche ed esotiche cedono il passo alla distopia. Sulle città tartare si proietta, infatti, l'incubo della globalizzazione:

Se toccando terra a Trude non avessi letto il nome della città scritto a grandi lettere, avrei creduto d'essere arrivato allo stesso aeroporto da cui ero partito. [...] 'Puoi riprendere il volo quando vuoi,' mi dissero, 'ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto' (p. 125).

Di fronte all'impossibilità di realizzare in terra la città celeste, stante però la necessità di continuare a lottare per un mondo migliore, Polo saluta il Gran Khan e i suoi lettori con un ultimo invito, quello a impegnarsi giorno per giorno per «cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» (p. 160).

La permanenza del meraviglioso nelle riscritture moderne del *Milione* si esplica anche nella presenza di personaggi dotati di qualità magiche e nella narrazione di mirabolanti avventure. Il protagonista di *Messer Marco Polo* è aiutato, per esempio, dal mago Sanang, che, con la sua sfera di cristallo, riesce a vedere che egli è prigioniero di stregoni, spiritelli e folletti del deserto. Tali creature popolano anche il *Marco Polo* di Manganelli: «per una mia strana sorte, io passai in mezzo ai mostri, sentii le voci dei diavoli» (p. 57)¹. Infine, Byrne e il primo Calvino, romanzando uno spunto fornito dal *Milione* (cap. XXXI, pp. 137-139), immaginano un incontro tra Marco e il Veglio della Montagna, creatore di un falso paradiso nel quale egli droga i suoi «assassini» per ottenerne assoluta fedeltà e dedizione al crimine.

Se il meraviglioso permane, come elemento tradizionale, nelle riscritture novecentesche del *Milione*, tali opere si contraddistinguono dall'ipotesto per la presenza dell'elemento nostalgico.

Per esempio, nel descrivere il palazzo dell'imperatore tartaro, Byrne cita alla lettera la prima strofa della poesia *Kubla Khan* di Coleridge (p. 99), dove il luogo è presentato come un paradiso in terra e il sovrano come una potenza solare, razionale e ordinatrice².

¹ Tutte le citazioni estratte da questo testo provengono da Manganelli, Giorgio, *Marco Polo*, in *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano, 1997.

² A questo proposito, si vedano le esegesi di Mays (in Coleridge, Samuel Taylor, *Poetical Works I (Part I)*, Princeton University Press, Princeton, 2001, p. 510) e Pagnini (in Coleridge, Samuel Taylor, *I poemi demoniaci*, Giunti, Firenze, 1996).

Al termine di questa descrizione, il bardo Malachi Campbell dichiara che il componimento di Coleridge, per il suo spirito romantico, potrebbe essere opera di un poeta gaelico: «I thought it was maybe a poem of Colquhoun Dal MacCracken of Skye, that one of you lads had put English on» (pp. 99-100). Byrne sembra dunque comparare la Cina di Kubla Khan alla sua Irlanda.

Il tema della nostalgia attraversa, infatti, tutto il romanzo, per esprimersi in maniera esplicita nella cornice. L'opera si apre con l'annuncio al narratore-protagonista, un irlandese emigrato a New York – dato certamente autobiografico –, dell'arrivo in America del vecchio bardo dell'Ulster Malachi Campbell. La notizia infastidisce inizialmente il protagonista, reticente ai contatti con la terra natale:

The message came to me, at the second check of the hunt, that a countryman and a clansman needed me. The ground was heavy, the day raw, and it was a drag, too fast for fun and too tame for sport. [...] 'But this is a damned thing,' I thought, 'to be saddled with a man over ninety years old. To have to act as GARDE-MALADE at my age! Why couldn't he have stayed and died at home? Sure, one of these days he will die, as we all die, and the ghost of him will never be content [...]. To die out of Ulster, when one can die in Ulster, there is a gey foolish thing' (pp. 3-4).

Tuttavia, a mano a mano che l'aedo gaelico, attorno al fuoco, gli racconta la storia di Polo, il protagonista si lascia andare ai ricordi. La descrizione della grigia realtà americana contrasta con l'evocazione lirica dell'Irlanda, luogo dell'infanzia, descritto in termini simili alle terre di Kubla Khan:

But the harsh logic of Ulster left me, and the soft mood of Ulster came on me as I remembered him, and I going into the town on the train. And the late winter grass, of Westchester, spare, scrofulous; the jerry-built bungalows; the lines of uncomely linen; the blatant advertising boards – all the unbeauty of it passed away, and I was again in the Antrim glens. There was the soft purple of the Irish Channel, and there the soft, dim outline of Scotland. There was the herring school silver in the sun, and I could see it from the crags where the surf boomed like a drum. And underfoot was the springy heather, the belled and purple heather [...]. Antrim will ever color my own writing. My Fifth Avenue will have something in it of the heather glen. My people will have always a phrase, a thought, a flash of Scots-Irish mysticism, and for that I must either thank or blame Malachi Campbell of the Long Glen (pp. 4-7).

Il romanzo termina con il ritorno di Marco a Venezia e la dichiarazione che il suo cuore resterà in Oriente: «My body will be there, but my heart and mind will be in China. There'll be a gray eye always turning to China, and it will never see China» (pp. 146-147). La Cina sembra svolgere per Polo la stessa funzione dell'Irlanda per il protagonista – di qui la decisione del bardo di raccontare la storia del viaggiatore veneziano agli emigrati irlandesi. L'Asia e l'Ulster sono, infatti, luoghi utopici ai quali si desidera, senza alcuna speranza, fare ritorno.

Il tema nostalgico è abbozzato anche nella sceneggiatura calviniana, dove vi è una descrizione gemellare di Venezia e Hang-Kow:

La mia città, Venezia, è tutta costruita sull'acqua – può raccontare adesso Marco a Kokacin, fitto fitto – [...] e invece di strade vi sono canali, e noi tutti andiamo in barca, estate e inverno [...]. La mia città, Hang-Kow, ha i tetti tutti d'oro, – dice Kokacin [...]. Un gran canale la cinge [...]. Alla festa della primavera tutti andiamo in barca (p. 550).

Nell'opera del 1972, tale spunto è poi sviluppato in maniera psicanalitica dall'autore. Molte delle città che Polo descrive al Gran Khan ricordano Venezia. Ne sono un esempio l'acquatica Smeraldina e la Quinsay della cornice:

A Smeraldina, città acquatica, un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e s'intersecano. Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono soltanto due ma molte, e ancora aumentano per chi alterna traghetti in barca e trasbordi all'asciutto (p. 87).

[...] i ponti che si incurvano sui canali, i palazzi principeschi le cui soglie di marmo s'immergono nell'acqua, l'andirivieni di battelli leggeri che volteggiano a zigzag spinti da lunghi remi, le chiatte che scaricano cesti di ortaggi sulle piazze dei mercati, i balconi, le altane, le cupole, i campanili, i giardini delle isole che verdeggiavano nel grigio della laguna (p. 85).

Allo stesso modo, al paesaggio italiano può essere ricondotta la città anonima cui Kubla Khan accenna nella cornice. A ben vedere,

il suo paesaggio roccioso e marittimo ricorda quello di Sanremo, luogo in cui Calvino trascorse l'infanzia:

Comincerò a chiederti d'una città a scale, esposta a scirocco, su un golfo a mezzaluna. [...] Il porto è esposto a settentrione, in ombra. Le banchine sono alte sull'acqua nera che sbatte contro le murate; vi scendono scale di pietra scivolose d'alghie. Barche spalmate di catrame aspettano all'ormeggio i partenti che s'attardano sulla calata a dire addio alle famiglie (pp. 41-53).

Il tema nostalgico giunge a una vera e propria esplicitazione nel momento in cui, nella cornice, si dice che ogni viaggio è un percorso a ritroso nella memoria, alla ricerca della città archetipica dell'infanzia:

Marco Polo immaginava di rispondere (o Kublai immaginava la sua risposta) che più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più [...] imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa, e un campicello di Venezia dove correva da bambino. 'Dunque è davvero un viaggio nella memoria, il tuo! [...] È per smaltire un carico di nostalgia che sei andato tanto lontano' (p. 26).

Ogni città del romanzo calviniano porta un nome femminile. In effetti, le città della nostalgia sono concepite come veri e propri organismi materni. La loro descrizione è ottenuta attraverso l'impiego di simboli del regime notturno dell'immagine, legato alla maternità e all'eufemizzazione dell'angoscia generata dal potere distruttivo del tempo¹. L'acqua che scorre tra i ponti, la forma di recipiente e il carattere ombroso di questi luoghi rinviano al ventre materno, proprio come le loro cupole e i loro giardini ricordano gli attributi sessuali femminili. Attraverso la descrizione delle città invisibili, Polo e il Gran Khan lasciano dunque affiorare un desiderio inconscio di ricongiungimento con la figura materna, sorta di annullamento nel ventre della città archetipica che si presenta come l'unico modo in cui il destino di morte e decadenza che minaccia l'impero tartaro può essere accettato serenamente.

Nel suo *Marco Polo*, Manganelli riprende questa idea del viaggio nella memoria: «Era una città di ponti e acque: come se

¹ Cfr. Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, pp. 225-320.

avessi viaggiato per anni per andare da una a un'altra Venezia. [...] fu quello il vero punto di arrivo del mio viaggio, anche se allora non lo capii» (p. 60). Polo, con il suo «struggimento della casa, quando si era in viaggio, e dello spazio, quando si era quieti accanto al focolare» (p. 56) è accostato a Ulisse, che con lui svolge l'«intervista impossibile». Perennemente irrequieto, Polo, che in Oriente aveva cercato Venezia, una volta tornato in patria, è schernito e bollato come bugiardo, destinato a sdoppiarsi per sempre. Carcerato a Genova, maschera da burla a Venezia, egli vive però una vera e propria apoteosi in Cina:

Divenni una figura da burla. Divenni, divenni... il milione, ecco. Lo sa che ci fecero una maschera per il carnevale? Allora capii che Venezia [...] stava diventando una città dura, sassosa, estranea. [...] Mi accadeva di rivedere in sogno le mie città orientali, e svegliarmi in quella mia patria estranea... Mi prendeva una smania, camminavo di notte, e parlavo in tartaro. [...] Forse mi ero sdoppiato [...] e mentre io credevo di essere uno sventurato, un fallito, io ero una divinità. [...] Io sono in prigione, ma io sono in una reggia (pp. 62-65).

E, come dice egli stesso, in questo stato di lucida schizofrenia, «la maschera non [...] offende più, [...] incanta» (p. 65)¹.

Dall'analisi condotta nei paragrafi precedenti emerge che, nell'approccio all'alterità, Marco Polo si serve principalmente delle categorie del *meraviglioso* e dell'*esotico*. Tuttavia, nel Novecento, mentre mongolisti e studiosi poliani si accingono a provare la veridicità di molte affermazioni del mercante veneziano, l'Oriente va perdendo, con la diffusione del progresso e della globalizzazione, il suo portato di alterità. Così, nelle riscritture novecentesche del *Milione* firmate da Byrne, Calvino e Manganelli, la meraviglia cede a poco a poco il passo alla nostalgia. Che l'Oriente abbia i contorni di Venezia, di Sanremo, dell'Ulster o di Itaca, il viaggio non può che essere interiorizzato.

Inoltre, in alcuni casi, l'impiego del *tópos* orientale è il pretesto per una riflessione politica sull'utopia. Si potrebbe avanzare, infatti, l'ipotesi che Byrne utilizzi la Cina medievale per parlare della

¹ Manganelli riprende alcune delle idee centrali della sua «intervista impossibile» a Marco Polo nel saggio *Marco Polo*, pubblicato in Polo, Marco, *Il Milione*, BUR, Milano, 2010, pp.7-16.

situazione dell'Irlanda contemporanea. Attraverso la creazione di un universo perfetto, retto da un monarca giusto e saggio come Kubla Khan, l'autore – cattolico, tradizionalista, antimodernista e favorevole alla rivendicazione dell'autonomia dell'Irlanda del Nord – dà voce alla propria utopia della nascita in Irlanda di uno stato retto da un governatore illuminato. Questa rivendicazione si configura come impossibile, poiché effettuata proprio nel momento in cui l'Irlanda del Sud proclama la sua indipendenza, abbandonando politicamente i compatrioti del Nord al Regno Unito¹.

Anche nelle *Città invisibili* l'utopia politica è collocata in una dimensione lacerante. Nel 1956, infatti, Calvino aveva lasciato il Partito Comunista Italiano, reo di avere dato sostegno ideologico all'invasione dell'Ungheria da parte dei carrarmati sovietici. Kubla Khan è dunque l'intellettuale che vive la crisi dell'impegno politico e la disgregazione dei suoi ideali totalizzanti. Egli può sopravvivere a questa frattura soltanto mediante la creazione di un'utopia più modesta, «discontinua», in nome della quale ci s'impegni quotidianamente a opporre all'inferno della propria epoca piccoli spazi di felicità².

Pertanto, il Polo sdoppiato di Byrne e Calvino, così come quello di Manganelli, è il simbolo di un'epoca, il Novecento, che ha conosciuto – per ragioni storiche e culturali – la frammentazione e non è più in grado di ricomporre il reale nella sua interezza.

Bibliografia

Amalfitano, Paolo, Innocenti, Loretta (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Bulzoni, Roma, vol. II, 2007.

Anonyme, *Histoire secrète des mongols*, Adrien Maisonneuve, Paris, 1949.

Baltrušaitis, Jurgis, *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano, 1973.

Barbieri, Alvaro, *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Fiorini, Verona, 2004.

Barengi, Mario, *Italo Calvino, le linee, i margini*, Il mulino, Bologna, 2007.

Bellonci, Maria, *Marco Polo*, ERI, Torino, 1982.

Byrne, Donn, *Messer Marco Polo*, The Century Co., New York, 1921.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, vol. II, 1992.

¹ Sulla figura di Donn Byrne, cfr. Macauley, Thurston, *Donn Byrne Bard of Armagh*, The Century Co., New York-London, 1929; Welch, Robert, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Clarendon press, Oxford, 1996, p. 75.

² Cfr. Milanini, Claudio, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano, 1990; Barengi, Mario, *Italo Calvino, le linee, i margini*, Il mulino, Bologna, 2007.

- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, vol. III, 1994.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Christabel; Kubla Khan, a vision; The Pains of Sleep*, William Bulmer, London, 1816.
- Coleridge, Samuel Taylor, *I poemi demoniaci*, Giunti, Firenze, 1996.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Poetical Works I (Part 1)*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
- De Bonis, Benedetta, *Gengis Khan: l'Histoire secrète des Mongols et sa réception au XX^e siècle*, «Cahiers Bauchau», V, 2013, pp. 125-147.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969.
- Eco, Umberto et al., *Storia della civiltà europea: il Novecento*, Corriere della Sera, Milano, vol. XVII, 2008.
- Kafka, Franz, *Ein Landarzt*, Kurt Wolff, München-Leipzig 1920.
- Macaulay, Thurston, *Donn Byrne Bard of Armagh*, The Century Co., New York-London, 1929.
- Manganelli, Giorgio, *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano, 1997.
- Milanini, Claudio, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano, 1990.
- Olschki, Leonardo, *L'Asia di Marco Polo*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1978.
- Ovidio, *Metamorfosi*, Garzanti, Milano, vol. I, 1995.
- Polo, Marco, *Le livre de Marco Polo, citoyen de Venise, conseiller privé et commissaire impérial de Khoubilai-Khaân, rédigé en français sous sa dictée en 1298 par Rusticien de Pise*, Didot, Paris, vol. I, 1865.
- Polo, Marco, *Il Milione*, Olschki, Firenze, 1928.
- Polo, Marco, *Il libro di messer Marco Polo cittadino di Venezia detto Milione dove si raccontano le meraviglie del mondo*, Fratelli Treves, Milano-Roma, 1932.
- Polo, Marco, *The description of the world*, Routledge, London, 1938.
- Polo, Marco, *La description du monde*, Klincksieck, Paris, 1955.
- Polo, Marco, *Il Milione*, Rizzoli, Milano, 1970.
- Polo, Marco, *Il Milione*, Adelphi, Milano, 1975.
- Polo, Marco, *Le divisament dou monde*, Mondadori, Milano, 1982.
- Polo, Marco, *Il Milione*, BUR, Milano, 2010.
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000.
- Welch, Robert, *The Oxford Companion to Irish Literature*, Clarendon press, Oxford, 1996.
- Wood, Frances, *Did Marco Polo go to China?*, Colorado Westview Press, Boulder, 1996.

**LE MERVEILLEUX ET LE FANTASTIQUE COMME LE
FOYER PRINCIPAL DE L'IMAGINAIRE CHEZ ANDRÉ
BRETON**

**THE MARVELOUS AND THE FANTASTIC AS THE MAIN
FOCUS OF THE IMAGINARY IN ANDRE BRETON WRITINGS**

**IL MERAVIGLIOSO E IL FANTASTICO COME IL CUORE
DELL'IMMAGINARIO DI ANDRE BRETON**

Spomenka DELIBAŠIĆ¹

Résumé

L'appel à l'abandon pur et simple au merveilleux *et au fantastique résonne dans de nombreux textes d'André Breton : ses Manifestes, L'Introduction au discours sur le peu de réalité et les deux textes repris dans La Clé des champs : Le Merveilleux contre le mystère, son essai de 1936 et Limites non-frontières du surréalisme.*

L'imagination, au dire de Breton, est capable de lever « un peu le terrible interdit », d'étendre les limites du réel, comme dans le rêve, comme dans le merveilleux. Si Breton adopte un ton péremptoire en critiquant le roman et l'attitude réaliste, il ne le fait pas pour des raisons littéraires, mais parce que le roman s'attachant avant tout à reproduire le réel, en efface en effet l'essentiel. Le merveilleux et le fantastique, dans lesquels Breton décèle une réponse essentielle à l'inquiétude humaine, constitue ainsi le foyer principal de renouvellement de l'imaginaire.

Mots-clés : André Breton, merveilleux, fantastique, surréalité, imaginaire, Manifestes, La Clé des champs

Abstract

The call to surrender pure and simple to the marvelous *and fantastic resonates in a number of André Breton writings: his Manifestoes, The Introduction to the discourse on the paucity of reality and the two texts taken up in The Key to the Fields: The Marvelous against the mystery, his essay from 1936 and Limiti non-frontiers of surrealism.*

The imagination, according to Breton, is able to lift "a little the terrible prohibition", to extend the limits of the real, as in the dream, as in the marvelous. If Breton adopts a peremptory tone by criticizing the novel and the realistic approach, he does not do so for literary reasons, but because the novel is

¹ spomenkadel@yahoo.fr, Faculté de philologie, Nikšić, Université du Monténégro.

committed above all to reproduce the real, erasing the essential. The marvelous and the fantastic, in which Breton finds an essential answer to human anxiety, thus constitutes the main focus of renewal of the imaginary.

Keywords: André Breton, wonderful, fantastic, surreal, imaginary, Manifesto, The Key to the Fields

Riassunto

L'invito all'abbandono puro e semplice al meraviglioso e fantastico risuona in molti testi di André Breton: i suoi Manifesti, L'introduzione al discorso su un po di realtà e i due testi ripresi in *La chiave dei campi: Il Meraviglioso contro il mistero, il suo saggio del 1936 e Limiti non-frontiere del surrealismo*.

L'immaginazione, secondo Breton, è in grado di sollevare "un po' il terribile divieto", di estendere i limiti del reale, come nel sogno, come nel meraviglioso. Se Breton adotta un tono perentorio criticando il romanzo e l'atteggiamento realistico, non lo fa per ragioni letterarie, ma perché il romanzo si impegna soprattutto a riprodurre il reale, cancellando di fatto l'essenziale. Il meraviglioso e il fantastico, in cui Breton trova una risposta essenziale alla preoccupazione dell'uomo, costituisce quindi il cuore del rinnovamento dell'immaginario.

Parole chiave: André Breton, meraviglioso, fantastico, surreale, immaginario, Manifesto, La chiave dei campi

Dans les années vingt, le recours au merveilleux et au fantastique se révèle un important centre d'intérêt chez les surréalistes français. L'inévitable *question des châteaux* qui intrigue l'imagination de Breton, apparaît très tôt, à la naissance même du surréalisme. André Breton ouvre un vaste champ d'exploration poétique sur la notion de merveilleux et l'inspiration fantastique dans ses *Manifestes* et dans *L'Introduction au discours sur le peu de réalité*.¹

Dès le 30 janvier 1925, la direction du Bureau de Recherches surréalistes était confiée à Antonin Artaud qui voulait entreprendre un projet de « Glossaire du merveilleux » comme l'atteste une lettre, datée du 26 janvier 1925, de Breton à sa femme Simone :

[...] la constitution d'un dossier très important de notes relatives à tous les ouvrages ayant paru jusqu'à ce jour et dans la composition desquels il entre une trace de merveilleux (type ma note sur Le Moine dans le Manifeste). Ce travail

¹ Ce texte est commencé immédiatement après l'achèvement du *Manifeste du surréalisme*, peu avant sa parution, en septembre 1924. Publié en 1925 dans la revue *Commerce*, ce texte est repris en plaquette aux éditions Gallimard en 1927 et dans *Point du jour* en 1934.

*pourra donner lieu bien plus tard à la publication d'un glossaire complet du merveilleux.*¹

En suivant cette trace, Breton précise que le roman de Lewis, animé par « le souffle du merveilleux, [...] constitue un modèle de justesse, et d'innocente grandeur » et commente en note marginale que « [ce] qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel ». ² Dans le *Manifeste* (1924), le merveilleux et le fantastique ne sont pas encore distingués et cette distinction apparaîtra finalement en 1962, dans le « Pont-levis », où le fantastique est finalement rejeté du côté de la fiction.

Dans les années trente, les deux textes repris dans *La Clé des champs* développent le concept de merveilleux et de fantastique: « Le Merveilleux contre le mystère » (1936) dans lequel Breton conclut qu'en la « loi de l'abandon pur et simple au merveilleux » réside « la seule source de communication éternelle entre les hommes » ³ et « Limites non-frontières du surréalisme » (1937) où Breton souligne le rattachement du fantastique au réel et affirme que le fantastique exprime le contenu latent d'une époque. Pierre Mabille traite longuement du merveilleux dans son ouvrage *Le Miroir du merveilleux*, publié en 1940 au Sagittaire ⁴ où l'essai « Pont-levis » figure comme l'avant-propos de cet ouvrage et est repris dans *Perspective cavalière*. Dans cette préface Breton conclut :

Le Miroir du merveilleux ... ne doutons pas que Pierre Mabille ait pesé – en poudre d'or – les deux termes qui entrent dans ce titre. Le merveilleux, nul n'est mieux parvenu à le définir par opposition au 'fantastique' qui tend, hélas, de plus en plus à le supplanter auprès de nos contemporains. C'est que le fantastique est presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité tout entière. Quant au miroir, il ne nous parvient que s'il est possible d'y comparer notre esprit, il faut admettre que ' le tain en est constitué par la rouge coulée du désir'. ⁵

¹ Breton, A., *Œuvres complètes, t. I* : « Notes et variantes », Éditions Gallimard, Paris, 1988, p. 1349.

² Breton, A., *Œuvres complètes, t. I : Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 320.

³ Breton, A., *Œuvres complètes, t. III : La Clé des champs* « Le Merveilleux contre le mystère », Éditions Gallimard, Paris, 1999, p. 658.

⁴ Cet ouvrage est réimprimé en 1962 aux Éditions de Minuit.

⁵ *Miroirs*, par Pierre Mabille, *Minotaure*, n°11, printemps 1938.

La liberté « couleur d'hommes »² qu'exalte encore Breton, est confondue avec l'imagination, dans le premier *Manifeste du surréalisme*. L'imagination, au dire de Breton, est capable de lever « un peu le terrible interdit »³, d'étendre les limites du réel, comme dans le rêve, comme dans le merveilleux. La condamnation du roman se trouve déjà chez Isidore Ducasse Lautréamont qui écrivait :

*Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes : la conclusion morale est absente. Décrire les passions n'est rien ; il suffit de naître un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. Nous n'y tenons pas.*⁴

Et si Breton adopte un ton péremptoire en critiquant et en condamnant le roman, l'attitude réaliste et le procès du réalisme à la manière ducassienne, il ne le fait pas pour des raisons littéraires, mais parce que le réalisme est, selon lui, hostile « à tout essor intellectuel et moral », réalisme dont il ne ressort que « médiocrité », « haine » et « plate suffisance »⁵ et parce que le roman s'attachant avant tout à reproduire le réel, en efface en effet l'essentiel.

Breton ne cessa de développer cette invocation du merveilleux : celui-ci était proprement pour lui source de connaissance, de beauté et signe de surréalité. L'intention de Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* était déjà de « faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber »⁶. Breton se montrait même catégorique : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ».⁷

Sans doute le *Manifeste du surréalisme* théorise-t-il le plus clairement le nécessaire retour vers certaines œuvres du passé. Dans ce passé, il n'est pas que la détestable « attitude réaliste, inspirée du

¹ Breton, A., *Perspective cavalière* : « Pont-levis », Éditions Gallimard, Paris, 1970, p. 203.

² Breton, A., *Œuvres complètes, t. I : Clair de terre* « Il n'y a pas à sortir de là », op. cit., p. 169.

³ Breton, A., *Œuvres complètes, t. I : Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 312.

⁴ Lautréamont, Isidore Ducasse de, *Les Chants de Maldoror : Poésies I*, Pockets Classiques, Paris, 1961, p. 253.

⁵ Breton, A., *Œuvres complètes, t. I : Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 313.

⁶ Ibid., p. 319.

⁷ Ibid.

positivisme »¹, les petites observations et les descriptions qui s'épanouissent dans le roman, une logique qui ne s'investit que dans l'ordre des faits secondaires. L'imagination et le rêve, dont les découvertes de Freud permettent d'entrevoir toute l'importance, ont su s'épanouir, malgré la haine et la peur qu'elle suscite, dans des productions relevant du merveilleux.

Le *Manifeste* se réfère aux modèles littéraires du merveilleux² et le premier texte qu'évoque André Breton, qu'il érige en modèle, est le *Moine* de Lewis, le roman que transcende sa constante et insurpassable dimension fantastique :

*Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. Le Moine, de Lewis, en est une preuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout entier. [...] Le 'rien n'est impossible à qui sait oser' donne dans Le Moine toute sa mesure convaincante.*³

L'œuvre de Lewis est ainsi en mesure de soulever le désir et la hardiesse paroxystiques. Ce merveilleux est dépourvu, à l'inverse des « contes de fées » ou de « littératures religieuses » de toute « puérité »⁴. Le merveilleux issu du passé donc, mais qui est en fait éminemment suggestif et peut s'avérer fondamentalement inspirateur.

*[...] les facultés ne changent radicalement pas. La peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus.*⁵

Breton constate que Lewis a délivré « ses principaux personnages de toute contrainte temporelle »⁶. Il retrouve dans les personnages de Lewis « [cette] passion de l'éternité qui les soulève sans cesse » et « prête des accents inoubliables à leur tourment et au

¹ Ibid., p. 313.

² *Le Moine, Alice in Wonderland et Peau d'âne.*

³ Ibid., p. 320.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 321.

⁶ Ibid., p.320.

[sien] »¹. Mathilde de Villanegas, traitée dans le *Manifeste du surréalisme* comme « la création la plus émouvante qu'on puisse mettre à l'actif de ce mode *figuré* en littérature » serait « moins un personnage qu'une tentation continue »². Elle devient plus tard, dans les *Limites non-frontières du surréalisme*, l'un de ces « êtres de *tentation* pure »³ qui incarnent magnifiquement la lutte entre Éros et Thanatos.

Il importe donc de cerner le merveilleux, sous ses diverses formes, aux diverses époques. Au-delà de cette pluralité de formes, d'objets – Breton évoque les *ruines* romantiques et le *mannequin* moderne de Chirico –, il y a, dans le merveilleux, l'expression d'une inquiétude fondamentalement humaine. S'impose dès lors un véritable corpus d'œuvres à constituer, ou à reconstituer : le merveilleux présent peut aussi se nourrir de ses antécédents :

*Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient : ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. Dans ces cadres qui nous font sourire, pourtant se peint toujours l'irréparable inquiétude humaine, et c'est pourquoi je les prends en considération, pourquoi je les juge inséparables de quelques productions géniales, qui en sont plus que les autres douloureusement affectées. Ce sont les potences de Villon, les grecques de Racine, les divans de Baudelaire.*⁴

Breton souligne tout d'abord le fait que ce surgissement nécessairement discontinu du merveilleux implique « l'éclipse du goût », voire même le choix résolu du « mauvais goût ».⁵ La focalisation de Breton sur la période 1780 – 1820⁶, sur le roman noir et ultérieurement sur Sade et Charles Fourier, un guide essentiel vers

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Breton, André. *Œuvres complètes, t. III : La Clé des champs* « Limites non-frontières du surréalisme », op. cit., p. 667.

⁴ Breton, André. *Œuvres complètes, t. I : Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 321.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. À moi, si j'avais vécu en 1820, à moi 'la nonne sanglante', à moi de ne pas épargner ce sournois et banal 'Dissimulons' dont parle le parodique Cuisin, à moi, à moi de parcourir dans des métaphores gigantesques, comme il dit, toutes les phases du 'Disque argenté'.

la « zone de l'incontrôlable et du merveilleux »¹, s'inscrit pleinement dans cette problématique.

Le 1^{er} février 1937, Breton publie « Limites non frontières du surréalisme » dans *La Nouvelle Revue française*. Ce texte était tout d'abord destiné à la conférence qui eut lieu à Londres le 16 juin 1936 à l'occasion de l'Exposition internationale du surréalisme et plus tard repris dans *La Clé des champs*. L'actuel de l'année 1937 est troublant – vingt ans passés avec les décombres de la Première Guerre mondiale, la guerre d'Espagne, la situation irrésolue du Front populaire et l'Éthiopie envahie par les fascistes italiens. Dans cette période si confuse, où l'Europe « risque d'un instant à l'autre de ne plus faire qu'un seul brasier »,² Breton réfléchit sur les points et problèmes concernant la notion du fantastique et l'élaboration du *mythe collectif*.

Nous contestons formellement qu'on puisse faire œuvre d'art, [...], œuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le contenu manifeste d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son contenu latent.

*Le 'fantastique', [...], constitue à nos yeux, par excellence, la clé qui permet d'explorer ce contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements ».*³

C'est là qu'intervient précisément le fantastique. C'est alors que Breton appelle l'attention de ses lecteurs sur le développement du roman noir anglais de la fin du XVIII^e siècle. Cette évocation lui permet alors de dessiner plus nettement les contours du fantastique, ce fantastique qui serait en quelque sorte hors du temps.

*C'est seulement à l'approche du fantastique, [...], qu'a toutes chances de se traduire l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui n'a d'autre issue, [...], que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes.*⁴

¹ Breton, A., *Œuvres complètes, t. II : Anthologie de l'humour noir 1940-1950-1960* « Charles Fourier », Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 909.

² Breton, André, *Œuvres complètes, t. III : La Clé des champs* « Limites non-frontières du surréalisme », op. cit., p. 661.

³ Ibid., p. 665.

⁴ Ibid.

Breton met en rapport le roman noir, son émergence avec les mythologies contemporaines : le « genre 'noir' » peut et doit être considéré comme « pathognomonique du grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du XVIIIe siècle ». ¹ L'émergence de ce genre avec Horace Walpole et son *Château d'Otrante*, n'est pas dénué d'intérêt pour Breton, qui s'interroge également sur la longue amitié et la correspondance d'Horace Walpole avec Mme du Deffand, grande amie des encyclopédistes français, et donc partie prenante du public le plus défavorable à une entreprise littéraire telle que *Le Château d'Otrante*. Breton considère que cette bienveillance de Mme du Deffand est symptomatique et constitue même un argument en faveur de sa propre conception de l'indépendance de la littérature :

La genèse d'une telle œuvre, [...], ne met en effet rien moins en cause que la méthode surréaliste et tend, une fois de plus, à sa complète justification ». ²

Il y aurait ainsi, selon Breton, une interférence flagrante entre le « genre noir » et le surréalisme : l'abandon au *rêve* et l'usage de l'*écriture automatique* comme l'atteste une lettre d'Horace Walpole au révérend William Cole. Cette lettre, datée du 9 mars 1765 invite Breton à s'interroger : « [Y] a-t-il des lieux prédestinés à l'accomplissement de la forme particulière de médiumnité qui se manifeste en pareil cas ? » ³ et quelle est la forme ou l'équivalent d'un tel lieu du château gothique pour notre époque ? Breton répond :

Oui, il doit exister des observatoires du ciel intérieur. Je veux dire des observatoires tout faits, dans le monde extérieur naturellement. Ce serait, pourrait-on dire du point de vue surréaliste, la question des châteaux. ⁴

Breton ajoute cependant le constat d'une évolution laïque : le surréalisme a seulement enregistré « le déplacement de l'époque du roman noir jusqu'à nous, des plus hautes charges affectives de l'*apparition* miraculeuse à la *coïncidence* bouleversante. » ⁵

¹ Ibid., p. 667.

² Ibid.

³ Ibid., p. 668

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 669.

De ce point de vue, le roman noir, qui représente pour Breton une sorte de catalyseur du passé est porteur de leçons à propos du merveilleux et du fantastique dans le monde contemporain.

Dans une conférence prononcée à Londres, le 24 juin 1936, à l'occasion de la Première Exposition internationale du surréalisme, organisée par Roland Penrose, Éluard affirme que :

Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête et de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme. Le surréalisme travaille à démontrer que la pensée est commune à tous.¹

Quant à la poésie pure, Éluard précise que « [la] force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes » et cite la phrase de Lautréamont (*Poésies II*), chère aux surréalistes : « La poésie doit être faite par tous. Non par un ».

Éluard va déduire de cet impératif que « [toutes] les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées » et que l'homme finalement accordé à la réalité, qui est sienne, « n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux ».² Pour définir le merveilleux poétiques, Benjamin Péret s'interroge de la même manière sur cette notion :

[Le] merveilleux est partout, dissimulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement [...]. Le merveilleux, [...], est partout, de tous les temps, de tous les instants.³

Le merveilleux et le fantastique, dans lesquels Breton et les surréalistes décèlent une réponse essentielle à l'inquiétude humaine, constituent ainsi le foyer principal de renouvellement de l'imaginaire. Le surréalisme qui « peut engager d'espoir absolu de libération de l'esprit humain »⁴ ouvre un champ illimité pour une exploration imaginaire totale. L'attrait pour l'insolite qu'on rencontre chez les

¹ Éluard, P., *Œuvres complètes : L'évidence poétique*, Éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 519.

² Ibid., p. 514.

³ Péret, B., *Œuvres complètes, t. VI : Les Amériques ... et autres lieux*, Association des amis de Benjamin Péret, Paris, 1969, p. 20.

⁴ Ibid., p. 661.

surréalistes rejette la perception simple et rationnelle et opère avec des effets poétiques où se mêlent merveilleux, fantastique et surréel.

Les surréalistes voulant libérer l'expression des carcans idéologiques et faisant de l'expression artistique la substance même de la vie, voient dans l'esthétique de l'insolite la possibilité d'un déploiement de la rêverie et de l'inspiration poétique ainsi qu'une optique où l'apparition de l'inconscient humain prend plusieurs formes.

Bibliographie

Breton, André, *Œuvres complètes, t. I : Clair de terre* « Il n'y a pas à sortir de là », *Manifeste du surréalisme*, « Notes et variantes », Éditions Gallimard, Paris, 1988

Breton, André, *Œuvres complètes, t. II : Anthologie de l'humour noir 1940-1950-1960* « Charles Fourier », Éditions Gallimard, Paris, 1992

Breton, André, *Œuvres complètes, t. III : La Clé des champs* « Le Merveilleux contre le mystère », « Limites non-frontières du surréalisme » Éditions Gallimard, Paris, 1999

Breton, André, *Perspective cavalière* : « Pont-levis », Éditions Gallimard, Paris, 1970

Éluard, Paul, *Œuvres complètes : L'évidence poétique*, Éditions Gallimard, Paris, 1968

Lautréamont, Isidore Ducasse de, *Les Chants de Maldoror : Poésies I*, Pockets Classiques, Paris, 1961

Péret, Benjamin, *Œuvres complètes, t. VI : Les Amériques ... et autres lieux*, Association des amis de Benjamin Péret, Paris, 1969

**LE SPECTRE FANTASTIQUE DE L'HISTOIRE DANS
L'OMBRE DU VENT DE CARLOS RUIZ ZAFÓN**

**THE FANTASTIC SPECTER OF HISTORY IN THE SHADOW
OF THE WIND BY CARLOS RUIZ ZAFÓN**

**EL ESPECTRO FANTÁSTICO DE LA HISTORIA EN LA
SOMBRA DEL VIENTO DE CARLOS RUIZ ZAFÓN**

Grégory DUBOIS¹

Résumé

L'ombre du vent, premier roman de la tétralogie « Le Cimetière des Livres Oubliés » publié en 2001 par Carlos Ruiz Zafón, est peuplé de fantômes – mi-humain « mi-mort-pour-la-société » – à l'image de Julián Carax, auteur méconnu et énigmatique du roman L'ombre du vent sauvé de l'oubli par le jeune Daniel Sampere qui découvre le Cimetière des Livres Oubliés à l'aube de ses 11 ans. Le mystérieux auteur revient alors, très souvent de nuit, sous les traits de Laín Coubert pour finir son travail d'annihilation de son œuvre et, dans le même temps, de sa propre existence. On peut considérer le double Laín Coubert-Julián Carax comme le reflet spectral fantastique de l'histoire de la post-guerre civile espagnole et de sa destructrice « machine de l'oubli », qui apparaît et disparaît, esquivant l'inquiétant Fumero. Ainsi Laín-Julián ne serait-il rien d'autre que le spectre fantastique de l'Histoire barcelonaise et espagnole qui se reflète dans son histoire individuelle en pleine destruction. Cette étude s'intéressera tour à tour aux apparitions spectrales de Laín-Julián comme reflet d'une vie personnelle tumultueuse et autodestructrice, elle-même, reflet d'une Histoire caractérisée par une mémoire collective refoulée sur fond d'ambiance inquiétante car mystérieuse et double.

Mots clés : roman contemporain, histoire, Guerre civile, spectre, Carlos Ruiz Zafón

Abstract

The Shadow of the Wind, the first novel of The Cemetery of Forgotten Books tetralogy, which was published by Carlos Ruiz Zafón in 2001, is full of ghosts (they are half human beings and half marginal beings). This is the case of Julián Carax, the overlooked and enigmatic author of The Shadow of the Wind, the novel that was rescued from oblivion by young Daniel Sampere, who came across the Cemetery of Forgotten Books before he turned eleven. The mysterious author then reappears, often at night, as Laín Coubert, meaning to annihilate his work,

¹ gregory.dubois@ac-paris.fr, Classes Préparatoires aux Grandes Ecoles, Paris, France.

and also his own existence. This double-faced man (Laín Coubert-Julián Carax) can be considered the fantastic spectral reflection of post-Civil War Spain and its destructive « oblivion machine » that appears and disappears, dodging Fumero, the ominous detective. In that sense, Laín-Julián could be the mere fantastic spectral reflection of the history of Barcelona and of the history of Spain -the latter being reflected in his individual life, which tends towards utter destruction. We are going to analyse first Laín-Julián's spectral apparitions as a reflection of a personal life that is both stormy and self-destructive, and then the way in which this life itself is a reflection of a peculiar history. This history is characterized by a repressed collective memory against an ominous background-indeed this memory is both mysterious and two sided.

Keywords : Contemporary literature – History – Spanish Civil War – Specters – Carlos Ruiz Zafón

Resumen

La sombra del viento, primera novela de la tetralogía « El Cementerio de los Libros Olvidados » y publicada en 2001 por Carlos Ruiz Zafón, es habitada por fantasmas –medio-humanos « medio-muerto-para-la-sociedad »– a la imagen de Julián Carax, autor desconocido y enigmático de La sombra del viento salvada del olvido por el joven Daniel Sampere, quien, a punto de cumplir los 11 años, descubrió el Cementerio de los Libros Olvidados. Entonces vuelve el misterioso autor, casi siempre de noche, bajo los rasgos de Laín Coubert, para acabar con su labor de aniquilación de su obra y, al mismo tiempo, de su propia existencia. Podemos considerar el doble Laín Coubert-Julián Carax como el reflejo espectral fantástico de la historia de la posguerra civil española y de su “máquina del olvido” destructora que aparece y desaparece, esquivando al inquietante inspector Fumero. Así Laín-Julián no sería sino el espectro fantástico de la historia barcelonesa y española que se refleja en su historia individual en pleno proceso de destrucción. En este estudio nos interesarán las apariciones espectrales de Laín-Julián como reflejo de una vida personal atormentada y autodestructora, a su vez reflejo de una Historia caracterizada por una memoria colectiva reprimida inquietante ya que es misteriosa y doble.

Palabras clave : Novela contemporánea – Historia – Guerra civil – Espectro – Carlos Ruiz Zafón

C'est à entrer dans un jeu de reflets, véritable labyrinthe « hantologique »¹, que nous invite Carlos Ruiz Zafón, à l'image de *L'ombre du vent*, œuvre de Julián Carax, elle-même patron labyrinthique de *L'ombre du vent* de Zafón qui va faire l'objet de notre étude.

¹ Nous utilisons le néologisme de Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* (Galilée, Paris, 1993, p. 31) pour rendre compte des traces à la fois visibles et invisibles du passé.

L'ombre du vent est le premier opus de la tétralogie du « Cimetière des Livres oubliés »¹ qui fit connaître à son auteur une renommée internationale et lui valut de devenir l'auteur espagnol le plus vendu au monde avec un total de 35 millions de livres, dont 18 millions pour ce premier roman de la saga. La trame est, en apparence, assez simple puisqu'il s'agit de la découverte par le jeune Daniel du mystérieux Cimetière des Livres Oubliés et de *L'ombre du vent*, roman dont l'auteur n'est pas moins mystérieux puisqu'il semble n'avoir laissé aucune trace de sa vie. Ce livre va changer sa vie, de même que le réveil de ses sentiments amoureux pour la jeune Clara et Bea. Ces événements vont donner à ce roman sa dimension initiatique de *bildungsroman*² et vont, dans le même temps, entraîner le lecteur dans un enchaînement d'aventures et de récits proleptiques et analeptiques, confiés à divers narrateurs, qui n'est autre que le reflet hypnotique de la structure narrative du roman lu par Daniel et qui porte le même nom que le livre que le lecteur tient entre les mains :

A medida que avanzaba, la estructura del relato empezó a recordarme a una de esas muñecas rusas que contienen innumerables miniaturas de sí mismas en su interior. Paso a paso, la narración se descomponía en mil historias, como si el relato hubiese penetrado en una galería de espejos y su identidad se escindiera en docenas de reflejos diferentes y al tiempo uno solo³

Le succès de librairie que connut le roman, *L'ombre du vent*, proche de la littérature de jeunesse cultivée par son auteur⁴, et l'esthétique fantastique de la saga ne doit pas nous faire oublier sa

¹ La saga se compose de *La sombra del viento*, Planeta, Barcelone, 2001 (toutes les références aux pages d'où sont extraites les citations viennent de cette édition), *El juego del ángel*, Planeta, Barcelone, 2008, *El prisionero del cielo*, Planeta, Barcelone, 2011 et *El laberinto de los espíritus*, Planeta, Barcelone, 2016. Ces œuvres ont été traduites et publiées dans une quarantaine de pays.

² Steen, M. S., « *La sombra del viento*, intersección de géneros y *bildungsroman* », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°39, 2008.

³ Ruiz Zafón, C., *La sombra...*, *op. cit.* p. 13 (c'est nous qui soulignons)

⁴ Avant la publication de *L'ombre du vent*, Carlos Ruiz Zafón, publia la « Trilogie de la brume » (*El príncipe de la niebla*, 1993; *El palacio de medianoche*, 1994 et *Las luces de septiembre*, 1995) chez Edebé, une maison d'édition espagnole spécialisée dans le domaine de l'éducation et la littérature de jeunesse comme le montre la célébration annuelle du Prix Edebé de Littérature de jeunesse, depuis 1993. Cette année-là, c'est le roman *El príncipe de la niebla* qui remporta le prix.

dimension éthique, proche de la littérature espagnole qui lui est contemporaine et qui est marquée du sceau de la mémoire de la Guerre civile que subit le pays ainsi que de la longue dictature qui s'ensuivit. En effet, la génération de ceux qui n'ont pas vécu directement la guerre s'est intéressée au franquisme qui imposa le silence sur l'atrocité des événements et à la Transition démocratique et son pacte de l'oubli pour mieux revendiquer ces « voix endormies »¹.

Nous pensons que l'on peut entrevoir, derrière la profusion de dédoublements, de personnages fantomatiques et d'ambiances gothiques présents dans la saga toute entière, et dans *L'ombre du vent*, en particulier, le spectre d'une mémoire collective en construction dans les œuvres proprement historiques. Cinta Ramblado Minero s'est intéressée, en effet, à « l'ombre de la guerre » présente à travers la dichotomie entre le personnage de l'inspecteur Fumero et Fermín Romero de Torres qu'elle comprend comme « the struggle between memory and oblivion, between justice and conformism, and, even more so, between dissidence and authoritarianism »². Selon nous, cette lutte peut également être perçue dans le retour du personnage tourmenté de Julián Carax, auteur mystérieux de *L'ombre du vent*, sous les traits fantomatiques de Laín Coubert, nom emprunté justement à l'un de ses propres romans.

Ce personnage double, qui apparaît et disparaît, poserait, donc, la question du grand retour du refoulé à travers une figure spectrale qui marque un point irrésolu de l'Histoire espagnole du XX^e siècle³. Il ne s'agit, d'ailleurs, pas d'un hasard si la Guerre civile

¹ On aura reconnu la référence à *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón. L'année 2001, année de publication de *L'ombre du vent*, est également l'année de la publication de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas qui marque l'histoire de la littérature espagnole contemporaine par sa revendication de la Mémoire Historique et fait entendre les oubliés de l'histoire officielle. On ne peut pas ne pas citer le travail d'Almudena Grandes dans cette veine de récupération de la mémoire dans *El corazón helado* (2007) et la série « Episodios de una guerra interminable ».

² Ramblado Minero, C., « The Shadow of the Dissident : Reflections on Francoism in Carlos Ruiz Zafón's *The Shadow of the Wind* », *Clues : A Journal of Detection*, Vol. 26, N°3, 2008 : « la lutte entre la mémoire et l'oubli, entre la justice et le conformisme, et, encore plus, entre la dissidence et l'autoritarisme », p. 73

³ Nous ne partageons, donc, pas complètement l'opinion émise par E. Ruiz Tosaus qui conclut son article en louant les qualités de l'œuvre mais en ne voyant dans *L'ombre du vent* qu'une « narración, amena, sencilla [...] una buena historia, bien escrita, pero seguramente sin grandes recovecos y laberintos ». Ruiz Tosaus, E., « Algunas consideraciones sobre *La sombra del viento* de Ruiz Zafón », *Espéculo* :

fait irruption violemment dans le quotidien de Daniel et de son père lors d'une scène de dîner. Son père dit « Solo pensaba », Daniel de demander « ¿En qué? » et son père de répondre « En la guerra [...] Nada es igual después de una guerra »¹. C'est justement ce soir-là qu'un inconnu fera également irruption dans la vie du jeune protagoniste.

Une ambiance sombre de mystère propice au fantastique

A l'image de la synesthésie présente dans son titre, *L'ombre du vent* nous guide vers un monde propice au fantastique qui rend possible l'impossible. Ainsi, l'ambiance créée dans l'*incipit* prend par la main le lecteur dans son accès à un lieu et à une ambiance mystérieux (« Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza », « calles sumergidas bajo una laguna de neblina ardiente », « una tarde de brumas y llovizna »² qui provoquent l'incertitude et l'hésitation lorsque le jeune Daniel nous fait part du souvenir de la mort de sa mère (« la ausencia de mi madre era para mí todavía un espejismo, un silencio a gritos que aún no había aprendido a acallar con palabras »³. Ce monde incertain qui unit les contraires (l'ombre et le vent, se taire et la parole, le silence et les cris) dans l'esprit du lecteur, qui s'identifie au personnage, répond à une esthétique de l'hésitation basée sur le brouillage des limites entre le réel et l'irréel. Cette ligne de crête entre le merveilleux et l'étrange nous renvoie, naturellement, à la définition que donne Todorov du fantastique :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴

Revista de Estudios Literarios, N°38, 2008,
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/soviento.html> (consulté le 08/04/2018).

¹ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* pp. 45-46

² *Ibid.* p. 7, p. 23 et p. 28

³ *Ibid.* p. 7

⁴ Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970 (p. 29). Il est particulièrement intéressant de noter que Todorov intègre le lecteur dans sa définition du fantastique puisque la production de Zafón tend à créer chez un jeune public (particulièrement attiré par le fantastique) l'envie d'entrer dans le monde de l'imaginaire par le biais de la lecture : « [L]e fantastique est fondé

A l'aube de ses 11 ans, Daniel va découvrir l'énigmatique bibliothèque appelée le « Cimetière des Livres Oubliés »¹ et dont la description tel le « cadáver abandonado de un palacio, o museo de ecos y sombras »² transporte le protagoniste et le lecteur dans un endroit énigmatique et labyrinthique qui fait partie de ces choses « que sólo pueden verse entre tinieblas »³. Lieu de l'oxymore, s'il en est, ce cimetière est le monde dans lequel les livres morts, les livres cadavres, absents, sont paradoxalement présents puisqu'ils ont échappé à la destruction définitive et n'attendent qu'une seule chose : que quelqu'un les fasse ressusciter, tels des revenants. Dans son discours initiatique, le père de Daniel lui transmet le secret qui consiste à s'assurer que les livres dont personne ne se souvient continuent de vivre afin de ne jamais disparaître⁴.

Mais dans cet *imago mundi*⁵ fantastique, où les livres sont personnifiés, c'est bien le roman qui, en redonnant sa présence à l'absence, va choisir son lecteur et non pas l'inverse⁶. Et telle la

essentiellement sur une hésitation du lecteur – **un lecteur qui s'identifie au personnage principal** – quant à la nature d'un événement étrange » (*Ibidem.*, p. 165, c'est nous qui soulignons).

¹ Vila-Sanjuán, S., « Las cuatro vidas de Carlos Ruiz Zafón », *La Vanguardia-Magazine*, 02/11/2003, p. 28-34. Ruiz Zafón explique le processus de création de ce lieu : « La imagen de partida me la dieron esos **grandes hangares de libros viejos** que hay en California; me sugerían la idea de que en el mundo existen **cosas muy valiosas que están olvidadas en algún lado**. Redondeé esta imagen con *labyrinthos* y *túneles*, que es mi forma de visualizar las cosas, y la trasplanté a Barcelona, donde este tipo de almacenes no existe, pero me permitía iniciar un tratamiento de **ciudad misteriosa** » p. 34 (c'est nous qui soulignons).

² Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* p. 9

³ *Ibid.* p. 8

⁴ *Ibid.* p. 11

⁵ D'Humières, C., « La bibliothèque dans *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón », in Martini, Alessandro, *Versants : Les bibliothèques dans les romans*, 53/54, 2007, p. 339-351. L'auteure voit dans la description du « Cimetière des Livres Oubliés » les influences de « La bibliothèque de Babel » de Jorge Luis Borges et du *Nom de la rose* d'Uberto Eco, et dit ceci : « Il se dégage par conséquent de cette première visite l'impression que l'immense bibliothèque est non seulement un monde en soi, mais qu'elle représente vraiment le monde : elle se fait *imago mundi* puisqu'elle renforme toutes les possibilités de combinaisons du savoir et de l'imagination », p. 341. E. Ruiz Tosaus s'intéresse également à l'influence borgienne, *op. cit.*

⁶ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* pp. 11-12 : « *el libro que me iba a adoptar a mí* ».

baleine qui avale Jonas, « el espejismo », « el sortilegio de la historia », « el hechizo de la historia »¹ du roman de Julián Carax vont s'emparer de Daniel dans une intéressante mise en abyme qui fait « alors [vaciller] les certitudes les mieux assises »² car le lecteur également est emporté dans ce jeu de reflets métalittéraire.

Le mystère demeure et se fait d'autant plus ressentir quand Daniel cherche à en savoir un peu plus sur *L'ombre du vent* puisque ni son père libraire, ni son ami Barceló, spécialiste de livres rares, ne semble avoir entendu parler de ce roman étrangement publié en espagnol en France. On sait seulement, de la bouche d'Isaac, gardien du Cimetière des Livres Oubliés, qu'il ne reste aucun exemplaire de ce roman puisque le fils de l'éditeur, Cabesteny, les vendit tous à « un individuo » qui voulait les brûler³.

A l'incertitude autour de l'œuvre de Julián Carax s'ajoute celle autour de son auteur qui, selon les différents récits qu'obtient Daniel lors de sa recherche hypnotique l'auteur aurait gagné Paris en 1918 ou 1919 et y serait mort cette même année⁴. Cette version est complétée par l'une des amantes de Daniel, Nuria Monfort, fille du gardien du Cimetière des Livres Oubliés, qui instille l'hésitation quant à la mort de l'auteur qui parle de « su rumoreada muerta en la guerra » pour en douter et se faire écho de « la leyenda negra de un individuo sin rostro », « a medio camino entre espectro y mendigo » qui aurait été vu au Tibidabo⁵.

Des apparitions spectrales, reflet d'une vie personnelle autodestructrice

On entrevoit déjà dans ces références à la vie de Julián Carax sa caractérisation comme revenant, comme marginalisé, qui hante la ville comtale et qui répond à la définition que nous donne Jacques Derrida du « spectre » :

¹ *Ibid.* p. 13

² « Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager [...] Alors vacillent les certitudes les mieux assises », Callois, R., *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966, p. 10

³ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* pp. 11-12

⁴ *Ibid.* p. 137. Il s'agit de la version donnée par la concierge du père de Julián qui tient ce récit du père, lui-même : « su vida se pierde en las nieblas de París, donde desarrollará una existencia fantasmal », p. 232 (c'est nous qui soulignons).

⁵ *Ibid.* pp. 524-526

Le spectre, c'est d'abord du visible. Mais c'est du visible invisible, la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os... Et ce qui se passe avec la spectralité, avec la fantômalité -point nécessairement avec la revenance-, c'est que devient alors quasiment visible ce qui n'est visible que pour autant qu'on ne le voit pas en chair et en os. C'est une visibilité de nuit.¹

Les apparitions physiques² d'un inconnu, difficilement identifiable, entouré de la fumée de sa cigarette se fait de nuit, dans le cas de sa première apparition en bas de la fenêtre de chez Daniel lors de la scène du dîner déjà évoquée³, ou en plein jour mais apparu à la jeune Clara, amie de Daniel, qui est aveugle et pour qui il est donc invisible. Les deux amis décrivent la même sensation d'incertitude et de doute quant à l'existence de ce personnage puisque Daniel nous dit qu'il a tout d'un personnage décrit dans *L'ombre du vent* de Carax et Clara nous parle d'un masque de peau qui recouvrirait le visage de cet inconnu, apparemment défiguré, et d'une odeur de papier brûlé qui fait froid dans le dos⁴.

Les investigations de Daniel ne feront que renforcer ce sentiment d'épouvante lorsque l'on découvrira, d'abord, le visage de ce mystérieux personnage défiguré tel Frankenstein (« Aquel personaje no tenía nariz, ni labios ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego »⁵), puis, son identité : Laín Coubert. Ce nom n'est autre que celui que Julián Carax donne au diable dans son roman⁶.

¹ Derrida, J., *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée, INA, Paris, 1996, p. 129-130

² Caillois, R., *Anthologie...*, *op. cit.* pp. 10-11 : « [lorsque les certitudes vacillent] l'Épouvante s'installe. La démarche essentielle du fantastique est l'apparition [...] Certes, [les fantômes et les vampires] sont aussi des êtres d'imagination, mais cette fois l'imagination ne les situe pas dans un monde lui-même imaginaire ; elle se les représente ayant leurs entrées dans le monde réel ».

³ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *Op. cit.* p. 433. Dans sa lettre laissée à Daniel, Nuria raconte sa première rencontre avec Julián et le décrit ainsi : « un hombre enfundado en un abrigo negro [...] me observaba entre el humo de un cigarrillo ».

⁴ *Ibid.* p. 47 et p. 52. Cette odeur obsédante et inquiétante de papier brûlé accompagnera la troisième apparition du mystérieux personnage au cinéma (*Ibid.* p. 111).

⁵ *Ibid.* p. 71. Ce personnage finira par se dématérialiser littéralement à la fin de l'épisode « una silueta evaporándose en la oscuridad envuelta en su risa de trapo ».

⁶ Todorov, T., *Introduction...*, *op. cit.* p. 29 : « ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la

On assiste, lors de la première discussion entre le mystérieux personnage et Daniel, avec comme toile de fond le château de Montjuïc et « la ciudad de los muertos »¹, à un double maléfique de l'auteur, mu par le spectre de la haine qui guette notre protagoniste et dont les yeux seront, plus tard, décrits comme diaboliques (« brillo de unos ojos, clavado en él »²). Si l'on s'intéresse aux travaux d'Otto Rank et de Sigmund Freud, nous pouvons considérer que ce dédoublement est proprement fantastique étant donné sa dimension inquiétante³ et est, en soi, un signe de malédiction démoniaque⁴ qui ne fait que confirmer cette ambiance d'angoisse. Pour Freud, plusieurs situations peuvent créer cet *unheimlich*, ou inquiétante étrangeté, et nous pensons que ce spectre y répond : on peut douter que cet être en apparence animé ne soit vivant puisqu'il porte le nom d'un personnage de roman, il réapparaît obstinément sans raison apparente et il pourrait, également, représenter un double du « Moi » de Daniel car, à ce moment-là, l'adolescent ressent de la colère envers celle qu'il aime, Clara, qui n'a pas assisté à son repas d'anniversaire (Daniel-Laín), lui-même dédoublé (Laín-Julián) car on apprendra par Nuria que « Julián vivía en sus libros. [...] En una ocasión le pregunté en quién se inspiraba para crear sus personajes y

réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement ».

¹ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *Op. cit.* p. 65

² *Ibid.*, p. 478

³ Rank, Otto, *Don Juan et Le Double. Etudes psychanalytiques* (1925), Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973 et Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1971. Freud conclut son étude en disant : « L'inquiétante étrangeté surgit souvent et aisément chaque fois où **les limites entre l'imagination et la réalité s'effacent**, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel », réel, ici, puisque le diable sort de la littérature et envahit le monde réel (nous soulignons ce qui nous rappelle les définitions que donnent Caillois et Todorov du fantastique).

⁴ Le motif du double dans la littérature universelle a été magistralement étudié par Isabel Paraíso Almansa dans « Crítica arquetípica : la estructura demoníaca en el tema del doble », *RILCE : Revista de filología hispánica*, Vol. 25, N°1, 2009, p. 69-81 ainsi que dans son cours de Licenciatura 4 de « Literatura comparada » à l'Université de Valladolid (auquel nous avons participé lors de l'année scolaire 2014-2015).

me respondió que en nadie. Que todos sus personajes eran él mismo »¹.

Tout au long de l'histoire, c'est toujours sous ce double signe de l'hésitation inquiétante, à travers un processus de dématérialisation, que ce personnage, dont l'identité semble être celle de Julián Carax, apparaîtra aux côtés de Daniel. En effet, lors de l'épisode de la rencontre amoureuse entre Daniel et Bea, notre protagoniste reconnaît : « creí ver cómo la oscuridad se removía en cortinajes de bruma y una figura sin rostro, de mirada incandescente, se deslizaba hacia nosotros en silencio absoluto, como si apenas rozase el suelo »². Quelques jours plus tard, c'est la même incertitude qui se poursuit lors de la convalescence de Daniel, des suites d'un coup de feu, qui entend « unos pasos » et qui croit « ver la silueta de mi padre o quizá fuera el doctor Mendoza » dans sa chambre d'hôpital. On lui affirme que personne n'est entré dans sa chambre et qu'il s'agit du fruit de son imagination, pourtant, son stylo plume avait disparu³.

Entre ces deux épisodes, les apparitions spectrales de l'étranger inquiétant sont complétées par des apparitions référentielles, donnant à la connaissance de sa vie sa dimension médiatisée et participant à l'incertitude sur son identité et son existence. De fait, Julián-Laín, quoique omniprésent, de façon même presque obsédante, ne livre rien de sa vie à Daniel. Ce sont les autres qui sont la source de l'apparente révélation du secret, soit oralement soit par écrit, et qui donnent au récit que suit le lecteur sa dimension labyrinthique si cultivée par Zafón⁴ : Nuria Monfort, Molins, le père Fernando Ramos, Jacinta.

Se fait alors visible l'histoire d'une vie personnelle tumultueuse et autodestructrice annoncée par une photo de Julián Carax prise 25 ou 30 ans auparavant et que Daniel découvre sur le comptoir de la librairie : « los bordes estaban quemados y la imagen,

¹ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* p. 206 et « me dijo que se había transformado en uno de sus monstruos de ficción, en Laín Coubert », p. 502. Cette dimension démoniaque du personnage était annoncée par le récit de Molins quand il parle de Julián comme « el demonio », p. 153

² *Ibid.* p. 548

³ *Ibid.* p. 557. Nous soulignons les éléments qui traduisent l'incertitude.

⁴ Comme l'a montré Ruiz Tosaus, E., « Motivos, símbolos y obsesiones en la narrativa de Carlos Ruiz Zafón », *Especulo : Revista de Estudios Literarios*, N°41, 2009, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/motivzaf.html> (consulté 08/04/2018).

ahumada, parecía surcada por el rastro de dedos sucios de carbonilla [...] sonriéndome desde el pasado, incapaz de ver las llamas que se cerraban sobre él »¹.

Ces flammes accompagnent la vie de Julián puisqu'on apprendra que son meilleur ami, Miquel, fut retrouvé calciné dans l'incendie du hangar qui entreposait les œuvres de Julián, après avoir supplanté l'identité de ce dernier, le condamnant ainsi à devenir un mort-pour-la-société, un spectre². Le père Fernando Ramos dit, par ailleurs, qu'il possédait des livres de son ancien élève mais que « años atrás alguien entró en mi habitación y les prendió fuego »³. Nuria partage également un souvenir identique en précisant cette fois l'identité de l'incendiaire, il s'agit de Julián, qui avait jeté à l'intérieur de la chaufferie tous les exemplaires de ses romans⁴.

Cette obsession pour la destruction par les flammes, menée à bien par Laín-Julián, doit être mise en relation avec la leçon transmise à Daniel par son père lors du rite initiatique qui a lieu au Cimetière des Livres Oubliés : « cada libro tiene alma. El alma de quien la escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él »⁵. Ainsi, la création peut-elle être entendue comme un prolongement spectral du moi du lecteur et, d'abord, de son créateur. Daniel présentera d'ailleurs le roman à Bea en disant : « Te presento a Julián Carax »⁶.

Pour Julián, puisque sa vie amoureuse fut une malédiction et que son œuvre s'est nourrie de sa vie, alors, il se voit dans l'obligation de terminer son travail d'annihilation de son œuvre. Une destruction totale de la mémoire de sa vie⁷. Il ne souhaite pas en effet que le monde se souvienne de lui ; il désire plutôt rester dans le monde en tant qu'oublié, en tant que perdu, en tant que mort à l'image de son roman *L'ombre du vent* qui ne connut pas le succès : « *La sombra del viento* había salido un par de semanas antes [...] rumbo al gris anonimato y la invisibilidad de sus predecesoras ».

¹ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* pp. 122-123

² *Ibid.* p. 488 : « desde aquel instante, Julián Carax no existía [...] ni siquiera tenía nombre. Julián había perdido la identidad. Era una sombra ».

³ *Ibid.* p. 260

⁴ *Ibid.* p. 498

⁵ *Ibid.* p. 10. Nuria dira également : « su alma está en sus historias », p. 205

⁶ *Ibid.* p. 217

⁷ *Ibid.* p. 206 : « Entonces, si alguien quisiera destruirle, tendría que destruir esas historias y esos personajes, ¿no es así? ».

Le jeune Daniel, qui se charge de sauver le roman de Julián Carax, ouvre donc la boîte de Pandore et devient « [heredero] de un pasado que no [le] ha tocado vivir pero sí padecer, entre el pasado y el presente se produce un efecto de espejo inevitable »¹. L'histoire personnelle de Julián s'entend alors comme le reflet de l'Histoire espagnole.

L'Histoire de la Guerre civile comme toile de fond spectrale

Si les œuvres antérieures à *L'ombre de vent*, communément rassemblées sous le titre de « Trilogie du brouillard », évoquent des territoires éloignés de l'Espagne. *Marina* (1999) sera le premier roman qui se déroule en Espagne dans la seconde moitié du XX^e siècle mais, contrairement à *L'ombre du vent*, aucune référence historique à l'Espagne de l'après-guerre n'apparaît.

Lorsque nous lui avons posé la question lors du Salon du Livre de Paris, en 2013, dont l'invité d'honneur était la ville de Barcelone et auquel il a participé, Carlos Ruiz Zafón a affirmé qu'aucun roman contemporain ne pouvait faire l'impasse de cet événement historique, politique, social majeur du XX^e siècle espagnol. Il s'agit, selon l'auteur, de la toile de fond incontournable, nécessaire et qui semble faire écho à la première scène entre le père et son fils : « Nada es igual después de una guerra ». L'esthétique fantastique prend alors une dimension éthique², certes « dépolitisée »³, qui ne fait qu'enrichir sa portée artistique.

¹ Ruiz Tosaus, E., « Algunas consideraciones... », *op. cit.*

² Brenneis, S. J., « Dictatorship noir : post-War Spanish History in Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento* », *Romance Studies*, Vol. 26, N°1, 2008 : « if we conceive of the historical novel as a means by which present political and social concerns dialogue with the past, *La sombra del viento* also illuminates the way in which the Spain of the twenty-first century conceptualizes its post-war era. Daniel's quest to understand Carax's past and how it relates to his present life reflects the renewed interest in understanding not only the historical details of Civil-War and post-war Spain but also how these stories are relevant to life in present-day Spain », p. 71

³ Ellis, R. R., « Reading the Spanish past : Library Fantasies in Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento* », *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 83, N°6, 2006 : « As a memory text, *La sombra del viento* is anti-Francoist. But the past remembered, thought concurrent with the Spanish Civil War and its aftermath, is depoliticized », p. 839

On remarque, tout d'abord, que la guerre était présente, tel un spectre, avant même le début des combats : « el fantasma de la guerra se sentía ya en el aire. El país hedía a miedo » et « las calles olían a un silencio que se sentía en el estómago »¹, ce qui n'empêche pas Julián de quitter Paris et revenir à Barcelone, en 1936, précisément. Il croise alors le chemin du spectre du Mal, incarné en inspecteur Fumero, sbire des uns et des autres, véritable faucheuse inquiétante², qui assassina le père de Clara, poursuit Fermín et enterra en vie Julián lui-même en identifiant un corps anonyme en proclamant : « este hombre es quien yo diga que es »³. Par conséquent, nous voyons qu'à la destruction en temps de guerre, s'ajoute une volonté de réécrire l'Histoire.

Cette présentation spectrale de l'Histoire s'accompagne, par conséquent, d'un travail de déconstruction, de destruction, d'annihilation comme le précise Nuria dans sa lettre : « nunca subestimes el talento para olvidar que despiertan las guerras, Daniel »⁴.

On assiste même à une définition de ce qui est appelé « la máquina del olvido », métaphore de la mémoire et de l'oubli, comme une sorte d'enfer en temps de dictature : « Nada alimenta el olvido como una guerra »⁵. Il est intéressant de voir que dans cette définition de l'oubli Historique sont intercalés des passages qui font apparaître la poursuite de Julián par Fumero « que no podía permitirse el lujo del fantasma de Julián »⁶. Ainsi, l'histoire personnelle de Julián se trouve-t-elle être le reflet de l'Histoire, un événement d'une mémoire refoulée, un point irrésolu de l'Histoire qui entraîne l'apparition du refoulé sous les traits d'un revenant, qui ne demande qu'à disparaître

¹ Ruiz Zafón, *La sombra...*, *op. cit.* p. 472 et 476

² *Ibid.* p. 544 : Daniel décrit ainsi la mort de Fumero : « Cuando me asomé al corredor, las pisadas ya se escuchaban al pie de la escalinata. Reconocí la **sombra** desangrada sobre los muros **como una telaraña**, la gabardina **negra**, el sombrero calado como una capucha y el revólver en la mano reluciente como una **guadaña. Fumero** » (c'est nous qui soulignons).

³ *Ibid.* p. 397

⁴ *Ibid.* p. 487. Cette idée représente comme un écho à ce que Nuria elle-même dit de vive voix à Daniel : « Eran los primeros meses de la guerra y Julián no era el único que había desaparecido sin dejar ni rastro. Nadie habla de eso ya pero hay muchas tumbas sin nombre como la de Julián », p. 203

⁵ *Ibid.* pp. 507-508

⁶ *Ibid.* p. 511

définitivement¹ en s'autodétruisant. Cette autodestruction pourrait être entendue comme le spectre de la guerre fratricide projeté dans *L'ombre du vent*.

Vers une conclusion spectrale...

Le spectre de Laín-Julián semble donc capable de dire la réalité du présent et d'en faire apparaître les contradictions et les enjeux. En effet, dans un rapport double avec le passé et la mort, le revenant, témoigne de ce passé qui ne passe pas². Julián Carax serait ce témoin fantastique, il serait l'incarnation double / dédoublée et incertaine d'une Histoire autodestructrice. C'est cette double dimension fantastique persistante qui pousse Daniel à la recherche de la solution d'un mystère irrésolu et qui le fait entrer -et le lecteur avec lui- dans un monde qui identifie la réalité et la fiction, le réel et l'irréel.

On peut donc considérer *L'ombre du vent*, roman-reflet que le lecteur tient entre les mains, comme une réponse à la lettre de Nuria qui « temía que Julián se escapase de nuevo, que decidiera salir a la caza de sus libros para quemarlos, para quemar lo poco que quedaba de sí mismo y borrar definitivamente cualquier señal de que jamás hubiera existido ». En effet, le roman est, selon nous, comme une ode spectrale au souvenir du passé qui revient, clé de compréhension du présent, et qui se projette dans un avenir plein d'espoir, en la figure du premier enfant de Daniel et Bea qui porte le prénom de Julián.

Texte de référence

Ruiz Zafón, C., *La sombra del viento*, Planeta, Barcelone, 2001

Bibliographie

Brenneis, S. J., « Dictatorship noir : post-War Spanish History in Carlos Ruiz Zafon's *La sombra del viento* », *Romance Studies*, Vol. 26, N°1, 2008, p. 61-73

Caillois, R., *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966

¹ Labanyi, Jo, « History and Hauntology; or, What Does One do with the Ghosts of the Past ? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period », in Resina, Joan Ramón (éd.), *Disremembering the Dictatorship : the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000, p. 65-82. Contrairement à ce qu'a démontré Jo Labanyi pour les œuvres qui correspondent à la récupération de la Mémoire Historique (« the victims of history who demand reparation; that is, that their name, instead of being erased, be honoured », p. 66), Julián cherche réparation dans l'oubli.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*

- Derrida, J., *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée, INA, Paris, 1996
- Derrida, J., *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993
- D'Humières, C., « La bibliothèque dans *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón », in Martini, Alessandro, *Versants : Les bibliothèques dans les romans*, 53/54, 2007, p. 339-351
- Ellis, R. R., « Reading the Spanish past : Library Fantasies in Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento* », *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 83, N°6, 2006, p. 839-854
- Freud, S., « L'inquiétante étrangeté » (1919), *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1971, p. 163-211
- Labanyi, J., « History and Hauntology; or, What Does One do with the Ghosts of the Past ? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period », in Resina, Joan Ramón (éd.), *Disremembering the Dictatorship : the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000, p. 65-82
- Paraíso Almansa, I., « Crítica arquetípica : la estructura demoníaca en el tema del doble », *RILCE : Revista de filología hispánica*, Vol. 25, N°1, 2009, p. 69-81
- Ramblado Minero, C., « The Shadow of the Dissident : Reflections on Francoism in Carlos Ruiz Zafón's *The Shadow of the Wind* », *Clues : A Journal of Detection*, Vol. 26, N°3, 2008, p. 70-85
- Rank, O., *Don Juan et Le Double. Etudes psychanalytiques* (1925), Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973
- Ruiz Tosaus, E., « Motivos, símbolos y obsesiones en la narrativa de Carlos Ruiz Zafón », *Espéculo : Revista de Estudios Literarios*, N°41, 2009, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/motivzaf.html> (consulté le 08/04/2018)
- Ruiz Tosaus, E., « Algunas consideraciones sobre *La sombra del viento* de Ruiz Zafón », *Espéculo : Revista de Estudios Literarios*, N°38, 2008, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/soviento.html> (consulté le 08/04/2018)
- Ruiz Zafón, C., *El juego del ángel*, Planeta, Barcelone, 2008
- Ruiz Zafón, C., *El prisionero del cielo*, Planeta, Barcelone, 2011
- Ruiz Zafón, C., *El laberinto de los espíritus*, Planeta, Barcelone, 2016
- Steen, M. S., « *La sombra del viento* : intersección de géneros y *bildungsroman* », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°39, 2008, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/sombra.html> (consulté le 08/04/2018)
- Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970

**REPRESENTATIONS DU MAL DANS LES CONTES
MERVEILLEUX**

REPRESENTATION OF HEAVEN IN FAIRYTALES

**REPRESENTACIONES DE LA MANIFESTACIÓN DEL MAL
EN LOS CUENTOS DE HADAS**

Daniela MIREA¹

Résumé

Notre travail se propose d'analyser la dynamique des relations interactantes et des transformations ontiques dans les contes de fées, tout en insistant sur la spécificité de la manifestation du Mal. Dans notre démarche, nous utiliserons la méthodologie et les instruments de travail de l'analyse abyssale jungienne. Selon Jung, dans les contes de fées, nous avons à faire avec des représentations des images archétypales propres aux structures de base de l'inconscient collectif, il ne s'agit pas de représentations des événements humains conscients. Le secret du psychisme inconscient est dissimulé derrière cette dynamique.

Mots-clés : archétype, mal, métamorphose ontique, quête, soi, ombre

Abstract

Our work aims to analyze the dynamic of the inter-actant relationships and ontic transformations in fairytales, insisting on the specificity of heaven manifestation. In our endeavor we will use the working tools of the Jungian abysmal analysis. Therefore, in fairytales we are dealing with representations of the archetypal images specific to the basic structures of the collective subconscious and not with representations of conscious human events. The secret of the subconscious psychic is dissimulated by this dynamic.

Key words: archetype, evil, ontological transformation, quest, self, shadow

Abstracto

Nuestro trabajo tiene como objetivo analizar la dinámica de las relaciones de interacción y las transformaciones ontológicas en los cuentos de hadas, insistiendo en la especificidad de la manifestación del mal. En nuestro enfoque usaremos las herramientas de trabajo del análisis abisal de Jung. De acuerdo con esto, en los cuentos de hadas tenemos que tratar con representaciones de imágenes arquetípicas específicas de las estructuras básicas del inconsciente colectivo y sin representaciones conscientes de eventos humanos. El secreto de la psíquica inconsciente queda disimulado por esta dinámica.

¹ Daniela_Mirea@yahoo.com, Académie Technique Militaire, Roumanie

Palabras clave: arquetipo, Raúl, metamorfosis, búsqueda, ser, sombra

Les travaux théoriques de Carl Gustav Jung ont rendu possible une interprétation des mythes et des contes de fées, dans leur aspect fonctionnel. Les contes merveilleux et les mythes sont le réceptacle du message spirituel originaire de l'humanité, mais en même temps ils s'avèrent, selon les dires de Jung, des éléments extrêmement importants et représentatifs pour la vie intérieure de l'être humain. Les ouvrages jungiens marquent un tournant dans la modalité de considérer et d'analyser ces productions de l'imaginaire. Après Jung et sous l'impulsion qu'il donne à la psychanalyse analytique abyssale, on commence à les étudier en tant que phénomènes – symptômes du psychisme inconscient.

Le propre des personnages des contes de fées et des mythes est le fait qu'ils vivent dans un espace transcendant, abstrait. Leur parcours existentiel obéit toujours à la même dynamique, née de leur transformation ontique engendrée par le vécu de certains événements extraordinaires: ils surmontent des épreuves difficiles à passer, le plus souvent aidés par différents actants, que ce soit le vieux sage, la bonne fée, ou des animaux doués de dons surnaturels, prêts à intervenir dans un moment de crise du héros qui est à la quête d'un bien qui excède le monde sensible. En traduction jungienne, cela veut dire que le héros de contes merveilleux ou des mythes est lui-même une image archétypale et sa transformation ontique représente le processus d'individuation dont Jung parle.

Dans son travail *L'homme et ses symboles*, Jung a parlé de l'existence du concept d'inconscient avec ses structures personnelles et collectives, de sa modalité symbolique d'expression. Il y insiste sur l'importance indéniable des symboles générés par l'inconscient et met en discussion le problème de leur interprétation pertinente. Dans les contes merveilleux, la réalisation de l'individuation est représentée en tant que chemin parsemé d'épreuves que le héros doit surmonter. Ce périple plein d'obstacles traduit en fait, au niveau symbolique, le chemin de l'être vers son « Centre », pour reprendre un concept emprunté à Mircea Eliade: le héros devra rencontrer, dans un premier temps, son inconscient, puis les archétypes peuplant l'inconscient collectif. Il sera constamment exposé à succomber devant la fascination surhumaine que ces derniers exercent sur lui. Il rencontrera, tour à tour: l'Ombre, l'Anima / l'Animus, le Senex/la Seneca, le Trickster, le Soi. Long et tortueux, le chemin vers son

Centre prend l'aspect d'une spirale, un espace ayant des vertus initiatiques, où le sujet se transforme petit à petit afin qu'il puisse devenir capable de rencontrer son Soi et d'en intégrer le pouvoir numineux. Dans le *Secret de la fleur d'or*, Jung reprend le thème de l'organisation du psychisme et affirme que le Soi est le seul à pouvoir mettre ensemble et contenir les principes opposés, sans que ceux-ci arrivent à développer une relation destructrice antinomique : la périphérie et le centre, l'inconscient et le conscient y coexistent et sont complémentaires. Le Soi est la matrice où le processus de coïncidence des contraires devient enfin possible.

Il trouve que le conte merveilleux est la représentation d'un événement psychique naturellement inconscient. Le héros mythique doit être compris en tant que symbole du Soi et pas du Moi conscient. Il est toujours doué de beaucoup de qualités surhumaines telles : invincibilité, compétences magiques et divines, immortalité, etc. Dans ses travaux, Jung affirme que le psychisme est dirigé par le Soi, le Moi conscient avec lequel l'être humain est tenté de s'identifier, n'étant qu'une partie modeste de cette entité psychique beaucoup plus vaste et complexe. Ce centre absolu domine et influence le conscient et se manifeste toujours sous forme de symboles. Le Soi est l'instance qui réunit les contraires en dissolvant les tensions dichotomiques qui apparaissent au niveau du Moi conscient.

Le fil narratif des contes de fées se tisse autour de la dispute entre le Bien et le Mal. Les contes merveilleux recréent un espace imaginaire où les principes opposés se rencontrent et se disputent, de manière claire et succincte. La bonté est mise face à face avec la méchanceté, la bravoure s'oppose à la félonie, le courage contraste avec la lâcheté, la générosité est mise en opposition avec l'avarice. Le héros aboutit grâce à son penchant pour le bien, tandis que les représentants du mal sont invariablement soit éliminés, soit punis, soit corrigés. Le conte merveilleux est la scène où certains comportements sont glorifiés et d'autres sont finalement sanctionnés. La dynamique axiologique reste la même, le principe positif se confronte avec le principe négatif et invariablement, le Bien triomphe toujours du Mal. André Jolles parle d'une « morale naïve » qui « répond à toutes nos demandes et exigences concernant la dynamique du monde.¹ »

¹ Jolles, André, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972, pp. 202-203.

Les chemins de la quête du héros de contes merveilleux sont toujours embrouillés et alambiques, parfois le personnage côtoie la mort et s'expose à des dangers extrêmes, fait qui souligne le caractère initiatique de ses actes. Dans *Le mythe de l'éternel retour*, Eliade avertit que tout chemin qui mène au mystère est un chemin difficile qui représente en fait une épreuve initiatique que le héros doit passer. Assumer ce périple parsemé d'épreuves permet à l'actant de s'installer dans un « mode d'être » ontique supérieur au précédent. Les épreuves difficiles à passer que ce héros exceptionnel doit surmonter représentent des initiations successives ayant comme effet la métamorphose du sujet qui entraîne également un changement de registre ontique, la « rupture des niveaux » dont Mircea Eliade parle. L'initiation est un processus de réintégration, d'élimination des limites et des contraintes de la matière. Nous retrouvons cette idée dans *Images et symboles* :

Tout symbolisme de la transcendance est paradoxal et impossible à concevoir sur le plan profane. Le symbole le plus usité pour exprimer la rupture des niveaux et la pénétration dans « l'autre monde », dans le monde suprasensible (fut-il le monde des morts ou des dieux) est un passage difficile, le fil du rasoir.¹

Mais qui sont ces instances présentes dans les contes de fées qui incarnent le Mal ? Premièrement, il y a les personnages qui se retrouvent sous le charme du mal suite à un acte magique. Puis on constate l'existence des actants méchants qui initient l'action de transformation du héros, par leurs intrigues, par l'envie, la jalousie, la méchanceté etc. Il ne faut pas croire que ces présences incarnent le Mal absolu. Ces actants veulent toujours faire le mal, mais finalement, ils font le bien. Le problème de l'éthique et de la moralité dans les contes de fées n'est pas une question facile à trancher. L'évaluation de l'éthique du héros ne porte pas sur ses actions mais sur les événements. C'est pourquoi ce genre de narration peut entrer en contradiction avec le monde de l'expérience consciente. Par exemple, la ruse est définie en tant que conduite inacceptable par le « moi » idéal. Et que dire d'un pacte entre un humain et le diable ? « Danila Prepeleac » et « Stan Patitul », deux contes de fées roumains, posent le problème du Mal et de l'entente de l'homme avec

¹ Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980, p. 108.

le diable, qui dans ces deux récits, prend l'aspect d'une relation occasionnée par un pari.

Parfois l'accès du héros aux mystères est embrouillé par le sommeil. « Le sommeil interdit » est présent dans les contes merveilleux en tant qu'épreuve initiatique à passer, propre au parcours ontique de l'actant. Le héros doit veiller à ne pas s'endormir dans une situation critique pour son devenir. Ghilgamesh, arrivé sur l'île de l'ancêtre Ut-napishtin, aurait dû rester un certain temps éveillé (six jours et six nuits) afin d'acquérir l'immortalité. Mais il manque son initiation, l'installation dans le monde transhumain, à cause de son incapacité de rester éveillé. L'épreuve de l'éveil est manquée aussi par les apôtres de Jésus, dans le jardin de Gethsémani, lors de la métamorphose du Fils de Dieu. Se tenir éveillé s'avère une démarche trop difficile à assumer, au-dessus des forces humaines car ils s'endorment et manquent le moment de mystère de la transfiguration christique.

La tradition ésotérique emploie le terme de sommeil afin de désigner la condition profane de l'âme déchue, prisonnière du corps matériel, en antithèse avec celle d'Eveillé. L'initiation agit sur l'état de dégradation ontique que le sommeil, synonyme de l'oubli de l'être, de l'oubli des dimensions transcendantes, produit. Il est l'état de *nitra-bhanga* dont parlent les textes hindous. Ce sommeil symbolique peut être l'équivalent de l'oubli essentiel, du *lethé* de la tradition grecque. Si l'ambrosie est la boisson destinée exclusivement aux dieux et a comme effet l'immortalité et le savoir, l'eau de l'oubli, l'eau de la rivière Léthé, est destinée aux humains.

Dans le registre de la logique de l'ontologie mythique, l'oubli et le sommeil valent la mort. Ces deux états engendrent une occultation de l'identité de l'actant entraînant une perte tragique des repères sacrés, ce qui condamne l'être humain à une errance dramatique. Par les épreuves soulevées par le chemin initiatique, les personnages des mythes et des contes merveilleux aboutissent au pouvoir être authentique, qui n'est pas perdu, anéanti, mais ontologiquement caché, dissimulé sous les couches de l'oubli.

L'anamnesis reste tout de même possible soit par initiation, soit par révélation. Dans son ouvrage, *Aspects du mythe*, Eliade raconte l'histoire de Mattseyndranâth et de Gorakhntâth, deux maîtres yogis populaires au Moyen âge indien. Selon le poème *Gorakshavijaua*, Mattseyndranâth, voulant goûter aux plaisirs sensuels, fait migrer son âme dans le corps d'un roi mort. Ainsi

oublie-t-il sa vraie identité et devient le prisonnier amnésique des femmes du palais de Kadalî. Gorakhntâth, son disciple, identifie le danger qui rôde autour de son maître et décide d'agir pour le sauver. Aussi descend-il dans le royaume de Yama et efface du livre des sorts le nom de son maître qui figurait déjà dans la liste des trépassés. De retour au palais de Kadalî, il prend l'aspect d'une danseuse. Il dresse un plan de salut comprenant un langage secret dont l'expression consiste dans des chansons et des danses. C'est ainsi qu'il parvient à sauver Mattseyndranâth, en usant de ce langage secret et insolite qui provoque l'*anamnesis* de l'âme de son maître. Celui-ci se souvient de sa vraie nature et une fois le souvenir libéré, il se réinstalle dans le mode d'être propre à sa nature profonde. Dans la réalisation spirituelle, connaître et être sont synonymes. L'ignorance ontologique produit l'errance qui engendre la souffrance.

Les héros ou les héroïnes des contes merveilleux parviennent à leur but soit par leurs qualités surhumaines exceptionnelles, soit par l'intervention salutaire des adjuvants surnaturels, que ce soit des pouvoirs divins ou des animaux bienveillants. Dans le registre de l'analyse abyssale, la relation entre l'être humain et l'animal reflète un événement qui se passe dans l'ordre spirituel archétypal. L'animal incarne toujours les instincts et les pulsions inconscients ; dans le processus d'individuation, ces entités doivent être rendues conscientes et internalisées: leurs énergies doivent être assimilées et mises au service de ce travail de transformation ontique. La relation de l'homme avec les animaux témoigne de la relation qu'il a développée avec ses propres pulsions. Dans les contes merveilleux, l'intervention des adjuvants animaliers témoigne d'une relation fonctionnelle exemplaire du sujet à la quête de soi-même avec ces entités inconscientes. Ces forces sont coagulées et orientées vers l'aboutissement du héros.

Le conte merveilleux français *Le Maître chat* ou le *Chat botté* raconte une telle histoire où l'intervention d'un animal fait changer le trajet de la vie de son maître, mal-né et pauvre : c'est par tricherie et ruse que ce matou ayant des qualités extra-ordinaires - il a le don de la parole - bouleverse la vie simple, déjà tracée de son maître, le fils cadet d'un menuisier qui n'hérite de son père que de ce fameux chat. C'est grâce à l'intervention de cet animal merveilleux qu'il finira par épouser une princesse et aura accès au pouvoir, à la gloire et à la richesse. Dans *le Cendrillon*, la version de Charles Perrault, les énergies animalières participent de manière active à la transformation

de l'héroïne, en la dirigeant vers son accomplissement, la rencontre avec le Prince Charmant, ce qui dans le registre de l'analyse abyssale junguienne se traduit par la réunion symbolique des deux archétypes, l'Anima et l'Animus, qui représente la réalisation des noces mystiques. Le véhicule qui transporte l'héroïne au bal est une citrouille qui se transforme en carrosse, un rat en devient le cocher et six souris se métamorphosent en chevaux.

Dans d'autres contes, les personnages qui sont méchants, égoïstes et indifférents ou qui refusent d'aider un animal, sont punis. Leur refus témoigne d'une relation pervertie de ces sujets avec leur nature profonde. Cette relation dysfonctionnelle montre que l'homme oublie son origine, en conséquent son conscient se conduit de manière arrogante et hostile, reniant ses instincts, ce qui entraîne l'avènement du désordre. C'est pourquoi une relation conflictuelle s'installe entre ces registres psychiques. Ainsi les forces destructives de l'inconscient sont-elles animées, réactivées et ces actants subissent des préjudices implacables. Les personnages qui ignorent ou qui font du mal aux animaux symbolisent les abîmes pathologiques et meurtriers du psychisme, le pouvoir sombre du mal qui vise la destruction et qui s'oppose à la vie. Le Mal peut être parfois actualisé de manière insidieuse : l'ignorance ou l'indifférence, états apparemment inoffensifs, peuvent engendrer les mêmes effets dévastateurs. L'indifférence par rapport aux pulsions et aux instincts représente l'aspect passif du Mal mais ses effets sont aussi nuisibles et criminels que sa manifestation active qui prend l'aspect de meurtre ou de destruction. Les gnostiques considéraient que l'ignorance constituait le mal primordial, sa manifestation la plus atroce qui menace l'être humain. Le refus du sujet d'avoir accès aux réalités profondes, d'en prendre conscience et les intégrer, engendre le chaos et la destruction. Ignorer les pouvoirs immenses qui se cachent dans l'inconscient représente une faute tragique que la nature ne pardonne pas et qui est sanctionnée de manière ferme et exemplaire.

Pour conclure, dans les contes merveilleux, celui qui gagne la confiance et l'aide de l'animal, triomphe toujours du Mal. De point de vue psychologique, c'est une dynamique significative et vraie : dans la confrontation entre le Bien et le Mal, le rôle essentiel revient aux instincts animaux, celui qui entretient une bonne relation avec ce niveau-là, gagnera le combat. Le Bien qui s'oppose aux instincts n'a aucune chance de continuer à exister, le Mal non plus ne peut se perpétuer s'il va à l'encontre des instincts.

Bibliographie

- Albouy, P., *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1998
- Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980
- Eliade, Mircea, *L'Épreuve du Labyrinthe (Entretiens avec Claude Henri Rocquet)*, Belfond, Paris, 1978
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
- Eliade Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957
- Jolles, André, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972
- Jung, Carl, Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg, Genève, 1953
- Jung, Carl, Gustav, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1953
- Jung, Carl, Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris 1964
- Jung, Carl, Gustav, *Opere complete*, tome I, *Arhetipurile si inconstientul colectiv*, Editions Trei, Bucarest, (traduction de l'allemand par Dana Verescu et V.Dem. Zamfirescu)
- Mirea, Daniela, « L'Épreuve des signes », in *Acta Iassyensia comparationis*, no.10/2012, Editions de l'Université Alexandru Ioan Cuza, Iasi, 2012
- Mirea, Daniela, « Bestiaire mythologique » in « Literature, Discourses and Power of Multicultural Dialogue » section Literature, Editions de Arhipelag XXI, Targu Mures, 2016
- Mirea, Daniela « Autour du concept de symbole », in *Journal of Romanian Literary Studies*, no.11/2017
- Mirea, Daniela, « Sens et synchronicité » in *Journal of Romanian Literary Studies*, no.13/2018
- Parizet, Sylvie, (sous la direction), *Mythe et littérature*, SFLGC, Lucie Editions, Paris, 2008
- Perrault, Charles, *Contes*, Flammarion, Paris, 2017
- Ronnberg, A., *Le livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Editions Taschen, Cologne, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, 2006, (traduction de l'allemand par Françoise Saint-Onge)

ENCHANTEMENTS DANS LA POÉSIE DE MARIE GEVERS

ENCHANTMENTS IN MARIE GEVERS'S POETRY

ENCANTOS EN LA OBRA POÉTICA DE MARIE GEVERS

Dominique NINANNE¹

Résumé

Cet article aborde la poésie de Marie Gevers, versant de l'œuvre de l'écrivain belge de langue française jusqu'à présent peu étudié, pour y explorer la question du merveilleux dans la représentation du réel (en particulier, le domaine de Missembourg). Nous examinerons d'abord la conception du temps et de l'espace, et les images à travers lesquelles celle-ci se déploie, faisant de Missembourg un lieu exceptionnel, dont bien des traits sont communs aux hétérotopies de Michel Foucault. Nous verrons ensuite comment le travail linguistique de la poésie geversienne est orienté vers une captation oculaire et musicale du réel, apte à exprimer l'enchantement de la nature. Enfin, nous mettrons l'accent sur la dimension initiatique d'ouverture aux merveilles de la nature que l'écrivain désirait transmettre à ses enfants et qui apparaît de façon récurrente dans son œuvre poétique.

Mots-clés : Marie Gevers, poésie, surnaturel, nature

Abstract

This article looks into the poetry of Marie Gevers, area of the work of the French language Belgian writer little studied so far, to explore the question of the supernatural in the representation of the reality (in particular, the domain of Missembourg). Firstly, we shall focus on the conception of space and time and the images reflecting it, rendering Missembourg an exceptional location, the characteristics of which are common to Michel Foucault's heterotopias. Then we shall proceed to an analysis of how the linguistic work of the Marie Gevers's poetry is oriented towards the capture of both an ocular and musical reality well suited to the expression of nature's enchantment. Finally, we shall highlight the initiatory dimension of openness towards the wonders of nature that the writer wished to instill in her children, which appears recurrently in her poems.

Key words: Marie Gever, poetic work, supernatural, nature

Resumen

Este artículo aborda la poesía de Marie Gevers, parte de la obra de la autora belga en lengua francesa hasta ahora poco estudiada, para explorar la cuestión de lo sobrenatural en la representación de la realidad (en particular, la

¹ ninannedo@gmail.com. Institutions: IES Escultor Juan de Villanueva, Espagne, et Archives et Musée de la Littérature, A.M.L., Belgique.

finca de Missembourg). En primer lugar, examinaremos la concepción del tiempo y del espacio, así como las imágenes que la reflejan, haciendo de Missembourg un lugar excepcional, donde aparecen ciertos rasgos comunes a las heterotopías de Michel Foucault. A continuación, veremos cómo el trabajo lingüístico de la poética de Marie Gevers está orientado hacia una captación ocular y musical de la realidad, apta para expresar el encanto de la naturaleza. Finalmente, destacaremos la dimensión iniciática de apertura hacia las maravillas de la naturaleza que la escritora deseaba transmitir a sus hijos y que aparece de manera recurrente en su obra poética.

Palabras claves: Marie Gevers, poesía, sobrenatural, naturaleza

Introduction

Avant de se consacrer définitivement à la prose au début des années 1930, Marie Gevers (1883-1975), première femme élue à l'Académie Royale de Langue et Littérature Françaises de Belgique (ARLLFB), est entrée en littérature par la poésie. Encouragée et conseillée par Émile Verhaeren, elle a publié ses premiers poèmes dès 1907, dans des revues anversoises, bruxelloises et parisiennes. Son premier recueil, *Missembourg*, le nom du domaine proche d'Anvers où elle a vécu, a paru pendant la Grande Guerre (1917), bien que les poèmes aient été écrits entre 1909 et 1914. C'est Max Elskamp, autre mentor d'importance, qui avait introduit Gevers auprès de son éditeur anversoise et lui avait fourni une gravure en bois pour orner *Missembourg*. Suivront, publiés à Anvers ou à Bruxelles, les recueils *Les arbres et le vent* (1923), *Antoinette* (1925), pour lequel Gevers obtint le prix Eugène Schmitz, décerné par l'ARLLFB, *Almanach perpétuel des jeux d'enfants* (1930) et *Brabançonnes à travers les arbres* (1931). L'écriture poétique correspond, dans la vie de l'auteur, aux années de la maternité : Jean naît en 1909, Paul en 1912 et Antoinette, en 1920.

Ces recueils ont été réédités ensemble en 2003 par les éditions Le Cri¹. Le poète Liliane Wouters, préfaçant le volume, salue l'initiative de la maison d'édition. S'il s'agit d'une facette de l'œuvre de l'écrivain à présent peu connue, bien qu'à l'époque louée par ses pairs, celle-ci n'en est pas moins révélatrice de son art. Très justement, Wouters souligne la différence entre l'écriture poétique et romanesque de Gevers :

¹ Toutes les citations sont issues de cette édition. Nous indiquons, dans les références, le titre du recueil auquel appartient chaque citation.

[...] la première appartient à un domaine réservé, strictement limité à ce qui la touche de plus près : Missembourg, sa maison natale, le jardin et l'étang, lieux de miracle, le compagnon de sa vie, avec qui elle partage un amour exceptionnel, ses enfants, la merveille des merveilles. Les sources de sa poésie se trouvent là, nulle part ailleurs. [...] C'est l'œuvre d'une femme, d'une mère heureuse qui connaît son bonheur, qui le sent fragile, précieux, passager, et qui veut le préserver. [...] Ses romans, eux, ne prennent pas de telles précautions. S'ils restent ancrés dans sa région natale [...], ils franchissent les murs, affrontent des extrêmes, explorent des cœurs étrangers¹.

Ce sont peut-être ce repli manifeste sur une vie simple, sur une intimité maternelle, l'expression, parfois débordante, du bonheur, un effet de répétition au fil des recueils, aussi, qui n'ont pas contribué à la perdurance de ceux-ci. Ces livres témoignent pourtant déjà de la vision du monde de Marie Gevers, de la sensibilité aiguë qu'elle éprouvait pour la nature et ses météores, ainsi que de la langue qu'elle a forgée pour les exprimer et qu'elle déploiera dans des textes à la prose poétique tels *Plaisir des météores ou le livre des douze mois* (1938) et *Vie et mort d'un étang* (1950), où rien non plus, ou si peu, ne s'y passe, et dans ses romans – l'œuvre en prose ayant elle survécu au passage du temps et contribuant encore à la renommée des lettres belges de langue française.

La question du mystère, de l'irréel, du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Gevers, a retenu l'attention des critiques. Celle-ci s'inscrit dans une certaine spécificité belge de fascination pour l'étrange au sein du réel, pointée dès 1887 par Edmond Picard, et prenant la forme du « fantastique réel » qu'a développé dans ses récits Frans Hellens, au lendemain de la Première Guerre mondiale. Les « Lectures », dans la collection « Espace Nord », des romans largement autobiographiques que sont *Madame Orpha ou la sérénade de mai* (1933), par Véronique Jago-Antoine, et *Guldentop* (1935), par Pierre Halen, mettent en évidence la dimension initiatique à laquelle est confrontée la narratrice plongée dans ses souvenirs d'enfance. L'enfant est amenée à appréhender le monde, la nature, à travers le prisme du domaine de Missembourg, sans en chercher une compréhension complète, mais plutôt en s'ouvrant au mystère qui

¹ Wouters, L., « Marie Gevers, poète », in Gevers, M., *Œuvres poétiques*, Le Cri édition, Bruxelles, 2003, p.8.

l'habite. Une autre contribution importante est l'article « Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge francophone et le *Magischer Realismus* » d'Hubert Roland, rapprochant l'œuvre de Marie Gevers et de son fils, le romancier et dramaturge Paul Willems, du courant littéraire germaniste du *Magischer Realismus*, surgi à la fin du XIXe siècle et développé comme certaine conscience du réel dans des textes de la littérature européenne écrits entre les années 1920 et l'après-guerre. Roland compare deux textes de 1938, *Plaisir des météores* de Marie Gevers et *Le Cœur aventureux* d'Ernst Jünger. L'analyse permet de faire ressortir plusieurs aspects du réalisme magique à l'œuvre chez Gevers : un regard sur le réel fait de précision et d'ouverture au mystère ; le rapprochement analogique entre l'âme et les choses, les hommes et la nature ; une appréhension du monde conciliant rêve, magie et précision mathématique ; la variation des perspectives par le jeu des focalisations internes ; le choix d'une perspective spatiale et temporelle transcendant la réalité historique immédiate.

Cette étude ne prétend pas soulever la question de l'appartenance de l'œuvre poétique geversienne au réalisme magique, ni ne veut écarter complètement celui-ci de l'approche adoptée. La poésie de Marie Gevers fait surgir un espace de vie « merveilleux », au sens où il provoque l'admiration du poète, qui ne cesse de la clamer et où il dégage une atmosphère mystérieuse, inexplicable en termes rationnels, et une perception du monde imprégnée de féerie. Il nous semble que la conception même du temps et de l'espace diffuse dans les recueils poétiques fait de Missembourg un univers extraordinaire, ce que nous mettrons en évidence dans le premier volet de notre parcours¹. Nous analyserons ensuite l'inscription de la vision émerveillée de l'auteur dans la langue, avant de nous pencher sur les poèmes traitant de la maternité, où l'initiation au mystère fait partie prenante de l'éducation.

¹ La dimension temporelle et la configuration spatiale constitueraient d'ailleurs, selon Hubert Roland, une voie d'étude du réalisme magique : « Dans la continuité du modèle analytique de Faris, [...], j'aimerais donc suggérer qu'une forme déterminée de conscience du temps, culminant dans des moments de clarté et de révélation, et une poétique de l'espace pourraient constituer une base transversale pour les différentes modalités d'application du réalisme magique » (« La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du XXe siècle : Impasses et perspectives », in Roland, H. et Vanasten, S. (éd.), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Academia Press, Gand, 2011, p.96).

Missembourg : hétérotopie et microcosme

Le domaine de Missembourg, avec sa demeure plongeant dans un étang, ses deux îles, son vaste jardin, constituait en soi un lieu d'exception par sa beauté, la vie presque autarcique qu'y ont menée ses habitants, la présence des arts (dans la bibliothèque, la littérature, la musique, la peinture) intimement liée à la vie quotidienne. Marie Gevers y est née, y a passé presque toute sa vie et y a élevé ses enfants. Tel que l'expose l'écriture geversienne, le domaine ne cesse d'émerger comme un espace autre, dont certains aspects sont communs aux hétérotopies de Michel Foucault. Le domaine est clos, refermé sur lui-même et est *hors* du monde, s'oppose même d'une certaine façon au réel extérieur, ce qui est nettement perceptible dans le versant poétique de l'œuvre. Alors que les textes narratifs montreront constamment les échanges entre les habitants du domaine et l'extérieur, les poèmes font apparaître Missembourg comme un espace davantage retranché du monde, même si sont audibles les sons des cloches ou de la fanfare, si apparaissent, de temps à autre, des enfants du village venus chanter, ou si sont évoqués, au loin, les reflets de la ville, les quais, les bateaux. Depuis son domaine aux multiples senteurs, Marie Gevers, dont la « pensée est parfumée », n'envie pas la ville et ses fumées et se demande d'ailleurs « comment pensent ceux qui habitent les villes ? »¹.

À l'hétérotopie, Foucault associe une hétérochronie. Comme le signale Cynthia Skenazi, dans l'œuvre de Gevers, « le temps est donné [...] par le jardin – et non par une introspection quelconque –, par l'observation quotidienne »². Missembourg est, en poésie, un lieu où sont imbriqués, les uns dans les autres, le « temps-qu'il-fait » perçu depuis le jardin, le « temps-qui-passe »³ mais qui s'inscrit dans le rythme des saisons, des mois qui reviennent, et le temps personnel de Marie Gevers, celui, avant tout, de la maternité, mais aussi de

¹ Gevers, M., « "Brabançonnnes" » à travers les arbres », in *Œuvres poétiques*, Le Cri édition, Bruxelles, 2003, p.241.

² Skenazi, C., *Marie Gevers et la nature*, Palais des Académies, Bruxelles, 1983, p.183.

³ Le « temps-qu'il-fait » (le temps de la météorologie) apparaît tel quel dans l'œuvre poétique et narrative. Le « temps-qui-passe » (le temps chronique) n'est évoqué ainsi que dans les œuvres en prose, bien qu'il soit sous-jacent aussi en poésie.

l'écriture. Les heures passées dans le jardin, révèle-t-elle à Max Elskamp, sont à la source d'une pratique d'écriture – la recherche d'analogies ayant « fonction » (et les hétérotopies s'inscrivent toutes dans une fonction) de faire sens :

Il faut bien que je surveille les petits au jardin, à cause de l'étang – c'est un danger... Alors, je me suis dit que, passant des heures ainsi, je chercherais les rapports entre les enfants, moi-même, les fleurs, les arbres et le temps qu'il fait... Quand j'ai trouvé une correspondance, j'attends que cela se précise en réfléchissant [...]. Le soir, quand tout dort, j'écris...¹

L'ensemble des recueils poétiques sont centrés sur Missembourg et semblent hors du temps, faisant pratiquement abstraction de l'Histoire. Cette dernière s'est pourtant engouffrée dans la vie de l'auteur. Entre octobre 1915 et l'été 1916, Gevers s'est réfugiée en effet avec sa famille sur l'île de Walcheren en Hollande. Elle est ensuite retournée en Belgique avec ses deux enfants et sa mère, alors que son mari, Frans Willems, était resté en Hollande avant de s'enrôler et de partir pour l'Angleterre. Seules les « Chansons d'exil et de tristesse », douze poèmes d'*Antoinette* écrits entre 1915 et 1918, touchent de près le conflit – Missembourg regretté depuis l'exil zélandais, le retour en Belgique, la profonde tristesse du poète face à la souffrance du pays en guerre, la séparation avec l'absent (son conjoint) et son retour attendu et rêvé². Le pays est en ruines, les feuilles du hêtre, devant la maison, sont elles-mêmes flétries, mais Missembourg reste, en cette époque douloureuse, le havre identique à lui-même.

Le domaine de Missembourg a valeur d'hétérotopie, mais pas seulement. Espace protecteur qui se referme sur un centre au cœur

¹ Gevers, M., « Souvenirs sur Max Elskamp », in *Bulletin de l'ARLLFB*, Palais des Académies, Bruxelles, 1967, p.11.

² C'est à ses carnets intimes que Marie Gevers confia l'expérience de la guerre, suivie avec une certaine culpabilité depuis la Hollande. Agnese Silvestri, qui a examiné ces *Cahiers*, note que l'auteur y avait collé des poèmes patriotiques après leur publication (« Une écrivaine dans la Belgique occupée. Les Cahiers 1915-1918 de Marie Gevers », in Laserra, A. (sous la dir. de), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Peter Lang, Bruxelles, 2005, p.141).

duquel se trouvent l'écrivain et ses enfants, il apparaît comme un microcosme enchanté¹ formant un tout.

Il nous reste à présent à mettre en lumière les images faisant surgir un tel lieu. Tantôt la maison, tantôt le jardin, sont désignés comme le noyau de cet espace privilégié. Dans le poème « Anneaux », Marie Gevers pose une sorte d'équivalence entre la tendresse qui « environne notre demeure » et l'ensemble des cercles du domaine – la table ronde où est réunie la maisonnée et au centre de laquelle se trouve une lampe aux « reflets doux », le vieux jardin qui, tel un disque, « cerne la maison de repos », l'étang et « sa ceinture de soie », la « ronde attentive des haies »². Mère et enfant (Jean) sont « au cœur / Des routes qui vont au bonheur » ; « Nous sommes le centre du monde »³, conclut l'auteur.

D'autres images de la demeure, telles celles hivernales des « volets [...] repliés comme des ailes » ou d'un « rideau de buée »⁴ sur les vitres, disent aussi le retrait que procure le lieu à ceux qu'il abrite. La maison, dans sa torpeur, assure le repos à ses habitants ; maternelle, elle berce, elle veille. De plus, une certaine étrangeté émane de l'endroit. Elle tient de la présence vibrante des disparus qui ont été aimés, aux côtés des vivants : « La maison est le cœur mystérieux et doux / Qui dort dans le jardin et nous renferme tous », elle est « comme une mémoire, où demeure / Le visage de ceux qu'elle abrite et qui meurent »⁵. Marie Gevers se souvient de son père, de sa mère et aussi de sa tante Mimie qui lui parlait d'« "occultes liens / Dont les esprits des morts nous lient" »⁶.

Maison et jardin sont entourés de la présence aquatique de l'étang, de la pluie, de la neige. À l'eau est attribuée une fonction enveloppante, qui se déploie au fil des adjectifs : la maison est entourée, cernée, environnée, ourlée, renfermée. L'eau lie le poète au domaine. C'est ainsi que Marie Gevers pense, sans regrets, aux

¹ Un « microcosme édénique », écrit Véronique Jago-Antoine (*Missembourg, à la croisée des arts*, A.M.L., Bruxelles, 2016, p.3).

² Gevers, M., « Missembourg », in *Œuvres poétiques*, p.69.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.15 et p.16.

⁵ *Ibid.*, p.65 et 66.

⁶ *Ibid.*, p.32. Que les morts côtoient les vivants sera exploré dans *Guldentop*, consacré au fantôme de Missembourg, et dans *Paravérités* (1968), un ensemble d'histoires paranormales vécues de près par Marie Gevers. Elle y relate, entre autres, les séances de spiritisme, animées par sa Tante Mimie et son père, auxquelles enfant, elle avait assisté à Missembourg.

voyages pas (encore) entrepris : « Ah ! tant de beaux voyages, jamais accomplis, / Retenue en l'anneau magique d'un étang »¹. L'eau vive, répète souvent la poésie geversienne, chante et charme, envoûte, en quelque sorte. Ainsi, au cœur de l'hiver, est évoquée la chanson de la bouilloire qui « enchante » la chambre où elle se trouve ; laquelle est redoublée par la pluie : « Tandis qu'au jardin, celle de la pluie circule, / Ensorcelée, aussi, autour de la maison »². L'auteur réitère sa joie d'entendre chanter la pluie, dont est reconnu le pouvoir de transformer la perception du réel. La pluie s'écoulant dans les gouttières contribue au bien-être du poète, semble égayer l'atmosphère et apporter une sensation de protection : « Mais que j'entendisse la pluie / Enchanter l'air autour de moi / [...] / Et je saurais que les gouttières / Que j'entends, hurlent ma maison »³. La neige possède aussi cette vertu bienfaisante. Dans la « maison couverte de neige et bien close »⁴, vivre est doux et sûr : « [...] une tendre et claire neige / [...] doucement protège / Le toit de la maison, / Sous le ciel endormie »⁵.

L'étang est un espace fondateur dans l'ensemble de la production geversienne. L'écriture poétique soulève déjà les motifs qui lui sont propres. L'étang est tel un visage, dont les roseaux sont les paupières, et les gouttelettes de pluie, les larmes. Miroir, il reflète la maison et le jardin, le visage de ses habitants, et redouble le bonheur vécu. Telle la maison aussi, l'étang relie vivants et morts, car il est la mémoire de la vie du domaine. Depuis l'exil hollandais, lui est dévolu le rôle de conserver le souvenir du bonheur perdu. Le vent, la pluie, les oiseaux font frissonner, agiter, déborder, cet étang qui semble engourdi, se laisse aller à la rêverie et travaille en sourdine – un travail précieux de dissolution de « l'or / Des feuilles ternies »⁶ et de renouveau au printemps. La fonction matricielle qui lui est attribuée⁷ est particulièrement explicite dans la poésie. L'étang et le jardin accueillent les naissances, de l'auteur, puis de ses enfants. En l'étang, c'est l'univers tout entier qui reçoit les nouveau-nés : « [...] »

¹ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.206.

² Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.20.

³ *Ibid.*, p.43.

⁴ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.170.

⁵ *Ibid.*, p.242.

⁶ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.34.

⁷ Nous renvoyons à la « Lecture » du livre *Vie et mort d'un étang*, consacré à l'étang de Missembourg, de Jacques Cels.

au jardin vert et rose / Où nous avons vu l'univers / Nager au clair des étangs clairs »¹. Tout en rondeur, lui-même entouré d'un anneau de roseaux, l'étang est comme une mère protectrice, qui « fait la ronde / Autour de la maison où mon enfant est né »² et berce, chante. Enfin, Gevers fait de l'étang (tout étang) un « mot-fée »³. C'est à partir des images du poème « La mare » dont ce dernier est tiré – le sommeil de l'étang, les jeux des enfants autour de lui – et du rapprochement avec un autre « mot-fée », celui-ci joint à la figure de la marraine⁴, qu'émergent les connotations qui lui sont liées : de la bienveillance envers ses protégés, son pouvoir de susciter en eux joie, rêve, illusion.

Le jardin de Missembourg, en sa qualité de monde différent, constitue un espace propice au développement de l'imaginaire. La nature elle-même suscite une appréhension du sujet libérant un ensemble d'images de l'ordre du surnaturel. Le réel, perçu dans ses dimensions magique et féérique, exerce un pouvoir d'envoûtement, de ravissement. C'est ainsi que le « lézard furtif [...] / Qui semble féérique aux enfants », fait surgir, sous les sapins, les rêves enfantins d'« elfes ou de lutins dansants »⁵ ; le coudrier, lui, est un « buisson des fées » qui « ensorcelle l'air des chemins » et « tisse des enchantements »⁶. Certaines éphémérides, aussi, sont propices à la présence féérique. C'est le cas de la nuit de la Saint-Jean, « Venant du sud, noire, magique, / S'avançant à pas veloutés, / Comme un chat aux yeux électriques »⁷ ou de la nuit de Noël, où l'amour, l'apaisement s'inscrivent dans le paysage enneigé (« un lait d'étoiles, / Des diamants de poussière ») et venteux (« Des envollements de voiles ») sont vécus comme des « féeries »⁸. La propre perception de Marie Gevers est elle-même empreinte de féerie : évoquant les joies de sa vie en compagnie de son époux, elle se compare au personnage de Peau d'âne, dont les atours, « robes de fées » (et le lecteur pense sans nul doute à la robe du temps) et bijoux, sont donnés par la

¹ Gevers, M., « "Brabançonnnes" à travers les arbres », *op.cit.*, p.225.

² Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.78.

³ Gevers, M., « "Brabançonnnes" à travers les arbres », *op.cit.*, p.201.

⁴ *Ibid.*, p.228.

⁵ Gevers, M., « Les arbres et le vent », *op.cit.*, p.115.

⁶ *Ibid.*, p.123.

⁷ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.71.

⁸ Gevers, M., « "Brabançonnnes" à travers les arbres », *op.cit.*, p.239.

nature – « Une averse de perles dont serait coiffée / Une touffe de cerisiers au mois d'avril »¹.

Actes de nomination de Missembourg

L'acte d'écriture est conçu par l'écrivain comme un hommage à cet espace de vie et au temps qui s'y déroule. *Missembourg* est dédié à la maison même et aux personnes qui l'ont connue. Dans le premier poème de ce recueil, Marie Gevers s'adresse à la maison, déclarant vouloir « orner des syllabes de votre nom / Ce livre de chansons »². Les mots poétiques sont investis de fonctions qui apparaissent régulièrement dans les recueils, et cela même dès les titres des poèmes. Soit, ils disent, décrivent cet univers, dans le but de l'honorer, de le faire aimer ; soit, adressés aux phénomènes naturels ou aux cycles du temps qui sont personnifiés, ils doivent être à même d'intervenir sur ceux-ci pour que revienne l'équilibre ou que se déploie leur pouvoir protecteur sur la maisonnée. L'emploi des majuscules pour évoquer les mois, les quatre vents, la pluie, la lune, ainsi que les actes de salutation et d'interpellation³, auxquels recourt fréquemment l'auteur, manifestent cette volonté d'hommage à une nature bien vivante, presque humaine.

Verbes et adjectifs soigneusement choisis disent inlassablement comment les arbres, les fleurs, les plantes, l'eau des mares et étangs, les vents, bougent, tremblent, frissonnent, dansent, chantent, rêvent, caressent, soupirent, désirent, accueillent, luttent, résistent, et sont doux, endormis, éveillés, engourdis, etc. Ces termes personnifient la nature, la montrant dans son activité de résistance automnale ou de renouvellement printanier et, bien souvent, dans un travail paisible et inconscient de recueillement – sa vie est avant tout intérieure. Par ailleurs, les mots qui surgissent au fil des correspondances sont comme dotés d'un pouvoir unificateur, liant les différentes facettes du réel. De nombreuses analogies – véritable moteur de l'écriture de Marie Gevers – associent les manifestations

¹ *Ibid.*, p.242.

² Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.13.

³ « Anna-la-lune » est présentée à Antoinette, car le poète voudrait qu'elles soient amies (Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, pp.162-163) ; Mars, qui annonce le printemps, est salué « doucement » par la végétation et les hommes (« "Brabançonnes" à travers les arbres », *op.cit.*, pp.203-204) ; la neige est joyeusement saluée par Jean – « [...] c'est surtout vous, / Vous, si doucement venue, Magicienne, dans la nuit » (« Missembourg », *op.cit.*, p.86).

de la nature, l'expérience de la maternité et l'enfance observée, et sont propres à la poésie. Dans certains cas, le poète procède à un déplacement de la focalisation, adoptant le regard de ses enfants pour exprimer le réel. Ainsi se dévoilent ici les percées du printemps, prenant la forme des jeux de Jean : « Puis, flottante lumière, ou retombante pluie, / Mars s'identifiera aux bulles de savon / Que, dans le doux matin, ton haleine déplie / En guirlande irisée autour de la maison »¹. Nombre d'images que traduisent les mots – celles printanières des bourgeons, des fruits, des dessins dans le ciel (arabesques, guirlandes des oiseaux) et dans l'eau (tourbillons des têtards et disques solaires dans l'étang), du roulement du vent, mais aussi celles de la lune, des nuages, de l'anneau de l'étang et des cercles qu'y laissent les oiseaux, des gouttes de pluie, des bulles de savon que fait Jean –, convergent vers des formes circulaires, contribuant à faire de Missembourg un microcosme harmonieux.

L'écriture poétique geversienne, annonçant *Plaisir des météores* et *Vie et mort d'un étang*, dévoile un travail minutieux de nomination de ce qui a été expérimenté par le regard² ; les couleurs, dans leurs nuances, y sont fondamentales. Il nous semble que la langue à l'œuvre en poésie témoigne particulièrement d'une recherche d'une appréhension sonore de la réalité. Celle-ci se traduit par le recours à de nombreuses synesthésies, où l'image oculaire donne lieu à une sensation auditive. En d'autres occasions, la captation du réel est d'abord sonore, puis visuelle. C'est évident dans « Sept chants d'oiseaux offerts aux sept couleurs de l'arc-en-ciel » ; ainsi, la première des sept strophes :

*Les pigeons, qui roucoulent sur les toits d'ardoises,
Gonflent leurs gorges à reflets
Et la douceur des soirs, où leurs voix s'entre-croisent,
Se fond en lointains violets*³.

¹ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.31.

² Cet aspect a été souligné dans les études sur les textes en prose. Jacques Cels pointe le besoin de Marie Gevers « d'assouvir un irrépressible besoin de nommer tout ce réel jusque dans ses aspects les plus microscopiques » (« Lecture », in Gevers, M., *Vie et mort d'un étang*, Éditions Luc Pire, Bruxelles, 2009, p.258). Notons qu'avant de publier ses premiers poèmes, Gevers s'adonnait à l'aquarelle pour représenter Missembourg.

³ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.45.

La maison et le jardin de Missembourg enchantent parce qu'ils chantent (enchanter est *in cantare*, opérer par des chants magiques) ; ils possèdent leur propre musique. Ici encore, Marie Gevers fait preuve de constance et de précision, déployant au fil des recueils une isotopie sonore propre à rendre perceptible l'attrait qu'exerce le domaine. Elle définit de façon concrète les sons. L'on retrouve régulièrement les termes de « chant », « chanter », associés à la pluie, au feu, au vent, à l'étang, aux oiseaux, au jardin lui-même. D'autres bruits sont exprimés dans leur singularité. Dans la maison, le feu bourdonne, la bouilloire frémit, le vent tape aux fenêtres comme pour applaudir, les voix d'enfants sont rires, gazouillis, grelot. Dans le jardin, s'élèvent les grincements de la grille, les sifflets d'enfants, les cris et grondements du vent, changeants en fonction des époques de l'année, les pas sur les feuilles ; s'y mêlent les bruits extérieurs, tels les cloches des églises ou la fanfare du village jouant l'hymne national belge. Les sons les plus tenus – « la rumeur des feuilles mortes »¹ – sont captés ; le silence même, ici brisé par le passage d'un train, est doté d'une épaisseur par le rythme stable qui en sourd : « Au milieu de ce silence / Fleurit un rythme égal et calme / Comme un balancement de palmes »².

Le domaine de Missembourg semble à même de susciter une écriture en soi musicale – la poésie, avec ses rythmes réguliers et libertés syntaxiques, ses rimes. Des correspondances, des parallélismes, des répétitions avec leurs nuances subtiles, affleure sans nul doute aussi le côté mélodique de l'écriture de Marie Gevers, elle-même pianiste plutôt douée. Par ailleurs, de nombreux textes sont présentés comme des « chansons », la plupart d'hommage aux manifestations de la nature. L'auteur a privilégié des formes musicales ancestrales, telles les « rondes », sur les étangs, les arbres, le vent d'Est qui risque d'enrhumer les enfants, ou les « berceuses »³. Au fil des recueils, des termes musicaux précis soutiennent l'isotopie musicale. Dans « Sept fruits pour honorer les sept notes de la gamme », la quête du mot exact pour dire les merveilles de la nature – ici, les fruits du verger – passe par la correspondance avec une note de musique. Les notes font éclore les couleurs, formes, parfums des

¹ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.166.

² Gevers, M., « "Brabançonnes" à travers les arbres », *op.cit.*, p.211.

³ Plusieurs poèmes ont d'ailleurs été en musique, inspirant Frans Willems, mélomane et pianiste, et les compositeurs français Georges Migot, Paul Arma et Pierre de Bréville.

fruits, des sensations physiques : « Mi, c'est le raisin blanc, qui perle en pyramide, / Et le Fa pastoral / Fraîchit au fond d'un bois, dans les fraises humides / D'un parfum matinal »¹. La musicalité, dans la « Fugue du Vent, de la Prairie et de la Forêt », tient bien du principe de l'imitation propre à ce type de composition musicale². Le rythme contribue enfin aussi à l'expression du domaine de Missembourg et du temps qui y est vécu. La structure même d'*Almanach perpétuel des jeux d'enfants* (un jeu par mois) et de certaines parties d'autres recueils³ traduit une conception du temps cyclique et, par là, une régularité rassurante. L'auteur recourt aussi au lexique de la danse pour réitérer le temps-qui-passe et revient, éminemment unificateur : ici, « Les saisons dont la belle ronde / Sans cesse tourne autour du monde »⁴ ; là, la cadence, la scansion, la danse, le saut des pas des vivants et des morts dont Marie Gevers se souvient dans le poème « Jardin rythmé », rythmant le sommeil de son enfant et faisant du moment vécu une nuit exceptionnelle, « pleine / D'un murmure étrange et mouvant / Où nous deux, seuls, sommes vivants »⁵.

La transmission du merveilleux

La nature ressentie depuis Missembourg permet la métaphorisation du soi et la propre réflexion de Marie Gevers sur sa destinée. Dans le poème « Feuilles », « La feuille la plus haute, au sommet des grands arbres », que seuls ont pu toucher « le soleil, le vent ou l'azur admirables / Ou la pluie et sa sœur la neige »⁶, et

¹ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.55. Marie Gevers reprendra ce même type d'association entre fruits et notes de musique dans le roman *La Grande Marée* (1936).

² Sans entrer dans les détails, soulignons que l'on passe sans cesse d'un thème principal – la montée du vent du Sud-Ouest, son enfouissement dans les prairies et les forêts – déployé dans les distiques d'alexandrins que closent ou inaugurent des points de suspension, au développement de ce qui constituerait des sous-thèmes – les manifestations de l'éclosion de la végétation (« l'herbe nouvelle », les « prairies », le « lierre terrestre », etc.), dans les sixains d'octosyllabes, commençant tous par « Bienvenue » (Gevers, M., « "Brabançonnes" à travers les arbres », *op.cit.*, p.119-121).

³ Le premier volet de *Missembourg* est divisé lui-même en sous-parties, chacune d'entre elles consacrée à une saison. *Les arbres et le vent* commence par des poèmes sur « Les quatre Vents de mars » et s'achève par d'autres sur « Les quatre Vents de Novembre » – un effet de contrepoint traverse ce recueil.

⁴ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.166.

⁵ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.73.

⁶ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.227.

qu'elle tente de distinguer, est comme son double, une part d'elle-même qui lui est inconnue. La fin du texte fait surgir une nature toute-puissante, apte à donner vie et bonheur : « Mais je sais que si elle se fanait / Ma vie serait découronnée, / Ma joie mystérieuse abandonnée / Et que plus jamais je ne chanterais ».¹

Cette faculté de recevoir en son plein la nature, d'en jouir et de se construire par son contact, Gevers l'a elle-même transmise à ses enfants². Elle a fait de la nature la gardienne protectrice de sa progéniture. Elle a baptisé Jean, du soleil, de l'air, du vent, des parfums que distillent les saisons, de la douceur de l'herbe et des feuilles, espérant que ceux-ci doteront l'enfant de leur joie, leur douceur, leur harmonie. Lors de la nuit de décembre où est née sa fille, une nuit « chaude et ronde » nimbée de la présence de la pluie et du vent, elle a entendu « vaguement des choses / Qui sont au delà du réel »³. Ce sont la pluie et le vent qui lui parlaient, lui enjoignant d'entourer Antoinette de sa tendresse ; en réponse, elle leur a demandé d'être la marraine et le parrain de sa fille. À plusieurs reprises, Marie Gevers dira confier ses enfants à des éléments de la nature ou du cosmos, érigés en figures tutélaires magiques et protectrices – la neige, la pluie marraine qui danse et chante pour le jardin, « avec son essaim d'elfes »⁴. Apparaissent aussi, redoublant cette instance de pure bonté qu'est la marraine, une fleur aux somptueux pieds, yeux et cheveux, la Reine-des-prés, qui est la propre fée de Marie Gevers (« Mon enfant chéri / Je te confie à ma fée / Dans l'herbe vivifiée / Par ses pas fleuris. »⁵), et Anna-la-lune.

Plusieurs poèmes révèlent comment Marie Gevers a orienté la perception de ses enfants, les initiant à une exploration à la fois dynamique et émerveillée du réel⁶. Dans *Missembourg*, la voix

¹ *Ibid.* Ce pouvoir générateur de la nature, omniprésent dans l'œuvre de Marie Gevers, prendra toutes ses forces dans la deuxième partie de *Vie et mort d'un étang*, « La cave », journal de Marie Gevers écrit pendant la Seconde Guerre Mondiale. Elle y raconte comment l'observation de la nature lui permet de se relever moralement après les décès de son fils, tué par une bombe, et de son mari[0].

² Ce dont témoigne avec évidence l'écriture de Paul Willems.

³ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.150.

⁴ *Ibid.*, p.164.

⁵ *Ibid.*, p.161.

⁶ Marie Gevers s'est formée dans le jardin de Missembourg où, enfant, elle a passé de nombreuses heures (elle n'a pas été à l'école, sa mère s'étant chargée de son éducation). Dans plusieurs articles de revues, où elle donne des conseils aux jeunes parents, elle défend l'idée d'aviver l'imagination des enfants par les contes,

poétique, enthousiaste, interpelle Jean, l'exhorte à observer, écouter, sentir, toucher, goûter même (« Mets le bout de la tige verte dans ta bouche ») l'éveil de la nature renouvelée, pour en être pénétré – « Afin qu'en ta pensée affluent / Les charmes du printemps »¹. Elle enjoint l'enfant à la suivre dans sa découverte constante des beautés de la nature, à la fois à faire entrer celle-ci en lui et à entrer en elle, à ne faire qu'un avec elle : « Et tâche alors d'être, à la fois, / Dans le frais paysage, / L'étang, les champignons, le toit, / La terre et les nuages »². L'appréhension de la nature est vécue comme une expérience sacrée et cosmogonique, où il est question une fois encore de se situer dans un centre : « Nous sommes au centre du vent, / Il environne nos visages, / Ouvrons les mains, ô mon enfant, / Afin de l'y prendre, au passage »³. Cette initiation guide l'enfant vers une insertion harmonieuse de sa personne dans le monde.

Marie Gevers est parvenue à entraîner ses enfants dans son regard émerveillé sur les choses. Jean sait que ses plaisirs et jeux sont donnés par ce qu'offre chaque saison ; Antoinette joue à être un papillon, une abeille, le vent, le soleil – « elle imite en ses jeux / Jusqu'au crépuscule, la Vie »⁴. L'on peut poser l'hypothèse que c'est le fait que, comme elle, ses enfants soient nés et aient grandi à Missembourg, qu'ils aient exploré ce cadre à valeur initiatique (et l'on retrouverait la détermination d'une fonction – ici, de formation de soi et de préparation au monde – propre aux hétérotopies), qui insuffle à Gevers confiance dans le passage à l'adolescence et lui ôte ses craintes. Cette transition est de l'ordre de la rupture : sortie du microcosme vers l'extérieur ; entrée dans un autre temps, qui n'est plus le temps confondant les rythmes de la terre, de la mère, de l'enfant. Il s'agit d'une « heure mystérieuse » (tel est le titre du poème), comme une seconde naissance, offerte, non plus au jardin,

formulettes et sornettes traditionnels, la lecture, le contact avec la nature, les jeux imaginaires. Elle écrit ainsi : « [...] j'ai bien réfléchi à cette question du merveilleux pour les enfants, et je crois que si on le leur ôte dans les jeunes années, ils ne récupéreront jamais la perte. Perte poétique, défaut d'imagination, diminution de vaillance, de courage, d'esprit d'entreprise. Le manque de merveilleux les isolera aussi en sensibilité de tout le groupe humain, passé et présent, auquel ils appartiennent » (Tapuscrit consultable aux A.M.L., sous la cote FSLV 6/61/2).

¹ Gevers, M., « Missembourg », *op.cit.*, p.27 et p.28.

² *Ibid.*, p.49.

³ *Ibid.*, p.54.

⁴ Gevers, M., « Antoinette », *op.cit.*, p.170.

mais à l'inconnu, « au grand flot nu / De la vie, au désert des hommes »¹.

Conclusion

La poésie de Marie Gevers, que prolonge l'œuvre postérieure, fait du domaine de Missembourg un lieu d'exception, inscrit dans un temps différent, par rapport au réel y attendant ; un espace merveilleux dont les éléments – maison, jardin, étang, habitants vivants et disparus – sont liés les uns aux autres. « Une grande force centripète »² ne cesse de se manifester au gré des images de rondeur et d'enveloppement. Tout, dans la représentation de Missembourg, converge vers un centre (de l'univers, de soi) et fait sens (il permet de se connaître, se trouver, grandir).

Des termes tels « magique », « étrange », « mystérieux », « enchanter », « charme », « ensorcelé », « fée », et leurs dérivés, expriment le mystère foncier de la nature. Ils dévoilent et préservent en même temps quelque chose d'insondable, mais bien présent dans le réel et émouvant Gevers. Toujours connotés positivement, ils renvoient au bonheur, à la protection, à la rêverie, à la douceur, à l'émerveillement, à l'envoûtement même, qu'éprouve le poète dans et pour Missembourg.

Dans l'œuvre de Gevers, et déjà en poésie, le travail de la langue, où tout est équilibre et stabilité, est essentiel. La nature patiemment et minutieusement appréhendée par les cinq sens est offerte au lecteur dans une précision qui la rend perceptible et vivante, mais qui ne s'inscrit pas dans un canon d'objectivité réaliste³. Les éléments naturels sont décrits de manière profondément poétique, analogique, visuelle et musicale, en accord avec la perception aimante de l'écrivain. C'est sans nul doute ce travail d'écriture hautement performatif qui entraîne le lecteur dans la vision émerveillée de Marie Gevers.

¹ Gevers, M., « "Brabançonnnes" à travers les arbres », *op.cit.*, p.225.

² Ainsi s'exprime J. Cels à propos du tableau de l'enfance dressé dans *Vie et mort d'un étang* (*op.cit.*, p.252).

³ En ce sens, la poésie de Marie Gevers peut être rapprochée du réalisme merveilleux ; celui-ci diffère du réalisme magique, avec lequel il tend cependant à être confondu, dans la mesure où, comme le souligne Charles Scheel, « les éléments réalistes (de la nature, en particulier) sont décrits d'une manière poétique qui souligne leur aspect intrinsèquement mystérieux » (in *Réalisme magique et réalisme merveilleux. De la théorie à la poétique*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.118).

Bibliographie

Foucault, M., « Des espaces autres », in *Empan*, 54, 2004, pp. 12-19 [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

Gevers, M., « Souvenirs sur Max Elskamp », in *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Palais des Académies, Bruxelles, 1967 [tiré-à-part]

Gevers, M., *Plaisir des météores*, Les Éperonniers, Bruxelles, 1996

Gevers, M., *Œuvres poétiques*, Préface de Liliane Wouters (« Marie Gevers, poète »), Le Cri édition, Bruxelles, 2003

Gevers, M., *Vie et mort d'un étang*, Lecture de Jacques Cels, Éditions Luc Pire, Bruxelles 2009

Jago-Antoine, V., *Missembourg à la croisée des arts*. Catalogue de l'exposition, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2016 [En ligne] <http://www.aml-cfwb.be/html/pdf/Missembourg-guide%20expo%20AML%202016.pdf>

Quaghebeur, M., « Du fantastique réel au réalisme magique ou d'une guerre mondiale à l'autre. Tout est réel ici de Paul Willems », in Bizek-Tatara, R. (sous la dir. de), *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, Wydawnictwo, Lublin, 2017, pp.15-44

Roland, R., « Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge francophone et le *Magischer Realismus* », in *Textyles*, 21, 2002, pp.41-52

Roland, R., « La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du XXe siècle : Impasses et perspectives », in Roland, H. et Vanasten, S. (éd.), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Academia Press, Gand, 2011, pp.85-98

Scheel, C., *Réalisme magique et réalisme merveilleux. De la théorie à la poétique*, L'Harmattan, Paris, 2005

Silvestri, A., « Une écrivaine dans la Belgique occupée. Les Cahiers 1915-1918 de Marie Gevers », in Laserra, A. (sous la dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Peter Lang, Bruxelles, 2005, pp.137-150

Skenazi, C., *Marie Gevers et la nature*, Palais des Académies, Bruxelles, 1983

**THÉSÉE OU LE MYTHE D'UNE IDENTITÉ PERDUE À
L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE D'APRÈS MICHEL BUTOR**

**THESEUS OR THE MYTH OF A LOST IDENTITY, DURING
THE MODERN EPOCH, ACCORDING TO MICHEL BUTOR**

**TESEO O EL MITO DE UNA IDENTIDAD PERDIDA EN LA
MODERNIDAD SEGUN MICHEL BUTOR**

**Mohammad Reza FALLAH NEJAD¹
Zeynab PARTCHAMI²**

Résumé

L'époque contemporaine est marquée par une perte d'identité. La vie se transforme en un tourbillon emportant l'homme vers la modernité. Dans L'Emploi du Temps, Michel Butor se livre à une analyse minutieuse de l'âme. Il décrit les êtres perdus dans un labyrinthe temporel. Le mythe de Thésée lui permet de retracer l'égarement de l'être dans le monde contemporain. Jacques, le protagoniste du roman s'identifie à Thésée et incarne un avatar se perdant dans ce dédale. Notre recherche s'attache à retrouver le Mythe de cette identité perdue à l'époque contemporaine. Nous chercherons ainsi à redécouvrir les sources d'une identité perdue. L'homme retrouve ainsi son identité en s'inspirant des mythes éternels de sa terre natale.

Mots- clés : identité, mythe, labyrinthe, Thésée, Butor

Abstract

Loss of identity is a remarkable feature of the contemporary age in which Life has been transformed into a whirlwind that drags mankind into modernity. In l'Emploi du Temps, Michel Butor has undertaken to scrutinize the soul of mankind by portraying lost human beings in the labyrinth of time. The myth of Thesee lets him picture man's being lost in the contemporary age. Jacques, the protagonist of this novel, likens himself to Thesee and performs the role of an avatar that loses himself in the labyrinth. This research intends to analyze the myth of such a lost identity in the contemporary age. To this purpose, we undertake to track the sources of the lost identity because we believe that mankind finds his identity through being inspired by immortal legends of his native land.

Keywords: identity, myth, Theseus, Labyrinth, Butor

Resumen

La era contemporánea está marcada por una pérdida de identidad. En The Work of Time, Michel Butor hace un análisis cuidadoso del alma. Él describe seres perdidos en un laberinto temporal. El mito de Teseo le permite rastrear la

¹ Université Shahid Chamran d'Ahvaz, Iran.

² Université de Tabriz, Iran.

desviación de ser en el mundo contemporáneo. Jacques, el protagonista de la novela, se identifica con Teseo y encarna a un avatar perdido en este laberinto. Nuestra investigación se centra en encontrar el mito de esta identidad perdida en los tiempos contemporáneos. Por lo tanto, buscaremos redescubrir las fuentes de una identidad perdida. El hombre encuentra su identidad inspirándose en los eternos mitos de su tierra natal.

Palabras clave: Identidad, mito, laberinto, Teseo, Butor.

Introduction

Connaître et « comprendre le monde¹ » exige une connaissance de soi afin de se délivrer de l'errance. Cette découverte de soi est liée à notre appartenance à un groupe social, à un même sang et « à des éléments de propriété communautaire² ». À l'opposé, nous voyons qu'une aliénation mène à une perte de l'identité sociale et culturelle. Il faut noter qu'aujourd'hui, l'identité n'est plus le premier souci de l'homme errant désormais seul : « Le mythe est [...] un élément essentiel de la civilisation humaine [...], il est [...] une réalité vivante ».³

L'identité est aussi une réalité toujours vivante. L'homme contemporain ne sait pas ce qu'il doit faire en perdant son identité et se retrouvant au « milieu⁴ » de sa vie. Comment peut-il retrouver le droit chemin ? Dans cet univers obscur et moderne, la littérature apparaît comme un rayon de lumière guidant l'artiste vers la création. Aussi incroyable que cela puisse paraître, la littérature permet à l'homme de récupérer cette identité perdue. Michel Butor procède de la sorte dans son *Nouveau Roman* invitant à une quête intérieure et appelant au décryptage de l'esprit. L'analyse de son *Emploi du temps* permet d'examiner ses points de vue sur les deux notions du « mythe » et de « l'identité ». Nous pouvons ainsi voir sa conception du monde contemporain. Nous examinerons ensuite son opposition au « progrès » ou à la « modernité ». Cette recherche vérifiera enfin le *Mythe de l'identité perdue à l'époque contemporaine* tout en essayant de comprendre les desseins de Butor.

¹ Bolzoni, Enrico, *la ville comme labyrinthe : réécriture d'un mythe entre les années 1950 et 1980*, thèse de doctorat, soutenue en 2012 à l'Université de Bologne, p. 282.

² Lévi-Strauss, Claude, *Identité*, Paris, 4^{ème} éd, Puf, 2000, p.299.

³ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 32.

⁴ Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Barthes et "Le 'milieu' de notre vie" », *Études de langue et littérature françaises*, troisième année, numéro 1, printemps/ été 2012, numéro de série 5, p. 38.

L'homme sans identité n'est qu'un corps sans âme. Cette polémique a toujours hanté l'esprit humain. La question a par exemple été examinée dans un article¹ récent chez Patrick Modiano. Mais d'où vient-elle ? Et quelle est sa nature ? Ces questions ont toujours attiré l'attention de nombreux littéraires. C'est en étudiant les mythes que Michel Butor examine ce sujet essentiel de notre temps en écrivant *L'Emploi du temps*. Mais avant, nous pouvons discuter des origines de l'identité, de ses formes et de sa perte chez l'homme d'aujourd'hui.

Aux sources d'une notion essentielle

Comme nous l'avons précédemment mentionné. L'identité est une question essentielle à l'époque contemporaine. Claude Lévi-Strauss écrit à ce propos : « L'enfant qui vient au monde n'a aucune identité. [...] L'avenir et le sort du nouveau-né, composé d'une âme et d'un corps, sont donc incertains ».²

Il considère l'identité comme une caractéristique acquise à laquelle l'individu peut atteindre à la fuite du temps. Certain d'autre pense que « l'identité ne résulte pas seulement de données naturelles [...] mais aussi de décisions conventionnelles³ ». Il faut remarquer que « l'identité vient en effet du mot latin *idem* qui signifie « le même »⁴ ». Ainsi, l'identité n'est pas de quelque chose que la nature, l'essence de l'homme. Elle est en vérité le soi de l'homme qui ressemble à lui-même et diffère des autres. Par exemple, toute notre vie, nous sommes le même-nous et ne changeons pas en d'autre personne. C'est possible que notre apparence, nos intérêts aient changé pendant des années mais notre essence n'a jamais changé. Donc, l'identité est une qualité naturelle et invariable. Les formes de l'identité sont ainsi celle individuelle, sociale et enfin culturelle.

La perte de l'identité

¹ Fallah Nejad, Mohammad Reza, « ' Un point d'ancrage dans le sable mouvant ' : Cas d'étude : *Accident nocturne* de Patrick Modiano », *Recherches en langue et littérature françaises*, n° 18, année 10, automne-hiver 2016, Université de Tabriz en Iran, printemps-été 2017, p. 72-83.

² Lévi-Strauss, Claude, *op. cit.*, p. 287.

³ Drouin-Hans, Anne-Marie, *Identité, revue Le Télémaque*, Presse universitaire de Caen, n 29, 2006/1, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

Il y a beaucoup de raisons qui entraîne l'individu à l'oubli de l'identité et à sa perte desquelles la raison la plus remarquable c'est « la frénésie civilisationnelle de l'homme contemporain à augmenter sa propre puissance et sa propre maîtrise¹ ». En se plongeant dans les apparences de la civilisation, l'homme moderne s'avance volontairement vers la destruction de son identité. C'est la caractéristique des villes et des individus dominés par le progrès, la civilisation. Comme s'il faut oublier son identité pour entrer au domaine de la modernité. Ce qui se montre aujourd'hui en tant qu'une vérité indéniable. Autant l'homme recherche plus de puissance, autant il prend la distance avec son identité ; jusqu'à ce qu'il en trouve une autre. Certes, celui-ci est acquise et artificielle. Quand l'identité se perd, tout se perd. L'individu n'est plus soi-même. Comme s'il est devenu étranger à lui-même.

L'identité perdue chez Butor au labyrinthe

Dans le labyrinthe de la modernité, qu'est-ce qu'il recherche l'homme contemporain ? Il semble qu'il recherche un paradis perdu. À l'époque de l'égaré des hommes dans le labyrinthe de la civilisation et de la modernité, le temps présent entraîne à l'aliénation, à l'élimination des identités. Quand les attirances de l'aliénation absorbent l'individu, envahissent son esprit, il ne donnera plus d'importance à l'identité. L'œuvre de Butor « peut rendre la complexité du monde où nous vivons² ». Cet ouvrage nous montre que « vivre déraciné, c'est vivre l'enfer³ ». Il faut remarquer que « le but de Michel Butor consiste [...] à transformer nos rapports avec le monde et avec autrui, à « changer la vie »⁴ ». Il indique sa protestation contre l'oubli de l'identité à l'homme contemporain. Cet auteur s'efforce de lui faire comprendre que l'identité est l'essence de sa vie. S'il se perd son identité, rien ne lui restera. Il devient un être aliéné qui n'a rien à faire qui l'égaré, que « rôdant à la surface de la ville⁵ » comme « une mouche sur le rideau¹ ». Son *Emploi du*

¹ Tavoillot, Pierre- Henri, *Derrière le mythe Lévi-Strauss*, pris du site : Source: m.slate.fr sur cette adresse : www.slate.fr/culture

² Giraudo, Lucien, *L'Emploi du temps de Michel Butor*, Paris, éd. Nathan, 1995, p. 11

³ Tillinac, Denis, *L'identité perdue de l'homme moderne*, 8 Décembre 2017, sur cette adresse : www.valeursactuelles.com.

⁴ Giraudo, Lucien, *op. cit.*, p. 14

⁵ Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, éd. de Minuit, 1956, p. 32

temps démontre de la meilleure manière cette vérité. C'est l'histoire d'un jeune qui se perd dans le labyrinthe d'une ville moderne. « Celui qui entre dans le labyrinthe, c'est condamné à l'errance² ».

De la ville moderne

« Chez les Nouveaux Romanciers, la ville-labyrinthe était la cage où la vie moderne avait emprisonné le sujet³ ». C'est la meilleure description qui peut incarner la situation expérimentée par Jacques Revel au labyrinthe de Bleston. C'est dans les dédales de Bleston qu'il est pris. « La ville a exercé sur lui une terreur léthéenne et hypnotisante⁴ ». L'espace où Butor nous décrit à son roman, est en vérité une « ville-labyrinthe-prison⁵ ». Une ville qui est devenue un labyrinthe et celui-ci qui est une prison. Ce phénomène contemporain est seulement issu des actions humaines. En fait, l'homme moderne est pris dans une « terrible ville-larve⁶ » dont « les murs compliqués sont ceux d'un labyrinthe. Ce sont les murs d'un caveau⁷ ». Comme « Jacques Revel a l'impression d'être déjà mort dans la ville-larve, d'être un fantôme dans ces murs de fonte, ces murs de pluie, ces murs de braise ardente⁸ ». En rêvant l'illusion d'atteindre l'utopie, l'homme d'aujourd'hui a clôturé autour de soi, une clôture moderne et industrielle. Effectivement, « l'homme moderne est irrémédiablement intégré [...] au progrès⁹ ». Mais on peut sentir l'ombre de « la présence minotaurienne¹⁰ » de la modernité sur la ville ; ce qui défie l'homme contemporain. Celui-ci se perd dans les dédales de cet « espace insaisissable¹¹ ». Il voit les trompe-l'œil, s'absorbe et s'oublie la vérité de sa vie, l'identité. Il imagine que :

Je vous vois maintenant, rues de Bleston, vos murs, vos inscriptions et vos visages ; je vois briller pour moi, au fond de

¹ Ibid., p. 260.

² Bolzoni, Enrico, p. 20.

³ Ibid., p. 282.

⁴ Brunel, Pierre, *Butor l'Emploi du temps le texte et le labyrinthe*, Paris, Puf, 1995, p. 127

⁵ Bolzoni, Enrico, *op. cit.*, p. 199

⁶ Butor, Michel, *op. cit.*, p. 252

⁷ Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 79

⁸ Ibid.

⁹ Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 187

¹⁰ Bolzoni, Enrico, *op. cit.*, p. 384

¹¹ Ibid., p. 29.

*vos regards apparemment vides, la précieuse matière première
avec laquelle je puis faire l'or ; mais quelle plongée pour
l'atteindre, et quel effort pour la fixer, la rassembler, toute cette
poussière !¹*

Combien doit-il s'efforcer l'homme contemporain de pouvoir faire l'or ? L'attrance de la modernité a envahi son esprit si bien qu'il ne pense plus aux valeurs. Autant il s'avance plus vers les apparences de la civilisation, autant il s'éloigne de lui-même. En prenant la distance du soi, il n'a plus de quelque chose au nom de l'identité. C'est ce qui arrive à Jacques à Bleston : « nous allons vous établir une carte d'identité² ». En entrant dans la nouvelle ville, il semble qu'il n'ait aucune identité. Donc, il faut trouver une nouvelle identité avec laquelle il pourra vivre. Quand le progrès et la modernité « se hâtent, comme s'il ne restait plus que quelques instants avant un rigoureux couvre-feu³ », en ce cas, les valeurs intérieures comme l'identité rétrogradent aussi. L'homme contemporain doit savoir que son identité est toute son essence. Pourquoi est-ce qu'il la perd et change en autrui en plongeant dans le labyrinthe de la civilisation ? Est-ce que ce changement sera utile à lui ? Quoique le progrès soit nécessaire à la vie, il ne doit pas aboutir à la destruction de l'identité de l'individu. Il faut passer le temps pour que l'homme d'aujourd'hui trouve une occasion de réfléchir, de comprendre que l'identité était la somme de toutes les valeurs, les vertus et les appartenances de racine, que « l'identité était une sorte de paradis perdu⁴ ».

De l'époque contemporaine

L'époque contemporaine est en train de changer en se précipitant à un tour impitoyable. Ses habitants s'accompagnent aussi à elle. Ce que Butor décrit sur Bleston à *L'Emploi du temps*, affirme cette question. À Bleston, « la ville de ténèbres⁵ », le temps devient « le labyrinthe des jours⁶ » de Jacques et fait un entrelacs dans lequel

¹ Butor, Michel, *op. cit.*, p. 114

² Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 36

³ Butor, Michel, *op. cit.*, p. 12

⁴ Charaudeau, Patrick, *L'Identité culturelle: le grand malentendu*, Actes du Colloque du Congrès des SEDIFRALE, Rio, 2004. Pris du site : <http://www.Patrick-charaudeau.com/L-identité-culturelle-le-grand.html>.

⁵ Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 127

⁶ Butor, Michel, *op. cit.*, p. 187

l'identité perlée de l'homme se perd. Dans l'agitation du monde contemporain, l'homme d'aujourd'hui est étourdi entre son présent et son passé. Il ne sait qu'il soit fidèle à son passé original ou bien qu'il vive à son présent artificiel. L'éloignement de l'originalité passée et l'enthousiasme pour la civilisation le poussent à une pente rapide.

Absorbé par les lumières brillantes du monde contemporain, Jacques Rebel devient représentant de ceux qui se perdent dans le bruit de la modernité. L'époque présente industrielle occupe l'individu de plus en plus, l'éloigne d'aborder aux conceptions essentielles du humain et du mondain. Le progrès et la civilisation ont ombragé les relations entre les habitants des villes, ont diminué ces chaînes humaines et ont entraîné les individus dans un ermitage. Cet « individualisme contemporain aboutit à une crise d'identité¹ ».

Le don le plus divin de l'homme l'identité. « Dieu dit : Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance² ». Ainsi, l'homme possède « une nature divine³ » et innocente ; ce qui va s'effacer dans le labyrinthe du progrès mondain. Pour garder cette identité divine, l'homme doit réfléchir que « ce miroir piège pour te prendre, [...], cette toile pour te filtrer⁴ ».

Au défi de l'homme original et l'ère présente monstrueuse, la victoire est difficile. L'homme moderne doit savoir que dans le méandre du labyrinthe des jours du présent, « les lueurs se sont multipliées⁵ ». Il faut seulement prendre le fil d'Ariane, celui de la connaissance du soi, « aller vers la lumière bien sûr, mais il faudra encore allumer fort tôt⁶ ».

Le retour des mythes à l'époque contemporaine

« Comme le mythe [...] fascine l'imagination de l'humanité⁷ », il a un retour éternel. Le monde n'a jamais été vide de la présence grandiose des mythes. On peut les voir autour de soi. Ce

¹ Godtsenhoven, J. Van, *L'identité de l'homme*, pris du site : users.skynet.be.

² Ibid

³ Ibid.

⁴ Butor, Michel, *op. cit.*, p. 275

⁵ Ibid., p. 9

⁶ Ibid. p. 159

⁷ Leontaridou, Dora, *La réfutation de l'Odyssée et des valeurs mythiques dans le roman français du XXe siècle*, Faculté de théologie, Lettres, Histoire et Arts, Université de Pitești, Studii Și Cercetări filologice, volume 1, Numéro 20, Novembre 2016, p. 105

souvenir de l'Antiquité qui possède encore la nouveauté. Il exhibe de jour en jour sa présence puissante à l'homme contemporain. Le mythe veut montrer qu'il est « un élément essentiel de la civilisation humaine [...], il est une réalité vivante¹ ». D'après Mircea Eliade, « le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires² ».

L'homme a continuellement besoin de la présence des mythes dans sa vie. Comme si le mythe est un prophète qui a une vocation importante. À cette approche, on peut justifier sa présence magnifique au cours des siècles dans la société humaine. « Il sert de modèle aux comportements des humains³ », oriente sa pensée et « devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives⁴ ».

Étranger à soi-même, l'homme contemporain est à la recherche d'une chose à l'aide de laquelle il se réconcilie avec sa nature, explore son intérieur et comprend l'essence du soi.

Le mythe ne date pas de l'Antiquité, il n'a pas de date d'expiration. Parfois, le mythe relatif à une ère, à un lieu ou à une nation spécifique apparaît parmi une autre société, une autre époque. Dans ce cas, il révèle de la meilleure manière les vérités de leur vie. En mettant en scène Thésée à l'époque contemporaine, Butor s'efforce de montrer que « le mythe est un palimpseste où chaque artiste greffe son propre message⁵ ». Chez lui, « lutter contre le sentiment d'exil qui s'empare de l'homme moderne, doit explorer le monde, remonter aux sources et réactualiser les mythes ancestraux afin de retrouver la cohérence perdue⁶ ».

Ainsi, le mythe Thésée apparaît à *L'Emploi du temps* pour devenir un avatar de l'homme perdu dans le labyrinthe du monde contemporain. Il revient afin de faire comprendre une grande vérité à l'homme d'aujourd'hui : à la recherche des inconnus et de la

¹ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, p. 32

² Ibid., p. 14

³ Bénac, Henri, *Guide des Idées Littéraires*, Paris, Hachette, 1988, p. 344

⁴ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, p. 16

⁵ Memmola, Michela, *Il mito di Narciso in Ovidio e Valéry*, faculté de théologie, Lettres, Histoire et Arts, Université de Pitești, Studii Și Cercetări filologice, volume 1, Numéro 20, Novembre 2016, p. 139

⁶ Mitterand, Henri, *Dictionnaire des Grandes Œuvres de la Littérature Françaises*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 203

découverte du soi, au défi des monstres intérieurs et extérieurs de l'être humain, l'individu doit s'armer de connaissance, de conscience, « ce poignard, preuve de son identité¹ ».

Thésée, l'avatar de l'homme perdu

« Rien sans Thésée² ». Un proverbe athénien court qui a beaucoup de chose à dire. À aborder à un ouvrage tel *L'Emploi du temps*, Butor a sans doute réfléchi à la signification de ce proverbe. C'est pourquoi il « a accordé une place très visible et très importante à Thésée³ ».

Par ses exploits, ce héros mythique devient le symbole de la destruction des forces monstrueuses comme Médée, Sinis, le Minotaure, Les Pallantides et... Butor entre intelligemment ce mythe au cours de son œuvre et essaie de retracer la situation de l'homme moderne. En fait,

Il existe dans L'Emploi du temps une référence quasi constante au mythe de Thésée à travers lequel Revel cherche à s'identifier à ce héros mythologique et à éclairer sa propre situation⁴.

Ainsi, Jacques suggère un avatar de Thésée, devient le représentant des hommes perdus dans le monde contemporain. Confronté aux monstres puissants de son alentour (la civilisation, le progrès, la modernité), « l'homme moderne se voit dans « le labyrinthe des labyrinthes⁵ » que le monde a construit autour de lui. Clôturé par ce dédale, il recherche une voie pour se délivrer. C'est ici qu'il recourt au mythe et s'identifie en lui. Comme « le mythe aide l'homme à dépasser ses propres limites⁶ », par conséquent, « l'homme [...] trouve dans le mythe la source même de son existence⁷ » qui est divine et complète. Donc, on peut dire que « le mythe opère une « élévation » de l'homme⁸ ». Cette vocation

¹ Butor, Michel, *op. cit.*, p. 212

² Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romain*, Paris, France Loisirs, 1993, p. 202

³ Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 11

⁴ Giraud, Lucien, *op. cit.*, p. 102

⁵ Brunel, Pierre, *op. cit.*, p. 124

⁶ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, p. 180

⁷ Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1989, p.27

⁸ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, p. 178

importante montre de plus en plus le besoin au mythe dans la nouvelle époque. Jacques Revel est un jeune français qui part aux raisons professionnelles pour Bleston. Une ville labyrinthique qui suggère l'image des villes modernes contemporaines. En visitant du musée de Bleston, il aperçoit les panneaux racontant la vie de Thésée. Absorbé par les exploits de ce mythe, Jacques s'identifie en lui. Afin de la découverte de la ville et de résoudre ses énigmes, Jacques se perd dans ce dédale. Quelqu'un qui part pour ailleurs dans l'espoir d'atteindre les mieux conditions. Où dont le bruit du progrès s'empêche d'entendre les voix intérieures. C'est là que sous les lumières vives des apparences de la civilisation, les yeux ne voient plus de valeurs. Dans « *Le Mythe de l'éternel retour* », Eliade confesse que :

*Toute autre situation de l'homme moderne, à la limite, conduit au désespoir [...] dans lequel la quasi-totalité des êtres humains vit en proie à une terreur continue*¹.

Ce qui peut être « une chute [...] définitive du paradis des archétypes² ».

En vue de retrouver son identité, Thésée commence ses voyages et entre dans le labyrinthe crétois. C'est là qu'un monstre terrible l'attend : le Minotaure. Thésée doit s'emparer de ce monstre mi-homme, mi-taureau. Il faut s'armer du fil d'Ariane pour ne pas se perdre. En tuant le Minotaure, il sort victorieusement ce dédale. Thésée mythique peut être chacun de nous : des hommes pris de la civilisation qui se sont perdus dans le labyrinthe mondain.

Il faut savoir que s'est caché le Minotaure de la modernité dans ces couloirs ténébreux. Mais comment est-ce que Thésée contemporain doit faire face à ce Minotaure féroce ? Pour ne pas être dévoré par ce monstre, il doit s'armer à quelle arme ? Thésée a eu courage de lutter contre le Minotaure du Labyrinthe crétois. Il est entré audacieusement dans les dédales obscurs du Labyrinthe, a tué son monstre dévorant. C'était à l'aide du fil d'Ariane qu'il en est sort. L'homme d'aujourd'hui doit entrer dans le monde labyrinthique en tenant le fil de son identité, en étant fidèle aux originalités culturelles, aux traditions nationales et aux valeurs morales. Il est nécessaire de combattre avec le Minotaure de la modernité et de l'emporter. Parce

¹ Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, p. 187

² Ibid.

que cet être angoissant menace l'originalité, l'humanité, la culture, les valeurs et les croyances humaines. Ces sont toute la richesse de l'homme contemporain. S'il les perd, il ne reste plus d'être au nom de « l'Homme » sur la Terre.

Les effets du retour des mythes

« Il est essentiel [...] de comprendre le sens profond de tous [...] mythes¹ » pour pouvoir expliquer et justifier leur présence et leur retour à l'ère présente. Dans cette étendue immense, il y a beaucoup d'attraits. En conséquence, il ne reste pas de temps à réfléchir. Il faut être un élément puissant afin d'obliger l'homme à penser. « Les mythes rappellent continuellement que des événements grandioses ont eu lieu sur la Terre, et que ce « passé glorieux » est en partie récupérable² ».

Entre ses écrits, Butor amène Thésée ancien au monde moderne. Il insuffle l'âme du héros mythique au corps de celui contemporain pour évoquer les vérités précieuses. « Dans une société, quand le mythe est chose vivante, l'homme vit dans un monde ouvert³ ».

Les mythes reviennent pour « révéler des modèles⁴ », « finir ainsi une signification au Monde et à l'existence humaine⁵ ». Ils ont une vocation morale. Ces exemplaires visent à évoquer les valeurs à l'homme moderne, à l'avertir et à s'empêcher la chute humaine.

« Le message mythologique [...] est essentiel, voire vital⁶ ». Chez Butor, le mythe devient un prétexte pour l'enseignement de l'homme d'aujourd'hui. Il « a réussi à lutter contre la laideur du réel par la beauté du mythe qui laisse exhiber ses désirs et ses fantasmes les plus secrets⁷ ». On peut dire que dans une société, le mythe joue le rôle d'un guide abstrait. Ils enseignent les principes les plus essentiels, conduisent à la soumission des originalités humaines afin de garder ses valeurs.

¹ Ibid., p. 13

² Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, p. 178

³ Ibid., p. 173

⁴ Ibid., p. 177

⁵ Ibid.

⁶ Tavoillot, Pierre- Henri, *op. cit.*

⁷ Kacem, Imen, *Amélie Nothomb, du mythe de la chute au mythe de l'ascension*, Faculté de théologie, Lettres, Histoire et Arts, Université de Pitești, Studii Și Cercetări filologice, volume 1, Numéro 20, Novembre 2016, p. 85

Comme les mythes ont un éternel retour, leur message sera aussi perpétuel. Par Butor, Thésée est devenu éternel à la littérature, à la société humaine et notre époque contemporaine. L'homme moderne a entendu son message perpétuel : il faut commencer un voyage pour découvrir la vérité de l'existence, retrouver l'identité perdue humaine. Il est important de pénétrer au labyrinthe de son intérieur, de découvrir ses faiblesses, combattre avec le Minotaure de l'individualisme, de l'égoïsme. Il est nécessaire d'entrer dans le dédale du monde contemporain, de lutter contre le monstre de la modernité menaçant les traditions et les vertus. Tout cela est en vue de garder l'identité culturelle et l'humanité.

Conclusion

En rêvant d'atteindre l'utopie, « la frénésie civilisationnelle de l'homme contemporain » l'avance à la folie. Cela cause qu'il néglige ses valeurs intérieures. Ainsi, il est entré dans le labyrinthe du monde et est pris dans « la cage de la vie moderne ». C'est là que « la présence minotaurienne » de la civilisation ombrage l'homme. Butor met en scène artistement l'homme contemporain en utilisant la mythologie. Il propose le défi le plus important du contemporain : la crise d'identité. Michel Butor « lutte contre la laideur du réel par la beauté du mythe ». Cet auteur fait retourner Thésée au monde contemporain, fait un avatar de l'homme perdu au présent sous le nom de Jacques Revel ; quelqu'un qui peut être chacun de nous. Comme « le mythe opère une « élévation » de l'homme », fournit une signification à l'existence humaine ». C'est pourquoi l'homme d'aujourd'hui lui recourt de découvrir les vérités dont l'une est l'identité humaine. Ce qui est toujours vivante et va de s'oublier au présent. L'homme moderne doit savoir que son identité est sa même essence qui a une source sacrée. Ce qui est divine ne s'effacera jamais. Pour protester contre cette question, Butor fait un labyrinthe du monde et identifie l'homme moderne en Thésée. Il veut montrer que « quelqu'un qui entre dans le labyrinthe mondain, est condamné à l'errance ». Mais comme si l'homme moderne réfléchit à une autre chose : il s'efforce de faire l'or en recourant à la modernité ! Il faut lui remarquer qu'il y a à son intérieur une perle précieuse dont le nom est l'identité. De plus, l'homme d'aujourd'hui veut perdre son identité divine et originale qui n'a pas de date d'expiration. Il a envie de « se préparer une carte d'identité » artificielle qui n'a pas d'authenticité. Cet homme doit savoir que l'identité est toute sa

richesse, c'est la somme de toutes les valeurs de racine tandis que la modernité est un mirage, « un miroir piège pour le prendre ». L'homme contemporain doit essayer d'aller vers la lumière, vers « les lueurs qui se multiplient ». Il est important de pénétrer au labyrinthe de son intérieur, à celui du monde pour lutter contre son Minotaure féroce. Il est nécessaire de garder les valeurs humaines.

Bibliographie :

- Bénac, Henri, *Guide des Idées Littéraires*, Paris, Hachette, 1988
- Bolzoni, Enrico, *la ville comme labyrinthe : réécriture d'un mythe entre les années 1950 et 1980*, thèse de doctorat, 2012 à l'Université de Bologne
- Brunel, Pierre, *Butor l'Emploi du temps le texte et le labyrinthe*, Paris, Puf, 1995
- Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, éd. de Minuit, 1956
- Charaudeau, Patrick, *L'Identité culturelle: le grand malentendu*, Actes du Colloque du Congrès des SEDIFRALE, Rio, 2004. Pris du site : <http://www.Patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-le-grand.html>.
- Drouin-Hans, Anne-Marie, *Identité, revue Le Télémaque*, Presse universitaire de Caen, n 29, 2006/1
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1989
- Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Barthes et "Le 'milieu' de notre vie" », *Études de langue et littérature françaises*, troisième année, numéro 1, printemps/été 2012, numéro de série 5
- Fallah Nejad, Mohammad Reza, « Un point d'ancrage dans le sable mouvant : Cas d'étude : Accident nocturne de Patrick Modiano », *Recherches en langue et littérature françaises*, n° 18, année 10, automne-hiver 2016, Université de Tabriz en Iran, printemps-été 2017
- Giraud, Lucien, *L'Emploi du temps de Michel Butor*, Paris, éd. Nathan, 1995
- Godtsenhoven, J. Van, *L'identité de l'homme*, pris du site : users.skynet.be
- Kacem, Imen, Amélie Nothomb, *du mythe de la chute au mythe de l'ascension*, Faculté de théologie, Lettres, Histoire et Arts, Université de Pitești, Studii Și CercetĂri filologice, volume 1, Numéro 20, Novembre 2016
- Leontaridou, Dora, *La réfutation de l'Odyssée et des valeurs mythiques dans le roman français du XXe siècle*, Faculté de théologie, Lettres, Histoire et Arts, Université de Pitești, Studii Și CercetĂri filologice, volume 1 (*Mythe et Littérature. Rencontres et Retours*), Numéro 20, Novembre 2016
- Lévi-Strauss, Claude, *Identité*, Paris, 4^{ème} éd, Puf, 2000
- Memola, Michela, *Il mito di Narciso in Ovidio e Valéry*, faculté de théologie, Lettres, Histoire et Arts, Université de Pitești, Studii Și CercetĂri filologice, volume 1 (*Mythe et Littérature. Rencontres et Retours*), Numéro 20, Novembre 2016

Mitterand, Henri, *Dictionnaire des Grandes Œuvres de la Littérature Françaises*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992

Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romain*, Paris, France Loisirs, 1993

Tavoillot, Pierre- Henri, *Derrière le mythe Lévi-Strauss*, pris du site : Source: m.slate.fr sur cette adresse : [www.slate.fr>culture](http://www.slate.fr/culture).

Tillinac, Denis, *L'identité perdue de l'homme moderne*, 8 Décembre 2017, sur cette adresse : www.valeursactuelles.com.

**UN EFFET FANTASTIQUE DU QUICHOTTE DE
CERVANTÈS : L'ÉPISODE DE CARDENIO DANS LA SIERRA
MORENA**

**A FANTASTIC EFFECT OF THE CERVANTES'S QUIXOTE:
THE EPISODE OF CARDENIO IN THE SIERRA MORENA**

**UN EFECTO FANTÁSTICO DEL QUIJOTE DE CERVANTES:
EL EPISODIO DE CARDENIO EN LA SIERRA MORENA**

Aude PLOZNER¹

Résumé

*S'il est vrai qu'en Europe la littérature fantastique n'acquiert une grande ampleur qu'à la fin du XVIIIe siècle dans des œuvres principalement allemandes, anglaises et françaises, elle est considérée comme peu présente, voire inexistante dans la littérature espagnole. Toutefois, M. Aranda, éminente hispaniste, écarte toute opinion préconçue : dans son récent ouvrage *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*², elle suggère que la littérature espagnole du Siècle d'or portait déjà en germe certaines caractéristiques de l'écriture fantastique et affirme que Cervantès en serait un « inventeur probable ». Le chef d'œuvre cervantin *Don Quichotte* a souvent été étudié dans sa dimension comique, alors que l'œuvre n'est pas exclusivement destinée à faire rire : son indéniable part d'étrangeté est nettement moins prise en compte par la critique. En nous appuyant sur une étude littérale des chapitres 23 à 27 de la Première partie du roman, il s'agira d'interroger le statut et les enjeux de la troublante apparition de Cardenio, un être seuil, un homme-animal à la fois raffiné et truculent, mort et vivant, et qui semble être un double de don Quichotte, afin de déterminer si, à certains égards, il peut être considéré comme un potentiel être fantastique, dès lors que son surgissement n'est plus une source de comique mais un facteur d'étrangeté et d'angoisse.*

Mots-clefs : fantastique, merveilleux, Don Quichotte

Abstract

*Although it is true that in Europe, fantastic literature only starts taking considering importance at the end of the 18th century, essentially in German, English and French writings, it is considered as almost and even totally inexistant in Spanish literature. However, the eminent Hispanist M. Aranda dismisses any preconceived opinion. In her recent work –*Le spectre en son miroir : essai sur le**

¹ aude.plozner@univ-lyon2.fr, Université Lumière Lyon 2 (France) et Université de Huelva (Espagne)

² Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.

texte fantastique au Siècle d'Or– she suggests that Golden Age Spanish literature bears some characteristics of fantastic writing, while affirming that Cervantes may be a its "probable precursor". Cervantes's masterpiece *Don Quixote* has often been studied in a comical dimension, whereas this book is not only meant to make readers laugh -critics focus much less on its undeniable part of strangeness. Based on a literal study of the chapters 23 to 27 of the First Part of the novel, we will question the status and the issues arisen by the unsettling appearance of Cardenio - a liminal character, an animalish man both refined and truculent, dead and alive, who appears as a double of don Quixote. Furthermore we will determine if, in some ways, he might be considered as a potential fantastic being, when considering his sudden appearance not as a comic source but as a factor of strangeness and fear.

Keywords : fantastic, fantasy, Don Quixote

Resumen

Es verdad que en Europa, la literatura fantástica no adquiere una gran amplitud antes de finales del siglo XVIII en obras principalmente alemanas, inglesas y también francesas, mientras que generalmente se considera como poco presente, incluso inexistente en la literatura española. Sin embargo, Maria Aranda, eminente hispanista, excluye toda opinión preconcebida: en su reciente ensayo *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, sugiere que la literatura española del Siglo de Oro ya llevaba en germen algunas características de la escritura fantástica, y afirma que Cervantes sería uno de sus posibles inventores. La obra maestra *Don Quijote* fue muy a menudo estudiada en su dimensión cómica, mientras que no es exclusivamente destinada a provocar la risa: la crítica poco tiene en cuenta su innegable fuente de extrañeza. Apoyándose en un estudio literal de los capítulos 23 a 27 de la Primera parte de la novela, se tratará de preguntarnos sobre el estatuto y los desafíos de la aparición inquietante de Cardenio, un ente « umbral », un hombre-animal a la vez refinado y truculento, muerto y vivo, y que parece ser un doble de don Quijote, con el fin de determinar si, en ciertos aspectos, se puede considerar como un posible ente fantástico, en el momento en que su aparición deja de ser fuente de comicidad y se convierte en factor de extrañeza y angustia.

Palabras claves: fantástico, maravilloso, Don Quijote

Maria Aranda, dans son récent ouvrage *Le spectre en son miroir: essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*¹, suggère que la littérature espagnole du Siècle d'or portait déjà en germe certaines caractéristiques de l'écriture fantastique et affirme que Cervantès en serait un « inventeur probable ». Bien que la notion de fantastique soit bien plus tardive, les caractéristiques qui s'y rapportent sont manifestes. Jesús G. Maestro ira même jusqu'à affirmer que le chef

¹ Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.

d'œuvre cervantin *Don Quichotte*¹ « n'est en rien un roman étranger à ce que l'on peut appeler littérature fantastique »². Souvent étudiée dans sa dimension comique, l'œuvre n'est pas exclusivement destinée à faire rire. Outre les aspects merveilleux naissant de l'imaginaire du chevalier, l'indéniable part d'étrangeté du roman est nettement moins prise en compte par la critique alors que celle-ci mène parfois les personnages et le lecteur sur des sentiers plus sombres et inquiétants, qu'il est aujourd'hui nécessaire de mettre en valeur. Merveilleux et fantastique, deux notions longuement et diversement discriminées³, et si habilement manipulées par complémentarité dans la parodie cervantine.

Dans cette perspective nous proposons de nous centrer sur un épisode particulier de la Première partie de l'œuvre, celui de l'apparition de Cardenio, personnage de l'un des récits intercalés inspiré du roman sentimental qui semble pourtant emprunter des voies étranges. En nous appuyant sur une étude littérale de l'épisode, des chapitres 23 à 27, il s'agira d'interroger le statut et les enjeux de cette troublante rencontre afin de déterminer si, à certains égards, elle peut être considérée comme un potentiel ferment fantastique.

Revenons aux circonstances premières qui ont conduit les protagonistes jusqu'à l'homme : après avoir libéré une douzaine de bandits condamnés aux galères, Don Quichotte et Sancho cherchent à se cacher pour échapper à la Santa Hermandad, et s'engouffreront dans les montagnes de la Sierra Morena. Dans cet environnement inhospitalier, le chevalier et son écuyer se retrouvent pris *in medias res* dans une aventure des plus étranges, dont les cinq premiers

¹ Dans le cadre de cette étude, j'utiliserai l'édition de F. Rico : Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. F. Rico, Madrid, Punto de lectura, 2007. Par la suite, pour faciliter la lecture, je citerai les deux parties du roman séparément (*DQI* ou *DQII*), suivi du numéro du chapitre et de la page. Exemple : *DQI*, 2, p. 38.

² Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote : idea y concepto de género en la investigación literaria*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, p. 250.

³ Je pense bien évidemment aux travaux de T. Todorov, R. Caillois, et particulièrement de J. G. Maestro : Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970; Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote : idea y concepto de género en la investigación literaria*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

instants narratifs¹ nous intéressent particulièrement : la trouvaille d'une valise et de son contenu moisi, l'apparition soudaine d'un inconnu à l'allure sauvage, la découverte d'une demi-mule en état de décomposition avancée, l'explication par un berger de l'arrivée de l'inconnu, puis la rencontre directe avec l'homme. Analysons d'abord la manifestation latente et troublante de cette rencontre.

La valise apparaît sur le chemin des protagonistes et leur donne accès à un carnet de notes dans lequel ils découvrent le désespoir amoureux qui accable le propriétaire et qu'un drame peut – ou a pu – survenir : « Presto habré de morir, que es lo más cierto », « volverán a tus oídos las nuevas de mi muerte »². Compte tenu de l'état de la petite valise –pourrie et déchirée– qui indique le passage du temps, le lecteur et les personnages peuvent supposer que le propriétaire a déjà mis fin à ses jours. Rappelons-nous à ce propos le premier épisode intercalé du *Quichotte* où la lecture de la *Canción desesperada* de Grisóstomo à son propre enterrement annonçait par anticipation son suicide³ : si l'on en croit le destin infortuné du premier amoureux, la lecture de ce carnet laisserait donc présager une mort certaine de son propriétaire⁴. Les instants suivants ne sont pas moins alarmants dans la mesure où les signes qui se présentent aux protagonistes ont un caractère macabre graduel. Après la découverte de l'état pitoyable dans lequel se trouve la valise, ceux-ci assistent à

¹ Les chapitres 23 à 27 pourraient être divisés en dix instants narratifs : la trouvaille de la petite valise, l'apparition soudaine d'un individu à l'allure sauvage, la découverte d'une demi-mule, l'explication par un chevrier de l'arrivée de l'homme et de son changement de comportement, la seconde apparition de l'homme –que l'on sait nommé Cardenio– et la première partie du récit qui conte les raisons de son arrivée dans la Sierra, la pénitence de don Quichotte, le plan imaginé par Sancho, le curé et le barbier pour sortir don Quichotte de la Sierra, et la suite et fin de l'histoire de Cardenio.

² *DQI*, 23, pp. 214-215.

³ « En todo hay cierta, inevitable muerte; / mas yo, ¡milagro nunca visto!, vivo / celoso, ausente, desdenado y cierto / de las sospechas que me tienen muerto, / y en el olvido en quien mi fuego avivo, / y, entre tantos tormentos, nunca alcanza / mi vista a ver en sombra a la esperanza, / ni yo, desesperado, la procuro, / antes, por estremarme en mi querella, / estar sin ella eternamente juro. » (*DQI*, 14, p.121)

⁴ Si les épisodes de Grisóstomo et de Cardenio ont souvent été mis en relation par le thème du désespoir amoureux, la mort constitue un autre thème central de ces deux épisodes. Puisque le premier insiste sur l'aspect terminatif –une mort par un soi-disant suicide– et le second sur un aspect processif –un état de décomposition–, nous pourrions nous demander si la mort de Grisóstomo ne serait pas une variante narrative de l'histoire de Cardenio, une ébauche de son étrange agonie.

l'apparition lointaine de son propriétaire dans une disposition tout aussi déplorable :

[...] vio que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con extraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes.¹

Physiquement dégradé, il se trouve dans une certaine mesure déshumanisé et même animalisé. L'on pourrait établir un rapport graduel voire analogique entre cette apparition et la prochaine trouvaille, celle de l'animal mort. Effectivement, l'on constate chez ce dernier bien plus qu'une dégradation puisqu'il s'agit cette fois d'une putréfaction : « hallaron en un arroyo caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una mula ensillada y enfrenada »². Plus les protagonistes poursuivent leurs recherches, plus leurs découvertes tendent vers un dénouement funeste et irrémédiable : Cardenio, par ces manifestations latentes, incarne une sorte d'être seuil, de mort-vivant, ayant entamé un voyage vers l'au-delà.

Alors que jusqu'à présent l'homme sauvage avait surgi telle une vision brouillée, comme en témoigne le lexique de la vue et de l'imagination³, le lecteur s'inscrit dans une certaine incertitude : il est à ce stade encore susceptible de penser que cette figure énigmatique provient de l'imaginaire merveilleux quichottesque dans le but de constituer une aventure digne de romans de chevalerie. Cependant, au chapitre 24, la rencontre de don Quichotte et Sancho avec le vieux berger est déterminante, d'abord parce que les protagonistes ont accès à une partie de l'histoire du personnage, mais surtout parce que le vieil homme dépeint Cardenio de la même façon que le narrateur le fait à travers les yeux de don Quichotte : « con extraña ligereza », « roto el vestido y el rostro desfigurado y tostado de sol »⁴. S'efface

¹ *DQI*, 23, p. 216.

² *DQI*, 23, p. 217.

³ Lorsqu'il apparaît pour la première fois aux protagonistes, la vue et l'imagination sont mises toutes deux à contribution : « vio que », « delante de los ojos se le ofrecía », « figurósele », « al parecer », « miró y notó », « imaginó », « haz de los ojos lanternas », « vimos ». Sancho ira même jusqu'à dire que sa peur lui provoque des « visiones » (*DQI*, 23, p. 216).

⁴ *DQI*, 23, p. 219.

alors l'hésitation du lecteur quant à la réalité de ce qui est décrit, le chevalier ne transforme pas ce qu'il voit comme il l'a fait précédemment –avec les moulins à vent par exemple– : le sauvage qui se manifeste n'appartient pas à l'imaginaire merveilleux quichottesque mais est bel et bien ancré dans une inquiétante réalité fictionnelle. Le personnage pourrait véritablement constituer une créature fantastique seuil. M. Aranda apporte des éléments corroborant cet effet fantastique. Qualifiant le mode de vie de Cardenio « à l'entrecroisement entre l'humain et l'animal », « spectral[e] »¹, l'hispaniste l'inscrit nettement dans le registre de l'étrange tout comme don Quichotte: « os suplico [...] que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades como bruto animal pues moráis entre ellos tan ajeno de vos »². Effectivement, le berger semble surpris de leur présence dans cette partie de la Sierra Morena et leur explique clairement que seuls les chèvres, loups et autres bêtes fréquentent ces lieux³. Si la nudité partielle et l'abondante pilosité de Cardenio indiquent une véritable transformation férale, ce dernier tient-il de la chèvre bondissante ou fait-il preuve de caractéristiques lupiformes ? Les éléments les plus troublants et révélateurs résident en son attitude : ses déplacements sur les rochers sont autant risqués qu'étrangement fluides, et ses accès d'agressivité envers les bergers sont ceux d'une bête féroce, qui n'hésite ni à voler ni à cogner pour survivre, voire à mordre dans ses accès de fureur les plus violents⁴. S'il sait être courtois et raffiné, sa truculence le rapproche assurément des loups évoqués par le berger et le renvoient à la figure lycanthropique –chère à Cervantès–, lui conférant un aspect monstrueux effroyable. Ce caractère ambivalent rejoint tout à fait la définition de N. Jacques-Chaquin, qui voit le lycanthrope comme une créature « fantasmatiquement double : non

¹ Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011, pp. 44-45. Je précise que Francisco Márquez Villanueva fait lui aussi allusion à l'animalité sous-jacente de Cardenio dans *Personajes y temas del Quijote*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2011, pp. 43 et 55.

² *DQI*, 24, p. 222.

³ « respondió a gritos que quién les había traído por aquel lugar, pocas o ningunas veces pisado sino de pies de cabras, o de lobos y otras fieras que por allí andaban » (*DQI*, 23, pp. 217-218)

⁴ « se levantó con gran furia del suelo, donde se había echado, y arremetió con el primero que halló junto a sí, con tal denuedo y rabia, que si no se le quitáramos le matara a puñadas y bocados » (*DQI*, 23, p. 220).

pas successivement homme et loup, mais les deux à la fois, il est une manifestation de l'Autre, où "sauvage et cultivé se côtoient pour s'opposer certes, mais pour s'interpénétrer tout autant"»¹.

L'épisode englobant la rencontre entre Cardenio et nos deux héros n'est pas des plus rassurants. Alors que dans l'épisode de Grisóstomo le paysage tenait plus du *locus amoenus*, celui qui est ici proposé participe de l'atmosphère inquiétante de la situation et renvoie aux aspects les plus abrupts et isolés du lieu. Le champ sémantique associé à la montagne est des plus sinistres: « soledades », « asperezas », « escondida parte », « inhabitable », « escabroso », « no hay camino ni senda que a este lugar encamine », « tan remotos y apartados lugares », et « quizás no acertáis a salir »². D'ailleurs, l'écuyer ne cache pas son inquiétude puisqu'il éprouve une certaine crainte et angoisse à l'idée d'errer sans son maître dans le paysage escarpé qui abrite l'homme sauvage :

—No podré hacer eso —respondió Sancho—, porque en apartándome de vuestra merced, luego es conmigo el miedo, que me asalta con mil géneros de sobresaltos y visiones. Y sírvale esto que digo de aviso, para que de aquí adelante no me aparte un dedo de su presencia.³

Effectivement l'évènement surnaturel appliqué aux normes du monde ordinaire de Sancho constitue un fait qui contredit les lois de la nature : il est en cela fantastiquement effrayant. À l'inverse, si l'on considère –comme le suggère J. G. Maestro⁴– que n'est merveilleux l'évènement surnaturel que si le monde naturel extérieur est lui aussi surnaturel, la fascination qu'éprouve don Quichotte serait en partie expliquée. Cependant, celle-ci devient une véritable obsession sur laquelle il faut s'interroger. Nombreuses sont les tournures s'y rapportant : « Con gran deseo quedó el Caballero de la Triste Figura de saber quién fuese el dueño de la maleta », « luego imaginó don Quijote que aquel era el dueño del cojín y de la maleta », « sin duda

¹ Jacques-Chaquin, Nicolas, « Nynauld, Bodin et les autres. Les enjeux d'une métamorphose textuelle », dans J. de Nynauld, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers – 1615*, Frénésie Éditions, Paris, 1990, p. 39.

² *DQI*, 23-27, pp. 211-218.

³ *DQI*, 23, p. 216-217.

⁴ Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: idea y concepto de género en la investigación literaria*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, p. 257.

alguna no es otro que el dueño de nuestra hallazgo », «aquel que huía era el dueño de la mula y del cojín », « el cual quedó admirado de lo que al cabrero había oído y quedó con más deseo de saber quién era el desdichado loco » et « quedaba con grandísimo deseo de saber el fin de su historia »¹. De nombreux critiques ont vu en Cardenio une sorte d'alter ego de don Quichotte² pour diverses raisons telles que leur folie commune, la similitude de leur surnom, ou encore leur fascination lors de leur rencontre, sans définir clairement ce qu'ils sont l'un pour l'autre. Il est vrai que leur premier face à face constitue un passage suggestif qui pose d'emblée un lien fort entre les deux personnages :

En llegando el mancebo a ellos, les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía. Don Quijote le volvió las saludes con no menos comedimiento, y, apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire, le fue a abrazar y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar «el Roto de la Mala Figura» (como a don Quijote el de la Triste), después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía, no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote que don Quijote lo estaba de verle a él.³

Les surnoms qui leur sont attribués s'apparentent curieusement et ont donné lieu à de nombreux commentaires onomastiques qui permettent d'établir entre eux un certain parallélisme.⁴ L'analyse quantitative de leurs occurrences a

¹ *DQI*, 23-24, pp. 216-230.

² On peut citer entre autres M. Moner qui affirme qu'ils partagent des « traits de gémellité » (*Cervantès conteur : écrits et paroles*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p. 196) ; D. Álvarez Amell qui voit en Cardenio « un personaje que refleja de manera oblicua características del propio protagonista » (« La historia de Cardenio : la parodia de una alegoría », *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 de noviembre de 1990, 1993, pp. 381-388), ou encore plus récemment M. Aranda, qui évoque une « rencontre avec le double » (*Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011, p. 44).

³ *DQI*, 23, p. 221.

⁴ Pour ne citer qu'une étude, prenons la plus complète : Reyre, Dominique, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès : suivi*

également un fort intérêt. Alors que Sancho baptisait son maître *el Caballero de la Triste Figura* au chapitre 19, cette étiquette est ponctuelle au cours de la Première partie mais décuplée dans les chapitres se rapportant à Cardenio puisqu'il sera mentionné à dix-sept reprises¹, sans doute pour souligner le lien qu'il entretient avec, justement, *el Roto de la Mala Figura*, nommé ainsi six fois, et uniquement en présence de don Quichotte. L'emploi de ces deux pseudonymes est clairement lié à la présence de l'autre : *Roto* n'est-il pas une anagramme d'« otro »² ? De plus, ceux-ci portent sur la même partie du corps –*la figura*– qui est selon Covarrubias « la principal parte en la cual nos diferenciamos »³ et qui est ici, au contraire, celle qui rapproche les deux hommes.

Alors qu'ils ne sont jusqu'à présent que de simples inconnus, la réciprocité physique établie par jeu de regard mais également par jeu corporel est véritablement étroite : « abrazar », « le tuvo estrechamente entre sus brazos », « después de haberse dejado abrazar », « puestas sus manos en los hombros », « abrazamiento »⁴. Cette succession et accumulation de termes sur ces quelques lignes est absolument extraordinaire et semble proposer une mise en miroir des corps : en tenant don Quichotte par les épaules et en le regardant avec insistance, Cardenio tient entre ses mains un miroir dans lequel il se voit.

Un autre élément, cette fois psychologique (interne) et non plus physique (externe), les réunit : la folie. Évoquée à de nombreuses reprises durant cet épisode et, bien qu'elle provienne d'un désespoir amoureux, celle-ci peut être rapprochée de celle de don Quichotte puisqu'elle conduit à un changement de vie radical et une scission interne du personnage : « estaba Cardenio entonces en su entero juicio, libre de aquel furioso accidente que tan a menudo le sacaba de sí mismo »⁵. Notons tout de même que leur trouble

d'une analyse structurale linguistique, Éditions Hispaniques, Paris, 1980, pp. 58-59 et p. 134.

¹ Sur un total de 25 occurrences au cours de la Première partie.

² C'est Ph. Meunier qui le souligne : Meunier, Philippe, *La représentation de l'autre dans le « Don Quichotte » de Cervantès*, études réunies par P. Meunier, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2007, p. 47.

³ Covarrubias Horroco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006, p. 902.

⁴ *DQI*, 23, p. 221.

⁵ *DQI*, 27, p. 262.

commun n'est pas semblable en tous points : alors que le chevalier est « loco, lleno de lúcidos intervalos »¹, l'autre est sain d'esprit, « la locura le venía a tiempos »², et est conscient de sa folie. Ce rapport d'analogie inversée invite à nuancer leurs rapports d'alter-ego et à voir en eux des doubles inversifs. Un second élément démontrant une certaine discordance est la pénitence du protagoniste, qui cherche à imiter –entre autres– celle de Cardenio³. En effet, après avoir écrit dans le carnet appartenant à Cardenio une lettre à Dulcinée, don Quichotte reproduit bêtement certains aspects de la pénitence de l'autre : d'abord la solitude, ingrédient substantiel à un tel acte, constitue pour lui un déchirement (« no sin muchas lágrimas ») ; ensuite, l'agilité animale du *Roto* se transforme en figures acrobatiques ridicules (« dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto ») ; enfin, alors que pour Cardenio l'usure des vêtements laissait apparaître la chair de son corps, la nudité du chevalier est ici volontaire (« y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales ») et surtout extrêmement gênante (« descubriendo cosas que, por no verlas otra vez volvió Sancho la rienda a Rocinante »⁴). Le mimétisme de don Quichotte, poussé à son extrême, convertit le désespoir et l'acte de pénitence de Cardenio en une démarche non motivée totalement grotesque qui nous ramène à la dimension comique du roman. Mais au-delà de la dimension comique, il faut tout de même mettre en lumière la ressemblance problématique entre ces deux hommes : entre similarité inversive et imitation imparfaite, Cardenio est un reflet de don Quichotte et don Quichotte un reflet de Cardenio. Les deux hommes sont des doubles l'un de l'autre : « dans le miroir [...] le reflet commence par questionner les notions d'image et de ressemblance : il imite et il renvoie à un original dont il offre une approche exacte et imparfaite »⁵. Le phénomène du double, à forte dimension fantastique, est absolument fondamental et Cardenio s'y inscrit pleinement : d'un point de vue interne, il est présenté comme un être seuil et ambivalent, un sauvage cultivé doté d'un savoir-vivre dans ses moments les plus lucides et d'une sauvagerie lycanthropique dans ses moments les plus fous, et d'un point de vue externe, il

¹ *DQII*, 18, p. 684.

² *DQI*, 23, p. 220.

³ Voir *DQI*, 25, p. 235.

⁴ Toutes les citations précédentes proviennent de *DQI*, 25, p. 248.

⁵ Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du Miroir*, Hachette Littératures, Paris, 1998.

constitue un reflet inversif et hypnotique de don Quichotte, un double inquiétant.

Cet épisode dépasse amplement le cadre de la nouvelle sentimentale et le mythe du sauvage¹ : l'étrangeté qui se dégage de la lecture et de la monstruosité sous-jacente de Cardenio démontrent une volonté créatrice d'un effet de fantastique. Il n'est aujourd'hui plus à prouver que *Don Quichotte*, roman parodique, démonte un ensemble de faits merveilleux attribués au roman de chevalerie en les intégrant dans l'esprit d'un fou vivant dans un monde chevaleresque merveilleux. Cependant, si M. Aranda affirme que la folie « garantit l'absence de toute fantastique dans le récit cervantin »², nous avons pu remarquer au travers de cet épisode que la folie et la fantastique ne sont pas des concepts inconciliables³. Lors de la rencontre avec Cardenio c'est bien la folie qui garantit l'effet de fantastique. L'univers mental du héros ouvre ainsi un fabuleux éventail de possibles effets fantastiques qu'il est maintenant nécessaire d'explorer.

Bibliographie

Álvarez Amell, Diana, « La historia de Cardenio : la parodia de una alegoría », *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 de noviembre de 1990, 1993, pp. 381-388

Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011

Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965

Covarrubias Horrozcó, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006

Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: idea y concepto de género en la investigación literaria*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009

Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2011

Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du Miroir*, Hachette Littératures, Paris, 1998

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage complet de Frank Tinland : *L'homme sauvage: homo ferus et homo sylvestris, de l'animal à l'homme*, Payot, Paris, 1968.

² Aranda, Maria, *Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011, p. 65

³ Voir à ce sujet l'excellente étude de Gwenhaël Ponnau : *La folie dans la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Meunier, Philippe, *La représentation de l'autre dans le « Don Quichotte » de Cervantès*, études réunies par P. Meunier, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2007

Moner, Michel, *Cervantès conteur : écrits et paroles*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, Madrid, 1989

Jacques-Chaquin, Nicolas, « Nynauld, Bodin et les autres. Les enjeux d'une métamorphose textuelle », dans J. de Nynauld, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers – 1615*, Frénésie Éditions, Paris, 1990

Ponnau, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970

**UNE HISTOIRE DU MERVEILLEUX ET DU FANTASTIQUE
EN FRANCE**

**A HISTORY OF THE WONDERFULL AND FANTASTIC IN
FRANCE**

**UNA HISTORIA DEL MARAVILLOSO Y FANTÁSTICO EN
FRANCIA**

Frédérique REGUANT¹

Résumé

Un simple regard aux librairies généralistes, aux enseignes culturelles et aux rayons de supermarchés est suffisant pour déceler le phénomène : le marché de l'imaginaire fantasy, fantastique et science-fiction est aujourd'hui en pleine expansion. Depuis plus d'une décennie en France comme dans le monde, ces genres évoluent de manière importante : le lectorat de roman explose, les entrées cinéma en font de même, de multiples produits dérivés voient le jour, c'est l'explosion de la culture de l'imaginaire et avec en tête, le merveilleux comme figure de proue. C'est l'histoire et le développement de ces genres en France que cet article se propose de revenir.

Mots-clés : merveilleux, fantasy, fantastique, science-fiction, littérature

Abstract

A simple look at general bookstores, specialized cultural retail stores and supermarket shelves is enough to detect the phenomenon: the fantastic fantasy and science-fiction market is now in full expansion. For more than a decade in France and around the world, these genres are evolving in an important way: the readership of novels explodes, the cinema admissions do the same, multiple derivative products were born, it is the explosion of the culture of the imaginary and, at the first beginning, the wonderful as a figurehead. This article offers to return the history and the development of these genres in France.

Keyword: wonderful, fantasy, fantastic, science fiction, literature

Resumen

Una simple mirada a la librerías generales, grandes superficies especializadas en cultura y estantes de supermercados es suficiente para detectar el fenómeno: el mercado de fantasía, fantástico y ciencia ficción está ahora en plena expansión. Durante más de una década en Francia y en todo el mundo, estos géneros han evolucionado de manera importante: las ventas de novelas se han multiplicado, las admisiones al cine igualmente, nacieron productos derivados

¹ reguant.frederique@gmail.com, Laboratoire d'Études et de Recherches en Sociologie et en Ethnologie de Montpellier (LERSEM), Montpellier, France.

múltiples, es la explosión de la cultura del imaginario y, en mente, lo maravilloso como inicio del movimiento. Es la historia y el desarrollo de estos géneros en Francia que este artículo desarrollará.

Palabras clave: maravilloso, fantasía, fantástico, ciencia ficción, literatura

Le champ des littératures de l'imaginaire s'est peu à peu constitué à partir du XVIIe siècle, il réunit trois grands genres majeurs qui sont le fantastique, la fantasy et la science-fiction. Ces derniers représentent des récits qui utilisent un univers imaginaire, physique et social, qui possède ses propres lois et logiques entièrement construites par leurs auteurs, et qui sont différentes de la réalité, du quotidien. En France, ce marché culturel qu'est celui de l'imaginaire ne cesse de se développer. Des récits fantastiques très prisés, à la science-fiction en vogue fin du XXe siècle, nous assistons aujourd'hui à l'explosion de la fantasy, de ses sous-genres et de son affiliation avec les deux autres genres majeurs de l'imaginaire. Depuis le début du XXIe siècle, se dresse un constat indéniable : qu'il s'agisse de littérature ou de cinéma, les images des genres fictionnels de l'imaginaire se multiplient, touchant des publics de plus en plus nombreux. Plus d'amour, de conquête, de rêve, de bonheur, de magie, d'enchantement, les romans de l'imaginaire représentent aujourd'hui bien plus qu'un simple produit culturel de divertissement. Du cycle d'*Ellana* de Pierre Bottero au *Gagner la guerre* de Jean-Philippe Jaworsky, l'imaginaire devient ainsi un nouveau terrain d'écriture pour les auteurs français. Aujourd'hui et dans ces littératures, nous constatons une métamorphose, les genres se divisent, se rapprochent, se mélangent pour former un nouveau mouvement qui ne cesse de séduire auteurs et publics. Nous avons aujourd'hui pour vocation d'étudier ce qui est ici et maintenant, « c'est dans le présent social que se manifeste la présence de la socialité¹ », mais nous allons tout de même nous permettre un détour historique en analysant la naissance de ces genres et leur développement sur le territoire français.

Le fantastique, précurseur des genres de l'imaginaire

Le fantastique est un genre littéraire difficile à délimiter, plusieurs chercheurs vont conclure à « une improbabilité théorique

¹ Durand, Gilbert, « Préface » in : Michel Maffesoli, *La conquête du présent*, Paris, PUF, 1979, p. 8.

du fantastique¹ » car chaque œuvre porte en elle une particularité qui peut faire évoluer la définition du genre. Du bas-latin *phantasticus*, lui-même issu du grec *phantastikos* il signifie irréel, imaginaire. L'adjectif fantastique est créé à partir du mot grec *phantasia* qui désigne à la fois l'imagination et l'apparition de choses extraordinaires. . En dehors de la littérature, l'adjectif fantastique est aussi appliqué à d'autres pratiques artistiques comme la musique, le cinéma, la sculpture. Dans le langage courant, fantastique désigne quelque chose d'imaginaire, qui n'existe pas dans la réalité, il peut s'agir également d'une chose étonnante par son importance ou par ses qualités hors du commun. En terme plus familier on peut qualifier par ce terme un phénomène, une personne, un objet sans qu'il soit forcément question de réel ou d'irréel. Dans les arts littéraire, fantastique fait référence à une œuvre où il y a une transgression du réel et où des éléments surnaturels interviennent sans qu'il soit avéré que ce surnaturel existe. Le fantastique est un instrument de peur et fait surgir dans la réalité un élément bouleversant provoquant de la terreur.

Pierre-Georges Castex (1915-1995), l'un des premiers spécialistes du fantastique en France, énumère les circonstances de l'émergence du fantastique dans son ouvrage *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*². Il remarque que son avènement correspond à la période où triomphaient les philosophes des Lumières, aux alentours des 1770, époque de la « renaissance de l'irrationnel³ ». Il cite comme grande figure de la littérature *Le Diable amoureux*⁴ de Jacques Cazotte (1719-1792), ouvrage qui permettra au fantastique de s'affirmer réellement en tant que genre. Tzvetan Todorov (1939-2017), spécialiste français, s'est intéressé à cette notion de fantastique et c'est dans son *Introduction à la littérature fantastique*⁵ qu'il donne un premier cadre à ce genre :

*Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous
connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un*

¹ Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, p. 13.

² Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

³ Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003 (éd. Originale 1990), p. 11.

⁴ Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Le Jay, 1772.

⁵ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. [...] Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹.

Le diable amoureux, comme évoqué, constitue un texte initiatique. Il narre l'histoire d'un jeune homme de 25 ans prénommé Alvare, au caractère curieux mais sceptique, qui s'adonne à la doctrine ésotérique de la Cabale et qui décide d'invoquer le diable. Ce dernier se transformera en plusieurs êtres pour terminer dans le corps d'un homme, un page aux allures hermaphrodite qu'Alvare nommera Biondetto-Biondetta et dont il tombera sous le charme. Alvare hésite, se demande si ce qu'il vit est bien réel ou s'il s'agit d'une illusion. Leur idylle se termine lorsque Biondetta reprend son allure de diable et qu'Alvare la cherche en vain. Ici, cette œuvre fait le lien entre étrangeté et réel en introduisant un thème nouveau, celui du satanisme. C'est en cette fin du XVIIIe et avec cette œuvre que le fantastique se constituera sous sa forme spécifique. Par la suite, la Révolution de 1830 ouvrira la voie à une nouvelle vision de l'homme en proie à une profonde crise des valeurs. La nostalgie et la mélancolie gouverneront cette ère dite de la « génération romantique² ». Le genre fantastique se construira dans un double mouvement : la tentation de la science et la récusation de celle-ci. C'est à la seconde moitié du XIXe siècle que le fantastique prendra un tournant plus « pathologique » et Guy de Maupassant sera un des premiers à utiliser des thèmes cliniques, hallucinatoires pour décrire les peurs des hommes. *Le Horla*³ va ainsi représenter le thème du double, de la folie, c'est une période du fantastique noir qui se constitue peu à peu. Au siècle suivant, cette période de l'effroi laisse place à une ambition plus positive, les fantômes ne sont plus effrayants ils fascinent, c'est l'époque de la révélation des désirs opprimés et les auteurs vont fortement en jouer.

À chaque époque ses revers et tourments, à chaque époque va correspondre un fantastique. En littérature il représente une brisure des certitudes scientifiques, c'est une perception d'événements étranges. Il existe de multiples variantes dans le fantastique mais les

¹ *Ibid.*, p. 29.

² Tritten, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2001, p. 8.

³ de Maupassant, Guy *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorf, 1887.

catégories dans lesquelles elles se regroupent sont peu nombreuses. Le thème du double, le pacte avec le diable, le fantôme, la mort, le vampire, le sortilège, sont des thèmes fortement présents dans ce genre et qui évoluent en même temps que lui. Ils sont tous mis en œuvre de manière effroyable dans un univers crédible. Aujourd'hui, un bon nombre des thèmes du fantastique sont repris par un autre genre de littérature de l'imaginaire : la fantasy. En vogue depuis quelques années, elle a su s'imposer comme genre dominant sur le marché de l'imaginaire...

La fantasy nouvelle reine

Longtemps considérée comme une paralittérature à l'esthétique appauvrie, pour enfants et sans grand intérêt, la fantasy est aujourd'hui érigée à un rang bien distinct. Différente du fantastique, elle présente dans certains cas un univers irréel, surnaturel. Dans d'autres, il s'agit d'un univers bien réel mais dans chaque cas le surnaturel y est accepté. Bien que souvent confondue avec le fantastique, la fantasy est un genre à part entière. Le théoricien Tzvetan Todorov va nommer « merveilleux » la fantasy. La féerie, comme la nomme Roger Caillois, est « un récit situé dès le début dans l'univers fictif des enchanteurs et des génies¹ ». Ici, nous retrouvons des ogres, des fées, et d'autres créatures enchantées. Leur impact sur le lecteur est bien différent du vampire, du fantôme ou de la sorcière. Bien qu'ils soient tous issus de l'imaginaire et qu'ils peuvent aussi être utilisés tant dans le fantastique que dans la féerie, ils ne sont pas placés dans le récit de manière angoissante. Pierre-Georges Castex propose une définition achevant de faire la distinction entre merveilleux et fantastique :

Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs².

¹ Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction » in *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.

² Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 83.

La fantasy est partie à la conquête de notre société grâce à ses productions et références anglo-saxonnes comme l'influence même et inséparable son évolution : l'œuvre de J. R. R. Tolkien qui est devenue, avec l'œuvre de fantasy *Le Seigneur des Anneaux*, un grand modèle. En dehors de ce sous-genre qu'est l'*epic fantasy*, il existe la *dark*, l'*urban*, *bit-lit*, la *light*, mais les deux sources principales de ce genre sont les mythes et les contes. C'est notamment dans ses derniers que la France jouera un rôle important. Le conte de fées littéraire est souvent attribué à Charles Perrault pour ses *Contes de ma mère l'Oye*¹ en 1697. De multiples contes de fées virent ensuite le jour prenant parfois source dans les contes populaires. Ils vont perdurer jusqu'au XIXe siècle où bon nombre d'auteurs comme Charles Nodier ou Gérard de Nerval vont s'y essayer. À destination des jeunes enfants, le conte prendra en ce siècle une visée pédagogique. Peu à peu oubliés, l'arrivée de la fantasy les a remis sur le devant de la scène dans le sens où ils se sont trouvés réécrits, remaniés, modifiés. La fantasy telle que nous la connaissons a donc pris naissance d'une volonté de se ressourcer des premiers mythes, récits sacrés de l'humanité. À l'époque où d'un côté le fantastique prendra son envol, ce sera le temps pour les mythes et les fées de peupler les littératures jeunesse. C'est également l'époque où Lewis Carroll (1832-1898) participe à l'intrusion du lecteur dans l'irréel, dans un monde secondaire notamment avec *Les Aventures d'Alice aux pays des merveilles*² (1865) et sa suite intitulée *De l'autre côté du miroir*³ (1871). Le livre d'Alice, écrit pour la jeunesse, est considéré aujourd'hui comme un ouvrage phare de la littérature générale et des littératures de l'imaginaire.

En France⁴, les premiers romans de fantasy furent publiés à la fin des années 1960 dans la collection « Aventures fantastiques » dirigée en premier par Alain Dorémieux puis Michel Demuth et enfin Daniel Walther. Ce fut au début des années 1970 que les premières

¹ Perrault, Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Claude Barbin, 1697.

² Carroll, Lewis, *Les Aventures d'Alice aux pays des merveilles* (« *Alice's Adventures in Wonderland* », 1865), trad. par Henri Bué, Londres, Macmillan and Co, 1869.

³ Carroll, Lewis, *De l'autre côté du miroir* (« *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* », 1871), trad. par Paul Gibson, Paris, Éditions Denoël et Steele, coll. « La Bibliothèque merveilleuse », 1931.

⁴ Pour de plus amples informations : Baudou, Jacques, *La fantasy*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005.

traductions virent le jour, celles de Robert. E Howard en premier chez l'éditeur Lattès avec son œuvre *Conan, Conan : la fin de l'Atlantide*¹ et celles de J. R. R. Tolkien chez Christian Bourgois. Il faudra attendre le début de la grande évolution de la fantasy anglo-saxonne pour voir des écrivains français se lancer dans le genre (fin 1980 début 1990) comme Hugues Fouriaux, Pierre Grimbert et Pierre Pelot. Tout comme la littérature, le cinéma fantasy est majoritairement anglo-américain et peu d'œuvres françaises ont été réalisées. Nous retrouvons bien le film *La Belle et la Bête*² de 1946 puis réadapté, en 2014 sous le même titre³, *Le Petit Poucet*⁴, *Aurore*⁵, le cycle *Arthur et les Minimoys*⁶ écrit par Luc Besson et adapté à l'écran sous sa propre réalisation, mais le succès et la quantité des œuvres françaises n'ont rien de comparable. Le merveilleux était très peu représenté en France, seulement quelques téléfilms furent réalisés comme *Lancelot du lac*⁷ de Claude Santelli, *La belle au bois dormant*⁸ (adapté du conte de Perrault) ou le *Christmas Carol*⁹ de Charles Dickens réalisé pour le Noël de 1984 par Pierre Boutrin. Ce cas est bien différent de l'Angleterre où la forte tradition due à celle des littératures jeunesse a permis son expansion.

Une autre décennie pour un autre imaginaire

C'est durant cette période que la littérature de l'imaginaire telle qu'elle était constituée va changer. Les thématiques de la fantasy traditionnelle vont laisser place à une plus sérieuse part de mélange avec le fantastique et la science-fiction, créant ainsi des nouveaux sous-genres. Après le succès des éditions Bragelonne (créée en 2000, ces éditions représentent en 2006 plus de 2,3 millions d'euros de chiffre d'affaires¹⁰) et pour s'intégrer à cette nouvelle dimension des

¹ Howard, Robert. E., et Lyon Sprague de Camp, *Conan : la fin de l'Atlantide* (« *Conan the adventurer* », 1966), trad. par François Truchaud, Paris, Lattès, 1972.

² Cocteau, Jean, *La Belle et la Bête*, France, 1946.

³ Gans, Christophe, *La Belle et la Bête*, France, 2014.

⁴ Dahan, Olivier, *Le Petit Poucet*, France, 2001.

⁵ Tavernier, Nils, *Aurore*, France, 2006.

⁶ Besson, Luc et Garcia, Céline, Cycle *Arthur et les Minimoys*, Saint-Denis, Éditions Intervista, 2002-2005.

⁷ Santelli, Claude, *Lancelot du lac*, France, 1970 ?

⁸ Maurice, Robert, *La Belle au bois dormant*, France, 1973.

⁹ Boutrin, Pierre, *A Christmas Carol*, France, 1984.

¹⁰ Besson, Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 112.

lectures de l'imaginaire et de ses usagers, les éditeurs ont dû s'adapter. De nouvelles collections virent le jour comme « J'ai lu – fantasy » en 1998-1999 ou le label Orbit qui, quant à lui spécialisé uniquement dans la fantasy, s'ouvrira finalement des 2010 à la science-fiction. D'autres éditeurs choisiront de s'intéresser à un autre public qui a déjà prouvé son affection pour ces genres de romans, celui des jeunes adultes. Le Pré-aux-Clercs lancera une collection *young adult* et Fleuve noir développera une nouvelle collection nommée « Territoires » entièrement dédiée à ce même lectorat. En 2011¹, les éditeurs se sont développés et le nombre de nouveaux titres en fantastique et science-fiction a augmenté de 5 %. Cette même année en France se sont écoulés 5,6 millions d'exemplaires dans le secteur des littératures de l'imaginaire ce qui a généré un chiffre d'affaires total de 59 millions d'euros. L'éditeur Bragelonne réalise une envolée fulgurante, en 2009 il représentait 22 % des ventes, il atteint 29 % en 2011, ce succès s'apparente à la montée de la *bit-lit* dont son nom a lui-même été inventé par l'éditeur.

L'année suivante, en janvier 2012, la célèbre maison d'édition Robert Laffont inaugure « R », une collection pour les jeunes, dédiée au milieu de l'imaginaire. La science-fiction se développera elle-aussi et plusieurs auteurs suivront *La route*² du célèbre Cormac McCarthy en proposant plusieurs titres post-apocalyptiques et dystopiques. Ainsi, la maison Critic lancera la collection « petite bibliothèque SF » (2012) et Le passager clandestin lancera « Dyschroniques » (début 2013), spécialisée sur la question de la critique des organisations sociales, des évolutions technologiques et de l'écologie. Le secteur des livres de poche intéressera de plus en plus les éditeurs qui n'hésiteront pas à lancer de nouvelles collections dans ce format. Pour cette année 2012, ce sont 5,5 millions d'exemplaires écoulés dans le secteur des littératures de l'imaginaire ce qui a généré un total de 58,9 millions d'euros³. L'année 2013, qui suit la même vague que la précédente, a également vu renaître plusieurs collections dont « Eclipse » par Panini Books qui envisage plusieurs rééditions et nouvelles éditions de romans non publiés, Actes Sud qui créera

¹ Piault, Fabrice, « Le marché du livre en 2011 », *Livres Hebdo*, n°895, 3 février 2012, p. 16.

² McCarthy, Cormac, *La route* (« *The Road* », 2006), trad. par François Hirsch, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.

³ Moulin, Mylène. « Littératures de l'imaginaire : Soleil Rose », *Livres Hebdo*, n°937, 18 janvier 2013, p.57.

« Exofictions » une collection dédiée aux littératures de l’imaginaire, et le Pré-aux-Clercs qui développera sa nouvelle collection jeunes adultes nommée « Pandore ». En 2014, ActuSF créera « Les collections de la maison d’ailleurs » en partenariat avec le seul musée dédié à la science-fiction en Europe (« Maison ailleurs » à Yverdon-les-Bains en Suisse). Chez Fleuve Éditions un programme d’œuvres « transgenres » mêlant réalisme et fantastique verra le jour avec notamment sept titres importants. L’année 2014 est marquée par une multiplication des formats poches, il dominera le palmarès des meilleures ventes SF et fantasy de l’année. Au total cette année-là, c’est 4,7 millions d’exemplaires écoulés dans le secteur des littératures de l’imaginaire qui ont généré un total de 59,4 millions d’euros¹.

L’année 2015 a continué sur une belle lancée, les éditeurs se sont de plus en plus diversifiés : ActuSF a créé la collection « Bad Wolf » qui regroupe tous ses titres fantasy, la collection « science-fiction » de Pocket est devenue « Pocket Imaginaire » et les Indés de l’imaginaire, quant à eux, après avoir créé « Hélios » en 2013, ont lancé « Naos » une collection *young adult*. De leurs côtés, les éditions Fleuve ont ouvert les littératures de l’imaginaire au grand public en créant « Outre-fleuve », une collection qui regroupe des grands classiques mais aussi de nouvelles séries. La science-fiction qui avait été peu à peu évincée a repris de son ampleur. Elle a représenté, en 2015, 39% des volumes écoulés en imaginaire (hausse de 2,9% selon GFK). C’est chez Gallimard que cette hausse se fait le plus ressentir où « Folio SF » y affiche une hausse de presque 25%². À 918 nouveautés et nouvelles éditions, la production de romans issus des genres de l’imaginaire reste en 2015 proche des années précédentes.

À travers nos précédents propos nous assistons à la manière dont naissent, vivent et meurent les genres et sous-genres des littératures de l’imaginaire. Bien que certains ne voient en la fantasy qu’une littérature pauvre et pour adolescent, qu’une sous-catégorie littéraire dont seule l’œuvre de J. R. R. Tolkien serait intéressante, elle a, peu à peu, pris la place des autres genres que son expansion a repoussée au plus loin. Il y a encore quelques années, la fantasy

¹ Moulin, Mylène, « Littératures de l’imaginaire contre vents et marées », *Livres Hebdo*, n°1025, 16 janvier 2015, p. 52.

² Moulin, Mylène, « Littératures de l’imaginaire un big bang prometteur », *Livres Hebdo*, n°1102, 21 octobre 2016.

n'existait pas, ni dans les rayons des bibliothèques et des librairies, ni dans le langage critique. Depuis son introduction en France et principalement depuis les années 2000, elle a totalement recoloré le secteur de l'édition et du cinéma et s'est rapidement diversifiée. À ses débuts, considérée comme une paralittérature à l'esthétique peu soignée, la fantasy est finalement devenue un genre dominant dans la production fictionnelle littéraire et cinématographique mondiale. Héritière de la tradition des mythes et légendes, elle représente le genre le plus emblématique d'une littérature pleinement populaire ; elle promet de retrouver un idéal communautaire héroïque, une aventure éternelle, « un imaginaire de l'enfance partagé par les sociétés occidentales contemporaines¹ ».

Un genre littéraire ne perdure pas sans évoluer, il ne naît pas non plus spontanément, il a des ancêtres. Les genres de l'imaginaire sont métissés, en évolution constante et nombreux sont les genres qui pourraient y être rattachés. Pour certains comme André-François Ruaud, la fantasy est « une littérature fantastique incorporant dans son récit un élément d'irrationnel qui n'est pas traité seulement de manière horrifique, présente généralement un aspect mythique et est souvent incarné par l'irruption de l'utilisation de la magie² ». Ces genres ne se définissent pas de manière précise en fonction de leurs limites qui seront mouvantes mais en fonction des attentes, désirs, craintes et fantasmes. Ils entretiennent des rapports très complexes d'attraction et d'exclusion. Les usagers de l'imaginaire sont attirés dans le dédale de la fiction, ils n'observent pas simplement les personnages, l'histoire, « par le biais du moi fictif, nous leur emboîtons le pas, nous faisons des nôtres leurs soucis, nous nous enfonçons dans le labyrinthe de leur destin³ ». Nous avons tous le désir plus ou moins enfoui de vivre une aventure, d'affronter et de triompher dans des épreuves d'exception. Pour Mircea Eliade⁴, c'est au niveau de notre vie imaginaire que nous expérimentons et exprimons ces désirs, en lisant des contes, en les écoutants ou en rêvant.

¹ Besson, Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 123.

² Ruaud, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Paris, Éditions Denoël, coll. « FolioSF », 2001, p. 10.

³ Pavel, Thomas, « Fiction et perplexité morale », *Conférence Marc Bloch*, prononcée le 10 juin 2003, <http://cmb.ehess.fr/59>

⁴ Eliade, Mircea, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 2004, p. 267.

Références bibliographiques :

- Baudou, J, *La fantasy*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005
- Besson, A, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007
- Caillois, R, *Anthologie du fantastique tome I*, Paris, Gallimard, 1966
- Castex, P-G, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951
- Durand, G, « Préface » in : Michel Maffesoli, *La conquête du présent*, Paris, PUF, 1979
- Eliade, M, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 2004
- Moulin, M, « Littératures de l'imaginaire : Soleil Rose », *Livres Hebdo*, n° 937, 18 janvier 2013
- Moulin, M, « Littératures de l'imaginaire : contre vents et marées », *Livres Hebdo*, n° 1025, 16 janvier 2015
- Moulin, M, « Littératures de l'imaginaire un big bang prometteur », *Livres Hebdo*, n°1102, 21 octobre 2016
- Pavel, T, « Fiction et perplexité morale », *Conférence Marc Bloch*, prononcée le 10 juin 2003, <http://cmb.ehess.fr/59>
- Piault, F, « Le marché du livre en 2011 », *Livres Hebdo*, n° 895, 3 février 2012
- Prince, N, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008
- Ruad, A-F, *Cartographie du merveilleux*, Paris, Éditions Denoël, coll. « FolioSF », 2001
- Steinmetz, J-L, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, (1^{re} éd. 1990)
- Todorov, T, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « point », 1970
- Tritter, V, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2001

**LE FANTASTIQUE GAUTIÉRIEN ET LA MISE EN SCÈNE DU
SUBLIME**

**GAUTIER'S FANTASTIC: A REPRESENTATION OF THE
SUBLIME**

**IL FANTASTICO DI GAUTIER E LA NARRAZIONE DEL
SUBLIME**

Valery RION¹

Résumé

L'objectif de cet article est de montrer l'utilisation de l'esthétique du sublime dans l'œuvre fantastique de Théophile Gautier, notamment dans la représentation du personnage de la morte amoureuse. Nous nous pencherons sur trois textes qui mettent en scène ce personnage emblématique de la tradition fantastique, à savoir : « La Morte amoureuse », « Arria Marcella » et « Spirite ».

Mots-clés : fantastique, sublime, morte amoureuse, Théophile Gautier

Abstract

The purpose of this paper is to show that Théophile Gautier uses the aesthetic of the sublime in his representation of the well-known fantastic character : the-dead-woman-in-love. We will analyse three main texts illustrating this character: « La Morte amoureuse », « Arria Marcella » et « Spirite ».

Keywords: fantastic, sublime, dead-woman-in-love, Théophile Gautier

Riassunto

Lo scopo di quest'articolo è di mostrare l'uso dell'estetica del sublime nell'opera fantastica di Théophile Gautier, particolarmente nella rappresentazione del personaggio della morta innamorata. Considereremo tre testi che mettono in scena questo personaggio emblematico della tradizione fantastica, cioè : « La Morte amoureuse », « Arria Marcella » e « Spirite ».

Parole chiavi : fantastico, sublime, morta innamorata, Théophile Gautier

Introduction

Le personnage de la morte amoureuse constitue un véritable *topos* de l'œuvre fantastique de Théophile Gautier. Ce personnage récurrent des récits de fantômes au XIX^e siècle met donc en scène le retour à la vie d'une femme morte pour retrouver son bien-aimé.

¹ valery.rion@gmail.com, Université de Neuchâtel et Lycée cantonal de Porrentruy, Suisse.

Deux types de revenantes amoureuses se dégagent à la lecture des textes de Gautier. En effet, « Arria Marcella » et « La Morte amoureuse » mettent en scène le retour à la vie de créatures chtoniennes dont le corps est parfaitement conservé. Elles semblent revenir tout droit de l'Enfer. Ce sont des revenantes *stricto sensu*. A *contrario*, le personnage de Spirite, dans la nouvelle éponyme, est une créature céleste, éthérée et dépourvue d'enveloppe charnelle qui vient ou plutôt revient d'un extra-monde à rapprocher du paradis faustien. Il s'agit d'un spectre.

Le véritable intérêt de cette distinction se situe au niveau formel. En effet, Gautier propose une peinture de ce personnage, dans sa version chtonienne, sous la forme d'une allégorie du sublime burkien que l'expression oxymorique d'« horreur délicieuse¹ » définit si bien. Il y a une certaine fascination esthétique de la part de l'amant pour ce personnage qui pourtant incarne l'altérité fondamentale, l'horreur absolue de la Mort. C'est la « beauté méduséenne » dont parle Mario Praz, à savoir « la découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté² ». Même si Spirite conserve quelques caractéristiques inquiétantes, elle est plutôt une créature rassurante et lumineuse. À un changement de type de morte amoureuse correspond un changement de traitement formel. En effet, la question du sublime se retrouve posée dans « Spirite » mais plutôt sous l'angle de sa tradition longinienne, présentant une forme d'élévation de l'âme.

Sublime Burkien : « La Morte amoureuse » et « Arria Marcella »

Examinons en premier lieu le sublime burkien qui se manifeste d'abord dans la représentation d'un cadre architectural particulier, notamment dans « La Morte amoureuse ». En effet, le château de Clarimonde est extrêmement imposant et son architecture piranésienne se déploie devant les yeux du narrateur impressionné et perplexe :

Enfin le tourbillon s'arrêta ; une masse noire piquée de quelques points brillants se dressa subitement devant nous ; les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et

¹ Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 116.

² Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le Romantisme noir*, Gallimard, « Tel », 1998, p. 45.

*nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. [...] J'entrevis confusément d'immenses architectures, des colonnes, des arcades, des perrons et des rampes, un luxe de construction tout à fait royal et féerique.*¹

Le narrateur ne peut qu'«entrevoir confusément» la majestueuse complexité de cette composition monumentale, tenant lieu de demeure au vampire femelle de Gautier. Cette « masse noire » est un élément qui rend le paysage terrible, comme dans la tradition du roman gothique. Cependant, on ne peut nier qu'une forme d'admiration esthétique transparait dans le point de vue de Romuald. Terreur et beauté sont paradoxalement associées dans cette description des impressions du protagoniste. C'est sans doute pour cette raison que Jean Bellemin-Noël n'a pas hésité à employer le terme de « sublime » pour parler de l'architecture de ce manoir :

*[Gautier] n'a pas manqué de décrire le lieu fantastique, à la fois surnaturel et gothique, sublime et risible à force d'outrance, dans lequel se passe l'expérience de la rencontre avec la morte.*²

L'environnement est sublime et provoque une certaine forme de terreur car une puissance subliminale s'y cache, un être qui a réussi à revenir parmi les vivants alors qu'il était mort. Par ailleurs, l'auteur de *Plaisirs de vampire* y voit un jeu de la part de Gautier à cause du caractère outrancièrement topique du lieu. Le regard ironique de cet écrivain à l'égard des poncifs du genre se retrouve dans bon nombre de ses récits. Toutefois, il est relativement ténu dans celui-ci et n'est pas aussi manifeste que dans « Omphale » ou « Le Pied de momie ». La métaphore du monstre souligne l'atrocité de ce château qui laisse imaginer de l'extérieur les dédales infinis que son intériorité renferme.

Le voyage de Romuald vers le manoir de Clarimonde se fait sur des chevaux noirs et est marqué par une utilisation particulière de la lumière semblable à celle que l'on peut observer dans *Lénore* la ballade de Gottfried Bürger :

¹ Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », in *Contes et récits fantastiques*, éd. A. Buisine, Paris, Le livre de Poche, « classiques de poche », p. 85-86.

² Bellemin-Noël, Jean, *Plaisirs de vampire. Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001, p. 52.

Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur. Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, et si quelqu'un, à cette heure de la nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar.¹

Ces flammes brillantes dans la nuit profonde relèvent du traitement de ce que Le Scanff appelle « la lumière fantastique du sublime » :

Elle fait d'abord partie d'une poétique de la terreur d'origine burkienne qui utilise l'obscurité et les effets contradictoires de la lumière pour mieux accuser l'horreur instinctive qu'inspire le monde nocturne. Par exemple, le clair de lune mais surtout la lumière orageuse des éclairs animent le paysage et le transfigurent en proposant paradoxalement une lumière qui n'éclaire pas mais qui éblouit. [...] La sublimité d'une telle lumière tient au fait qu'elle a la faculté de révéler des aspects inconnus du réel qui prend l'apparence d'une évocation fantastique.²

Le fait que cette lumière révèle des aspects insoupçonnés en plein jour se retrouve dans « Arria Marcella » :

La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption ; les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique.³

Ce « jour nocturne », oxymore qui révèle sa sublimité, efface les affres du temps et permet à la cité de Campanie de littéralement renaître de ses cendres, comme le fera plus tard le personnage

¹ Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », éd. citée, p. 85.

² Le Scanff, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 143-144.

³ Gautier, Théophile, « Arria Marcella », éd. citée, p. 304.

d'Arria. Il y a donc ici une forme de mimétisme entre le paysage fantastique et sublime et l'apparition.

Le paysage d'horreur que je viens de décrire n'est pas le seul élément marqué par l'esthétique du sublime dans les récits de mortes amoureuses. Tant il est vrai que le personnage a une influence sur l'environnement qui l'entoure – il n'apparaît pas dans n'importe quelles conditions ni dans n'importe quel cadre – il semblerait que le paysage relevant du sublime se répercute également sur l'apparence des personnages de mortes amoureuses.

Tout se passe comme si le personnage était lui-même emblématique du changement de paradigme en matière d'esthétique qui bouleverse les milieux artistiques du XIX^e siècle que Michel Crouzet résume ainsi : « L'impératif de bouleverser et de ravir remplace celui de séduire et de corriger [...]. À la beauté rassurante, il faut opposer tous les modes d'une beauté tourmentée qui questionne et agresse chacun¹ ». En effet, l'amour que suscitent les mortes-amoureuses est immanquablement lié à une forme de crainte voire de terreur, inhérente à leur nature fantomatique et à leurs apparitions plus ou moins fulgurantes. Madame de Staël, à propos de *La Fiancée de Corinthe*, hypotexte important pour l'étude de ce personnage, évoque déjà un « mélange d'amour et d'effroi, une union redoutable de la mort et de la vie² », de laquelle émane une « volupté funèbre dans ce tableau où l'amour fait alliance avec la tombe, où la beauté même ne semble qu'une apparition effrayante³ ». La fascination exercée par les personnages de mortes amoureuses sur leurs amants rejoint parfaitement, de ce point de vue la définition du sublime, tendance que confirment les formulations oxymoriques utilisées par Madame de Staël pour caractériser le personnage de Goethe. Non seulement, elles subjuguent leurs amants grâce à leur extraordinaire retour parmi les vivants qui est manifestement au-delà de l'entendement du commun des mortels, mais elles les impressionnent d'autant plus car l'être aimé ressent un certain danger en leur présence, lié à sa propre survie. En effet, bon nombre de ces mortes amoureuses, malgré des intentions louables, représente un péril mortel pour les protagonistes. Il s'agit d'un des principes

¹ Crouzet, Michel, « Le Sublime » in *La Poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 159.

² Madame de Staël, *De l'Allemagne*, T. I, éd. S. Balayé, GF-Flammarion, 1968, p. 242-243.

³ *Ibid.*

définatoires de la notion de sublime, comme le résume Le Scanff en citant abondamment Burke :

Si le sublime est bien « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir », alors c'est dans les passions liées à la « conservation de soi », dans « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur » que l'on trouvera l'origine et la source du sublime, c'est-à-dire le plus haut degré dans la sensibilité esthétique. La terreur est ainsi le fondement et « le principe essentiel du sublime ».¹

La sensation de plaisir qui résulte d'une émotion violente est par définition paradoxale puisqu'elle est inséparable du sentiment de terreur ressenti. Le personnage de la morte amoureuse reproduit ce paradoxe dans l'espace fictionnel. Elle fait peur mais son amour est indispensable à sa victime, qui se complaît dans ce plaisir ambivalent rappelant l'« horreur délicate ». De fait, même si Clarimonde dévore littéralement Romuald, ce dernier n'en est pas moins triste lorsque Sérapiôn la réduit en poussière. En outre, le nom même de ce vampire évoque un oxymore, « clair-immonde », qui synthétise parfaitement cette ambivalence. Le sentiment amoureux tend donc à être une forme de sécurité pour le soupirant, qui ne croit pas qu'une amante puisse lui faire du tort, bien qu'elle soit un vampire ou un fantôme et que le danger soit réel.

L'horreur délicate burkienne se retrouve donc dans la peinture des personnages de Clarimonde et d'Arria Marcella. Il est intéressant de voir que ces deux créatures possèdent des caractéristiques infernales. Arria Marcella est tout d'abord qualifiée de « larve plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas² » par son père. Il y a en outre une comparaison récurrente de la froideur marmoréenne de leur peau avec celle d'un serpent : « cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe³ ». Il s'agit d'un attribut typique du personnage méduséen. Sylvie Thorel souligne en effet

¹ Le Scanff, Yvon, *op. cit.*, p. 28.

² Gautier, Théophile, « Arria Marcella », éd. citée, p. 321.

³ *Ibid.*, p. 309.

qu'il s'agit « d'un motif associé à la figure de la Gorgone¹ ». La tête de Méduse est hérissée de serpents, ce qui rend la comparaison avec cet animal inquiétante. Romuald ressent pour sa part une impression similaire au contact de la peau de Clarimonde :

Comme j'allais franchir le seuil, une main s'empara brusquement de la mienne ; une main de femme ! Je n'en avais jamais touché. Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge. C'était elle.²

Cette comparaison ophidienne peut certes renvoyer à Méduse mais également à Nahash, le serpent de la tentation. Cette interprétation est renforcée par l'opposition que l'on constate à la fois dans « Arria Marcella » et dans « la Morte amoureuse » entre l'Église et les personnages de mortes amoureuses.

Dans « Arria Marcella », l'héroïne est réduite en cendres par une formule d'exorcisme prononcée par son père, l'« austère » Arrius Diomédès, dont la demeure est « semblable au cloître des couvents ». Il appartient « à la secte toute récente [...] des disciples du Christ³ » et joue peu ou prou le même rôle que Sérapion, l'abbé de « La Morte amoureuse » qui anéantit également la femme vampire à la suite d'une pratique proche de l'exorcisme. Ce personnage d'opposant, souvent le père de la revenante⁴, qui vient frapper d'un interdit moral la relation surnaturelle, est récurrent dans les récits de mortes amoureuses gautiériennes.

Spirite et le sublime longinien

Spirite est elle aussi une figure ambivalente qui prépare Guy à la mort malgré toute sa bienveillance, d'où la naissance de ce

¹ Thorel, Sylvie, « Scènes capitales », *Revue des Sciences Humaines*, n°290, 2008, p. 92.

² Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », éd. citée, p. 77.

³ Gautier, Théophile, « Arria Marcella », éd. citée, p. 320.

⁴ On lira avec profit sur cette question l'article de Gwenhaël Ponnau, « Des Mortes amoureuses à Spirite : la sublimation du fantasme », *Op. cit. : Revue de littératures française et comparée*, Presses universitaires de Pau, n°1, 1992, pp. 223-234 (notamment p. 228). L'auteur inclut dans son analyse d'autres histoires de mortes amoureuses de Gautier qui reprennent ce motif mais que nous n'analysons pas ici : « Le Pied de momie », « Omphale » ou encore « La Cafetière ». Cette question est également évoquée par Nathalie David-Weill, *Le Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1989, p. 76.

sentiment paradoxal d'« horreur délicate » propre au sublime burkien. De par sa nature spectrale, elle provoque naturellement un sentiment de crainte chez Guy : « Quoique Malivert fût brave et qu'il l'eût prouvé en mainte occasion, il ne put s'empêcher de sentir le duvet se hérissier sur sa peau, et le petit frisson dont parle Job lui parcourut la chair¹ ». Dans son essai *Le Négatif*², Jean-Louis Cabanès rapproche la référence à ce même passage de la Bible, mais dans *Le Génie du christianisme*, d'une forme de sublime de terreur d'obéissance burkienne, « d'un noir sublime inconnu de l'Antiquité³ » pour reprendre les termes de Chateaubriand.

Mais même s'il y a des traces de peur chez Guy de Malivert, elles sont relativement ténues et ce sont davantage des sentiments de curiosité et de confiance qui l'habitent lors des apparitions de Spirite. C'est d'ailleurs ce personnage qui ouvre progressivement les portes d'un autre monde, d'un paradis sublime à Guy de Malivert. Cette sublimité transparaît à travers le portrait que Gautier fait de Spirite :

La figure de Spirite était vraiment sublime. Sa tête, qu'elle avait relevée et un peu renversée en arrière, montrait son visage illuminé des splendeurs de l'extase. L'inspiration et l'amour brillaient d'un éclat surnaturel dans ses yeux, dont les prunelles d'azur disparaissaient presque sous la paupière supérieure. Sa bouche à demi entr'ouverte laissait luire un éclat de nacre. [...] La femme diminuait en elle et l'ange augmentait, et l'intensité de lumière qu'elle répandait était si vive que Malivert fut contraint de détourner la vue.⁴

Cet extrait s'ouvre sur l'adjectif « sublime » pour qualifier Spirite et le chatoyement de cette prodigieuse lumière céleste finit par éblouir littéralement Guy de Malivert. Les isotopies de la luminosité et de la brillance dominant clairement ce passage. Cet éclat revêt une teinte blanche tout au long de la nouvelle lors des apparitions de Spirite, blancheur qui est ici soulignée par la couleur nacré de sa bouche. Je rejoins de ce point de vue l'analyse de Catherine Grall :

¹ Gautier, Théophile, *Spirite*, éd. P. Laubriet, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 64.

² Cabanès, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 86.

³ de Chateaubriand, François-René, *Le Génie du christianisme*, T.1, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 346.

⁴ Théophile Gautier, *Spirite*, éd. citée, p. 183.

Le blanc recouvre des valeurs symboliques qui s'articulent volontiers avec le sublime : ainsi de la pureté, du sacré ou de l'infini – mais il peut aussi figurer une lumière quasi aveuglante.¹

Il y a dans les apparitions successives de Spirite, la volonté d'habituer Guy à l'existence d'un autre monde et de le lui faire progressivement entrevoir. Comme le relève Pierre Hartmann :

Il y aurait dans le sublime comme l'avènement inopiné et la découverte saisissante d'un autre monde, transcendant à celui où évolue ordinairement l'humanité. L'ouverture subite et quasi magique à la présence d'un autre monde qui contredit l'étroitesse des règles de celui-ci deviendra l'une des composantes majeures de la théorie du sublime à partir de Kant, après que Boileau [traducteur et commentateur de Longin], pourtant peu suspect de quelque considération mystique que ce soit, aura ouvert la voie.²

Hartmann évoque ici la tradition longinienne du sublime qui a davantage trait à une forme de « dépassement de soi³ », d'« élévation de l'humanité au-dessus d'elle-même⁴ », et d'accès à un autre monde qui transcende les règles du nôtre. C'est précisément ce que raconte *Spirite*. Guy de Malivert quitte progressivement le monde matériel pour vivre une histoire d'amour avec un esprit nommé « Spirite ». Lorsqu'il meurt à la suite d'une attaque d'un groupe de bandits, il peut enfin rejoindre Spirite là où elle l'attendait.

Spirite est un texte dans lequel les références littéraires sont nombreuses. Tout se passe comme si la littérature, réservoir infini de fantaisies, fonctionnait comme un truchement entre les deux mondes, permettant l'acclimatation progressive des personnages et du lecteur à un univers dont les règles transcendent celles du monde tel que nous le connaissons. Il en va d'ailleurs de même pour le sublime auquel, selon Longin, seul le verbe permet d'aboutir. Comme le relève Baldine Saint-Girons :

¹ Grall, Catherine, « Sur les traces d'une sublime blancheur », in Patrick Marot (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 287.

² Hartmann, Pierre, *Du Sublime*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 29.

³ Saint-Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

*Longin se concentre sur le sublime, dont la révélation, sans cesse recommencée, a pour médium privilégié non la vision intelligible et sensible, mais le logos, discours, style ou « dire ».*¹

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Spirite raconte son histoire grâce au procédé de la dictée médiumnique. C'est en effet Guy qui retranscrit les épisodes de la vie et de la mort de Lavinia, nom terrestre de Spirite. C'est par le *logos* que Guy se familiarise à l'autre monde et découvre les témoignages écrits de Spirite. Il s'agirait ici de la mise en scène d'une allégorie de l'inspiration, telle une muse, mais sous la forme d'un esprit.

Le dénouement swedenborgien de ce récit n'est d'ailleurs pas si éloigné de la représentation d'une forme de paradis inspiré à mon sens du *Second Faust* et le sublime de cette scène est par ailleurs largement exacerbé. La référence faustienne est présente explicitement lorsque le narrateur décrit l'apparition de Spirite². Après la mort de Guy en Grèce, les deux amants sont réunis dans l'extra-monde. La vision de ce firmament témoigne également d'une démesure propre à l'esthétique sublime. En effet, « une autre source du sublime est l'infini³ » nous dit Burke, même si, dans *Spirite*, le sublime n'a pas grand-chose à voir avec l'horreur délicate. Gautier fait une tentative de représentation de l'extra-monde à la fin de *Spirite* qui repose sur cette idée de sublimité de l'infini : « une immense profondeur, non pas le ciel qui arrête les yeux humains, mais le ciel pénétrable aux seuls yeux des voyants⁴ ». Guy et Spirite se réunissent « au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini⁵ » pour former un ange d'amour ressemblant à une perle, dans un passage d'un extraordinaire lyrisme, tout comme Marguerite et le Docteur Faust sont à nouveau rassemblés dans l'ultime scène dans le ciel du second volet de la tragédie de Goethe, après qu'elle l'a délivré de l'emprise de Méphistophélès. Faust est d'ailleurs ébloui par sa nouvelle nature et la pénitente, anciennement Marguerite, demande la permission de le guider dans ce nouveau monde, ce à quoi *Mater Gloriosa* répond : « Viens, élève-toi

¹ Saint-Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, éd. citée, p. 28.

² Gautier, Théophile, *Spirite*, éd. citée, p. 85.

³ Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 116.

⁴ Gautier, Théophile, *Spirite*, éd. citée, p. 234.

⁵ *Ibid.*

jusqu'aux sphères supérieures ! Dès qu'il pressentira ta présence, il te suivra¹ ».

Gautier s'est sans doute inspiré de ce paradis goethéen pour imaginer le sien. En effet, le mot « sphère » est un vocable abondamment utilisé dans *Spirite*, notamment par le baron de Féroë qui met en garde Guy de Malivert en ce qui concerne un voyage qui transgresserait les limites de ces sphères :

*Nul ne revient du fond de cet abîme sans en garder sur le front une pâleur qui ne s'efface pas, l'œil charnel ne contemple pas impunément ce qui est réservé à l'œil de l'âme ; ces voyages hors de notre sphère causent d'inexprimables lassitudes et inspirent en même temps des nostalgies désespérées.*²

Néanmoins, *Spirite* le rassure et souhaite le guider afin qu'il puisse apprivoiser l'extra-monde : « J'espère qu'avec mon aide, vous gravirez les échelons lumineux³ », un peu comme Marguerite le fait pour Faust, en reconnaissant la difficulté qu'a l'œil humain de s'adapter au sublime du nouveau monde : « Permettez-moi de le guider et de l'instruire ; Car le nouveau jour l'éblouit encore⁴ ». Cette notion d'élévation de soi au-dessus de l'humanité afin de concrétiser une vision de l'autre-monde est caractéristique de la tradition longinienne du sublime. Guy et Faust ont effectivement accès à une réalité métaphysique insoupçonnée du commun des mortels.

Conclusion

« Ce que la révélation sublime découvre à la limite de l'informe et au risque du chaos, c'est l'événement de la naissance⁵ », ou plutôt de la re-naissance ou résurrection en ce qui concerne les personnages de mortes amoureuses. Ce retour à la vie n'est la plupart du temps que temporaire. L'apothéose finale que constitue la réunion de Guy et *Spirite* en une perle est en ce sens l'un des principaux traits distinctifs de la nouvelle par rapport aux autres histoires de mortes amoureuses. En effet, chez Gautier, à chaque fois qu'une défunte

¹ von Goethe, Johann Wolfgang, *Le Faust de Goethe*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Fayard, 2002, p. 401.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 401.

⁵ Rogozinski, Jacob, « Le Don du monde », in *Du Sublime* (collectif), Belin, 1988, p. 197.

revient à la vie et réussit à passer une ou plusieurs nuits avec son amant, un personnage s'interpose pour frapper l'amour d'un interdit moral, le rendant impossible, et œuvre ainsi à son annihilation.

Les protagonistes, privés à tout jamais de l'objet de leur désir, font preuve d'une certaine mélancolie à l'égard de leur expérience surnaturelle. Les mortes amoureuses inspirent à leurs amants une nostalgie correspondant au « sublime, qui donne le regret des choses inconnues, entrevues par l'âme à des hauteurs désespérantes¹ », pour reprendre les termes de Balzac dans *Béatrix*.

Spirite est le seul récit de morte amoureuse gautiérienne qui propose un dénouement différent. En effet, le programme narratif conventionnel est marqué par la disparition de la revenante et la séparation des amants, ce qui n'est pas le cas de la nouvelle la plus tardive de Gautier. Cela s'explique par la présence d'une autre forme de sublime, de tradition longinienne. Dans *Spirite*, l'amour est d'une essence distincte de celle des autres récits. Le personnage d'opposant, que l'on retrouve habituellement dans les contes de Gautier – comme Arrius Diomédès dans « Arria Marcella » ou l'abbé Sérapion dans « La Morte amoureuse » –, est remplacé en quelque sorte par le baron de Féroë, qui est en fait un adjuvant. Il semble avoir un contact privilégié avec le monde des esprits, fait profiter à Guy de son expérience et joue peu ou prou un rôle d'intercesseur entre Guy et Spirite. L'initiation de Guy à l'autre monde s'opère graduellement. Les apparitions de Spirite se succèdent régulièrement et progressivement sans effrayer Guy, contrairement à celles des autres mortes amoureuses qui sont généralement fulgurantes, semblables à l'éclair, pour utiliser une métaphore traditionnelle du sublime burkien.

Spirite constitue le seul véritable exemple de fantôme dépourvu d'enveloppe corporelle. C'est tout l'enjeu de ce récit : attribuer une forme de beauté à un être désincarné, représenter ce qui ne peut l'être. Seul le sublime peut répondre à ce besoin. En effet, pour reprendre les termes de Philippe Lacoue-Labarthe :

Le sublime vaut essentiellement pour la présentation du métaphysique, par différence avec le beau, qui n'est que la présentation du physique.

¹ de Balzac, Honoré, *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », t. VII, p. 705.

En outre, Spirite n'aspire jamais à vivre dans le monde de Guy. Elle apparaît dans l'unique but de l'avertir de son amour, de leur possible réunion dans l'extra-monde et du fait qu'elle l'aimait lors de sa vie terrestre sans qu'il ne la remarque jamais. Il s'agit d'un sentiment plus idéal, plus spirituel, dépassant de très loin la seule attirance physique observée dans les autres récits. L'amour de Spirite et Guy est affranchi de toutes contingences terrestres, alors que celui d'Arria et Octavien, ou encore de Romuald et Clarimonde, est profondément ancré dans le matérialisme. Arria et Clarimonde, créatures chtoniennes, terminent d'ailleurs leur existence surnaturelle sous forme de poussière. Seul l'amour sublimé est capable de s'élever au-dessus de notre monde comme le relève Jiří Šrámek :

Pour que l'amour impossible s'éternise et qu'il soit mis à l'abri de tout danger qui risque de le corrompre ou de le supprimer, il faut qu'il soit transféré en dehors du monde matériel. En fait, ce n'est que dans la dernière histoire de « morte amoureuse », Spirite, que la condition est remplie. Alors que Romuald-prêtre rencontre en Clarimonde un personnage qui descend dans le monde d'ici-bas, Spirite invite Guy dans un autre monde, elle l'élève, pas à pas, jusque dans les hauteurs de l'amour suprême.¹

Il s'agit de la seule nouvelle qui met en scène une élévation du personnage au sens propre, une forme d'éducation au sublime, une « *paideia* ² », grâce à laquelle Guy de Malivert accède à des sphères qui se situent au-delà de son entendement. *Spirite* représente donc en ultime analyse le triomphe de l'amour sur la mort puisque le décès de Guy est perçu comme une forme de délivrance qui lui permet d'accéder enfin au paradis et de rejoindre sa bien-aimée.

Cet article est dédié à Daniel Sangsue, professeur à l'université de Neuchâtel, à l'occasion de son départ à la retraite.

Corpus

Gautier, T., « La Morte amoureuse », « Arria Marcella », in *Contes et récits fantastiques*, éd. A. Buisine, Paris, Le livre de Poche, « classiques de poche »
Gautier, T., *Spirite*, éd. P. Laubriet, Genève, Slatkine Reprints, 1979

¹ Šrámek, Jiří, « Les «Mortes amoureuses» de Théophile Gautier », *Études romanes de Brno*, 13, volume XXII, 1992, p. 17.

² Voir le chapitre 1 intitulé « l'éducation au sublime » de l'ouvrage de Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, éd. citée.

Littérature secondaire :

- Balzac, H. (de), *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », t. VII
- Bellemin-Noël, J., *Plaisirs de vampire. Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001
- Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990
- Cabanès, J.-L., *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011
- Chateaubriand, F.-R. (de), *Le Génie du christianisme*, T.1, Paris, GF-Flammarion, 1966
- Crouzet, M., « Le Sublime » in *La Poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983
- David-Weill, N., *Le Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1989
- Du Sublime* (collectif), Belin, 1988
- Goethe, J.-W. (von), *Le Faust de Goethe*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Fayard, 2002
- Hartmann, P. *Du Sublime*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997
- Le Scanff, Y., *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007
- Marot, P. (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007
- Ponnau, G., « Des Mortes amoureuses à Spirite : la sublimation du fantôme », *Op. cit. : Revue de littératures française et comparée*, Presses universitaires de Pau, n°1, 1992, pp. 223-234
- Praz, M., *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, Gallimard, « Tel », 1998
- Saint-Girons, B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005
- Šrámek, J., « Les «Mortes amoureuses» de Théophile Gautier », *Études romanes de Brno*, 13, volume XXII, 1992
- Staël, G. (de) *De l'Allemagne*, T. I, éd. S. Balayé, GF-Flammarion, 1968
- Thorel, S., « Scènes capitales », *Revue des Sciences Humaines*, n°290, 2008

**LOCUS AMÆNUS, LOCUS IMMODERATUS OU LOCUS
TERRIBILIS,
L'AUTRE ORIENT DANS FLOIRE ET BLANCHEFLEUR**

**LOCUS AMÆNUS, LOCUS IMMODERATUS OR LOCUS
TERRIBILIS,
THE OTHER ORIENT IN FLOIRE AND BLANCHEFLEUR**

**LOCUS AMÆNUS, LOCUS IMMODERATUS O LOCUS
TERRIBILIS,
EL OTRO ORIENTE EN FLOIRE Y BLANCHEFLOR**

Nejib SELMI¹

Résumé

« L'Orient idyllique médiéval, entre clichés et réalités », tel aurait pu être le titre de cet article. L'idylle française de Floire et Blanchefleur, qui se déroule « entre Orient et Occident », oscille entre exotisme et orientalisme. L'auteur de ce roman a un goût manifeste pour l'ailleurs de l'Autre et nous le présente à travers le prisme de sa sensibilité. Il ne reproduit pas une réalité orientale différente, mais la reconstitue plutôt grâce à son « imagination créatrice ». Loin géographiquement et peu connu culturellement, objet de toute curiosité, l'Orient présenté dans l'idylle est un Orient à deux visages, aussi familier qu'étrange, aussi somptueux que cruel, aussi repoussant que fascinant, car, selon le clerc romancier, tout « Ailleurs » n'est pas exotique.

Mots-clés : exotisme et altérité, locus amœnus, locus immoderatus, locus terribilis.

Abstract

"The idyllic medieval Orient, between clichés and realities", such could have been the title of this paper. The French idyllic romance of Floire and Blanchefleur, which takes place "between the East and the West", oscillates between exoticism and Orientalism. The author of this novel has a clear taste for the elsewhere of the Other and presents it through the prism of his sensitivity. He does not reproduce a different oriental reality, but rather reconstitutes it thanks to his "creative imagination". Geographically far and little known culturally, object of all curiosity, the Orient presented in the idyll is an Orient with two faces, as familiar as it is strange, as sumptuous as it is cruel, as repulsive as it is fascinating, because, according to the novelist, all "Elsewhere" is not exotic.

Keywords: exoticism and otherness, locus amœnus, locus immoderatus, locus terribilis.

¹ selmi.nejib@yahoo.fr, Université de Nice Sophia-Antipolis, France.

Resumen

"*El Oriente medieval idílico, entre clichés y realidades*", tal podría haber sido el título de este ponencia. El idilio francés de Floire y Blanchefleur, que tiene lugar "entre Oriente y Occidente", oscila entre el exotismo y el orientalismo literario. El autor de esta novela tiene un gusto claro por el más allá del Otro y lo presenta a través del prisma de su sensibilidad. No reproduce una realidad oriental diferente, sino que la reconstituye gracias a su imaginación creativa. Geográficamente lejos y poco conocido culturalmente, objeto de toda curiosidad, el Oriente presentado en el idilio es un Oriente con dos caras, tanto familiar como extraño, tanto suntuoso como cruel, tanto repulsivo como fascinante, porque, según el novelista, todo " más allá " no es exótico.

Palabras clave: exotismo y alteridad, *locus amœnus*, *locus immoderatus*, *locus terribilis*.

*Floire et Blanchefleur*¹, dont l'intrigue se déroule entre « Orient et Occident² », est « une histoire d'amour d'un charme pénétrant et doux, placée dans un cadre exotique : tout y est naïf, sincère et touchant : seules les merveilles d'un Orient trop saturé de couleurs et de lumières effacent par moments le clair sourire de l'idylle³ ». Nombreux à l'avoir étudié, les critiques s'accordent souvent à apposer au roman l'étiquette d'une idylle qui, contre toute attente, charme l'imaginaire médiéval par son exotisme oriental, son « goût des choses merveilleuses, antiques ou orientales⁴ », ses « descriptions pleines d'orientalisme⁵ », sa « tendance « orientalisante »⁶ », voire son « « orientalisme » romanesque » pour

¹ *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, [attribué à] Robert d'Orbigny ; publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc Leclanche. Nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, BNF, fr. 375), Paris, H. Champion, 2003.

² *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, *ibid.*, vers 2014. Le roman se déroule en Espagne et en Égypte. Il a certes commencé sur les routes de pèlerinage, en Galice, mais une fois les pèlerins attaqués, la mère de l'héroïne enlevée, et son père tué, ni la Galice ni la France (pays d'origine de la jeune veuve chrétienne) ne seront plus évoquées.

³ Lot-Borodine, Myrrha, *Le Roman Idyllique au Moyen Âge*, Slatkine, Paris, 1913 (Réimp., Slatkine, Genève, 1972), p. 268.

⁴ Delbouille, Maurice, « À propos de la patrie et de la date de *Floire et Blanchefleur* (version aristocratique) », in *Mélanges Mario Roques*, M. Didier, Paris, t.4, 1952, p. 98.

⁵ Faral, Edmond, « Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle », in *Recherches sur les sources des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Champion, Paris, 1967, (rééd. 1983), p. 343.

⁶ Gontero, Valerie, « *Locus Immoderatus*. La démesure dans la peinture de l'Orient, d'après quelques romans du XII^e siècle », in *Ecritures médiévales. Conjointure et*

reprendre les termes de Catherine Gaullier-Bougassas¹, où l'on passe progressivement d'un Orient de cauchemar à un Orient de rêve. L'occasion pour l'auteur de s'ouvrir sur l'ailleurs et d'offrir à son lecteur une image kaléidoscopique de l'altérité². L'auteur se complait d'ailleurs à décrire les merveilles exotiques de l'Autre à travers la beauté des cités, des objets qui les meublent et la bienveillance des êtres qui les occupent.

L'ailleurs de l'Autre

À l'image d'un Tristan, d'un Yvain ou d'un Perceval, Floire est souvent amené à se déplacer. Le voyage du héros permet, entre autres, au romancier de l'idylle d'introduire et de légitimer l'objet de son discours, à savoir l'altérité. Car, on le sait, en littérature comme dans la vraie vie, les voyages dans l'espace permettent souvent d'agréables dépaysements.

Floire, ainsi que le souligne Jeanne Lods vient de très loin et va très loin³. Éperdu d'amour, il parcourt le monde en quête de son amie perdue. Le romancier anonyme nous présente une idylle qui se déroule à travers des pérégrinations, des déplacements sur terre et sur mer, des « surfs » et des « turfs » pour reprendre les termes de Francis Gingras⁴.

Dominé par « le thème de la mer et de la navigation [qui] fait partie à la fois de l'aventure et de la vie quotidienne⁵ », le voyage de Floire est marqué par un passage d'un en deçà vers l'au-delà des terres ultramarines. Remarquons pour commencer que la géographie de l'idylle est loin d'être exacte et précise⁶. Il s'agit probablement

senefiance, Hommage à Alain Labbé, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005 (Littératures 53), p. 91 et 105.

¹ Gaullier-Bougassas, Catherine, *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval : sur l'imaginaire médiéval de l'Autre*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 10.

² Cf. notre article « Idylle, altérité et religion. *Floire et Blanchefleur* ou l'histoire d'une croisade pacifique », in Loxias, *Loxias 42*, 2013, pp. 1-14.

³ Lods, Jeanne, « Quelques aspects de la vie quotidienne chez les conteurs du XII^e siècle », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 4^e année (n°13), 1961, pp. 23-45 (p. 29).

⁴ Gingras, Francis, « Errances maritimes et explorations romanesques dans *Apollonius de Tyr* et *Floire et Blancheflor* », in *Mondes marins du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Presses de l'Université de Provence, Senefiance, 52, 2006, p. 175.

⁵ Lods, Jeanne, *ibid.*, p. 29, cf. également l'article cité ci-dessus de Francis Gingras.

⁶ Gaullier-Bougassas, Catherine, *La tentation de l'Orient...*, *op. cit.*, p. 65.

d'un « flou voulu par l'auteur¹ » si l'on croit Jean-Luc Leclanche. Étudiant la toponymie, le critique reprend les conclusions émises avant lui par Charles François² et rappelle à son tour qu'on est ici face à une « ambiguïté géographique » avant de conclure que « derrière les noms de Babylone, de Bagdad ou de l'Euphrate, [l'ambiguïté toponymique] évoque en réalité le Caire, Alexandrie et le Nil³ ».

Inutile d'insister dans ce contexte sur la symbolique des pérégrinations du jeune amant qui se jouent certes dans une nature accueillante, mais une première constatation nous paraît révélatrice : aucun merveilleux⁴, naturel ou construit, n'est à mentionner sur le chemin de Floire⁵, aucun déplacement en pays de féerie non plus.

Durant ses errances terrestres ou maritimes, à cheval ou par mer, aucune scène de combat, aucun pirate ni tempête ne viennent inquiéter le jeune voyageur. Les êtres surnaturels et les monstres hybrides de la matière de Bretagne, qu'ils soient hospitaliers ou offensifs, bienfaisants ou malfaisants, ont cédé volontiers la place aux hôtes accueillants.

¹ « L'Euphrate est traditionnellement un des quatre fleuves de l'Eden. Il a parfois été confondu avec le Nil, ce qui est ici en accord avec le flou voulu par l'auteur ». Cf., *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, édité par Jean-Luc Leclanche, *op. cit.*, note 3 p. 101.

² François, Charles, « *Floire et Blancheflor* : du chemin de Compostelle au chemin de la Mecque », in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 44 fasc. 3. Langues et littératures moderne – Modern taal – en letterkunde, 1966, pp. 833-858.

³ *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, édité par Jean-Luc Leclanche, *ibid.*, Introduction, pp. XX-XXI. Cf. note 1 p. 69. Cf. aussi Hubert, Merton Jerome, *The romance of Floire and Blanche-fleur; a French idyllic poem of the twelfth century*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966, p. 19. L'auteur, après avoir étudié de près la géographie de l'idylle, affirme que la topographie, fort probablement « created by the poet out of names he had heard or read », est beaucoup plus imaginaire que réelle.

⁴ Voir à ce sujet, Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1991.

⁵ Notons toutefois la présence de deux objets magiques censés permettre à Floire de mener à bien sa quête, à savoir l'anneau magique, censé lui servir de talisman, et la coupe troyenne sur laquelle est représentée l'histoire de Troie, définie par Fœhr-Janssens comme « pièce maîtresse du récit ». Cf. Fœhr-Janssens, Yasmina, *La Jeune Fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Droz, Genève, 2010, p. 93.

Une fois séparé de son amie, Floire voyage et entraîne avec lui l'auditoire de l'idylle dans une quête lente, mais sûre, dans l'espace oriental, un espace mythique¹ qui se donne à voir.

Le voyage entamé par le jeune prince est devenu ainsi pour le romancier l'occasion de peindre toute la volupté et toute la passion de l'Orient tout en multipliant les notations pittoresques. Ce voyage lui permet également de mieux reconnaître l'altérité d'une civilisation de plus en plus perçue comme différente du monde médiéval chrétien. Par rapport aux représentations communes, la description fournie par l'auteur anonyme de l'idylle, qui, à première vue, peut paraître manichéenne, manifeste une plus grande autonomie. Ce n'est pas seulement Floire qui voyage, mais aussi l'auditeur avide d'exotisme et qui ne peut qu'être étonné par l'insolite et l'affleurement d'un exotisme intéressant².

Le romancier nous présente un jeune héros qui tout en parcourant, avec son équipage, les routes, les villes, les ports et les mers, évolue dans un espace et des lieux qui prennent les formes concrètes de constructions civilisées. À chaque étape de leur voyage, Floire et ses compagnons s'arrêtent et séjournent dans des auberges. Ces lieux semblent d'ailleurs assez quotidiens, voire semblables à des endroits que le romancier a déjà vus en voyageant ou peut-être dans son pays. Seule la somptueuse cité sarrasine de Babylone, sa Tour aux pucelles et son verger, qui accueillent la dernière partie du voyage, feront l'objet d'une description détaillée.

Locus amœnus ou locus immoderatus

On s'attendait à rencontrer des Sarrasins violents, débauchés, polygames et incestueux. Mais, on ne manquera pas de rappeler, pour commencer, à la suite de Gaullier-Bougassas, que « la seule altérité orientale est celle, superficielle, des coutumes – usages alimentaires,

¹ Cf. à ce sujet : Faral, Edmond, *op. cit.*, pp. 307-388. Voir en particulier p. 335 : « Tout n'était pas fable, au moins pour les débuts, dans ce qu'on lui racontait ; mais nous savons fort bien que les automates dont nous parlent Benoît et l'auteur de *Floire* n'ont jamais existé que dans leurs imaginations. Et c'est ainsi que, progressivement, dans leur désir d'étonner et de trouver mieux que leurs devanciers, les poètes ont quitté le curieux pour l'extraordinaire, et l'extraordinaire pour le merveilleux : ils dépassèrent l'Orient lui-même d'où leur était venue la première inspiration ».

² Sur les « merveilles de l'Orient » dans *Floire et Blanchefleur*, en particulier la Tour aux Pucelles et le verger égyptien, cf. Price, Jocelyn, « *Floire et Blancheflor*: the Magic and Mechanics of Love », in *Reading Medieval Studies*, 8, 1982.

vestimentaires, divertissements –, que le texte évoque néanmoins avec insistance¹ ». Car, au fur et à mesure de sa quête, le protagoniste rencontre des sarrasins bienveillants, magnanimes et monogames.

Dans le cadre de cette altérité « superficielle », le lecteur se trouve à la fois émerveillé par la faune et la flore foisonnante de jardin luxuriant de Félis ; étonné par la description des automates, du cénotaphe et de palefroi magnifique offert au jeune homme par son père ; admiratif face à la caravane avec laquelle Floire part à la recherche de son amie ; fasciné par les sites paradisiaques et la maîtrise artistique de l'Orient ; intrigué par ces métiers qu'il peine à connaître² ; frappé par l'accueil réservé au jeune homme par les aubergistes ; ébahi par le luxe alimentaire, la qualité et le cérémonial de plantureux repas³ savoureux et exquis offerts à Floire et à ses compagnons ; surpris par l'exubérante activité commerciale de Babylone ; impressionné par l'architecture de l'imposante Tour aux pucelles ; stupéfait face à la démesure de ce *locus amœnus* fait sur mesure⁴, ce paysage idéal oriental « biaux et grans » (v. 1961) qu'est le verger paradisiaque égyptien ; et enfin réjouit par la fête splendide et la cérémonie d'adoubement qui closent le roman.

Le roman fait ainsi rêver son lecteur et révèle chez lui « the desire for exotic Mediterranean goods, the desire to represent the self

¹ Gaullier-Bougassas, Catherine, « Le Même et l'Autre, entre amour et croisade. L'héritage du roman idyllique dans le roman de *Florimont*, fils du duc Jean d'Orléans et d'Hélène fille du duc de Bretagne », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 20, 2010, p. 92.

² Lods, Jeanne, *op. cit.*, pp. 23-45, voir en particulier p. 24 : « Des métiers que nous ne connaissons plus guère se développent au contact de la rivière et de la route, métiers prospères, au moins dans les pays riches, si nous en croyons l'auteur de *Floire* [...] ».

³ Cf. les vers 1437-1440 ; 1679[b]-1700. Commentant le vers 1684, Jean-Luc Leclanche note même (note 1 p. 85) que « certains de ces boissons [servies] sont mal connues ».

⁴ « Dans le marbre cristallin il y a une canalisation bien faite par laquelle monte jusqu'au troisième étage l'eau d'une source claire et pure. L'architecte a été très habile : il a fait redescendre l'eau du troisième étage par le pilier ; par la conduite, l'eau dessert chaque étage. Les dames qui sont dans la tour en prennent quand elles en ont besoin. Dans les étages il y a des chambres, cent quarante en tout ; nul mortel n'en verra jamais de plus agréable ». Leclanche, Jean-Luc, *Le Conte de Floire ...*, *op. cit.*, pp. 37-8.

in relation to those goods and the desire to tell stories about exotic goods¹ ».

« Nus n'est si biaux ne si vaillans » (v. 1962), note le romancier. Il s'agit d'un paradis terrestre oriental (cf. vers 1963-2072), où l'on trouve « uns flueves de Paradis / qui Eufrates est apelés » (v. 1988-9), qui « est traditionnellement un des quatre fleuves de l'Eden² ».

Créatrice de perfection, la nature sert ici de cadre à l'éclosion de l'amour. Lieu privilégié de plaisance, clos et intime, le jardin luxuriant de Félis, version orientale du *locus amœnus*³, devient vite un espace de communion, une sorte de paradis terrestre où les enfants se pâment.

Rappelons ainsi, à la suite d'Ernst Robert Curtius, que, pour qu'un cadre naturel soit qualifié de *locus amœnus*, faut-il encore que « son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs⁴ ». Or, ces ingrédients sont bien présents dans ce paysage autarcique qu'est le verger espagnol de Félis et facilitent par conséquent le déferlement de l'amour⁵. La nature douce de ce lieu où se côtoient chants d'amour des oiseaux, parfums des fleurs, arbres verts et fontaines renvoie le lecteur à un type

¹ Moore, Megan, *Exchanges in Exoticism: Cross-cultural Marriage and the Making of the Mediterranean in Old French Romance*, U. of Toronto Press, Toronto, 2014, p. 74.

² *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, Roman pré-courtois du milieu du XIIe siècle, édité par Jean-Luc Leclanche, Honoré Champion/Traduction, Paris, 1986, note 3 p. 101.

³ « Comme l'indique l'adjectif, le lieu est aimable, et présente un certain nombre de caractéristiques toujours identiques, dictées largement par le contexte méditerranéen. On recherche l'ombre, la fraîcheur, propices au dialogue philosophique et à l'échange poétique : arbres, grottes, gazons, sources et fleurs y sont les bienvenus. Nymphes et bergers souvent jouissent de cette Arcadie retrouvée, et les humains peuvent également en bénéficier, pour leur plus grand bonheur ». Dupouy, Christine, *La question du lieu en poésie: du surréalisme jusqu'à nos jours*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006, p. 15.

⁴ Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 1984)*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, P.U.F., Paris, 1986 (1956). Cf. « Le paysage idéal », V.I, p. 301 et *passim*. (pp. 317-22).

⁵ Cf. Notz, Marie-Françoise, « Le verger merveilleux : un mode original de la description ? », in *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, Jean-Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini (éds.), Liège, 1980, p. 322.

d'amour doux et convenable. « L'idée de bonheur [est ainsi] inséparable de la nature¹ ».

L'ailleurs oriental est représenté d'ailleurs par un autre verger. L'antépénultième épisode de l'idylle nous apprend ainsi que, au pied de la Tour fleurie, où la nature cède devant l'art, se trouve un jardin clos, ouvert à toutes les voluptés. Au milieu de son verger fleuri en tout temps, l'émir manipule un Arbre Vermeil de l'Amour², dont la principale fonction est la désignation de la future reine en faisant tomber une de ses fleurs sur une élue, une fois sa virginité prouvée par l'eau claire d'une source³. Il s'agit ici d'un simulacre d'exécution qui consiste à faire croire, à la cour ainsi qu'aux jeunes vierges prisonnières du verger, que le choix de l'épouse est indépendant de la volonté de l'émir. Le romancier nous apprend, aux vers 2089-2092, que, tel un magicien, le souverain a le pouvoir d'infléchir le choix de la nouvelle élue, « signe de l'autorité qu'[il] exerce sur la faune et la flore », comme le rappelle Legros⁴.

Le clerc romancier de l'idylle multiplie, comme par défi, l'évocation d'un espace oriental présenté comme un Orient de rêverie, d'abondance, de grandes richesses, d'euphorie, de beauté et de pouvoir. Pouvoir incarné en particulier par l'émir égyptien qui, nous prévient-on, voit tout et tous et tranche les têtes à tout va et pour la moindre raison. Ainsi, alors que l'*amplificatio* de la description de Babylone et de ses somptueuses œuvres architecturales, dont la Tour aux pucelles⁵, participe à un effet d'émerveillement ; la barbare coutume de son despote semble laisser une impression glaçante et

¹ Bancourt, Paul, « Bonheur et Innocence : Regards sur l'Image du bonheur idyllique et des "amours enfantines" dans quelques romans du XII^e et XIII^e siècles », in *L'idée de bonheur au Moyen Âge*. Actes du Colloque d'Amiens de mars 1984, publiés par les soins de Danielle Buschinger, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1990, p. 51 : « [...] A donc été choisi, pour cadre naturel à l'amour des deux « enfanz », un "locus amœnus", comme si l'idée de bonheur était inséparable de la nature ».

² Cet arbre est décrit par Faral comme « magique ; car il désigne, chaque année, la jeune fille que l'émir doit prendre pour femme, obéissant, d'ailleurs, par de secrètes correspondances, à la volonté de ce dernier ». Cf. Faral, Edmond, *op. cit.*, p. 370.

³ Car « au trepasser de femme eüe / l'eve en est lués tote meüe ». (v. 2051-2).

⁴ Legros, Huguette, *La Rose et le Lys : étude littéraire du Conte de Floire et Blanche-flor*, Publications du CUERMA, Aix-en-Provence, 1992, pp. 116-117.

⁵ Cf. Gontero, Valérie, « La Tour aux pucelles dans *Le Conte de Floire et Blanche-flor* », dans *Architecture et discours*, Lille, Université de Lille 3, 2006, p. 19-30.

grimaçante, et induit une « fascination effrayée¹ » chez le lecteur face à la *desmesure* de cet univers inquiétant d'altérité, sorte de frontière où se côtoient des « mœurs à demi-orientales, à demi-fantastiques² », pour reprendre les termes de Joachim Reinhold.

Entre *locus terribilis* et *locus immoderatus*

Tantôt locus amœnus, tantôt locus terribilis, l'Orient est invariablement décrit en termes d'excès. Excentré par rapport à l'Occident médiéval, l'Orient est l'univers de l'inversion, de la disproportion, et donc de la démesure³.

Composée après la fin de la deuxième Croisade, l'idylle oscille entre « non-sens [et] bon sens⁴ » : elle commence *ex abrupto* par une razzia sanglante contre des pèlerins inoffensifs et se termine par une double conversion, l'une pacifique (Floire) et l'autre tortionnaire et meurtrière que l'ardent jeune néophyte inflige à son peuple.

Certes, le prologue de l'idylle est susceptible d'induire une confusion dans le raisonnement d'une audience hâtive, du fait que d'emblée elle est face à une attaque et des pillages perpétrés par des assaillants sarrasins contre les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle, rappelant ainsi la confrontation de l'Occident et de l'Orient. En entamant ainsi son récit, on pourrait penser que l'auteur de l'idylle cherche à étonner et horrifier son auditoire, à croire que l'Orient plairait plus par sa démesure que par son exemplarité. Face à l'Occident chrétien et familier, la représentation de l'ailleurs, le lointain et ses figures de l'Autre dans la littérature française médiévale est rarement neutre.

En Égypte, le romancier prend d'ailleurs soin de décrire l'image des têtes coupées et accrochées sur les murailles de la forteresse de la ville. Une sorte de *locus horribilis* en condensé où les

¹ Gingras, Francis, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, n° 63 », 2002, p. 36.

² Reinhold, Joachim, *Floire et Blancheflor : étude de littérature comparée*, E. Larose / P. Geuthner, Paris, 1906, p. 147.

³ Gontero, Valérie, « *Locus immoderatus* : ... », *op. cit.*, p. 105.

⁴ Voir à ce titre le récent article de Grigoriu, Brîndusa, « Non-sens ou bon sens ? *Floire et Blanchefleur*, une idylle sanglante », in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, Vol. IV, Nr. 1/Mai 2017, pp. 24-60.

têtes sont utilisées à la fois comme trophées et comme un avertissement annonçant le sort qui attend toute personne voulant pénétrer illégalement dans l'intérieur de la Tour. Composée de trois étages, surveillés chacun par trois eunuques ainsi qu'un gardien à la porte principale, et quatre guetteurs chargés de la surveillance permanente des abords depuis le sommet, ce chef-d'œuvre architectural, symbole d'omnipotence, semble être impénétrable.

Ainsi, rappelons-le à la suite de Valérie Gontero, « la *desmesure* des éléments naturels et culturels de l'Orient se conçoit par rapport à l'univers familier de l'auteur et du lecteur du XII^e siècle¹ ». À travers la figure de ce « Barbe-Bleue oriental, polygame et meurtrier », qui, nous dit-on, n'hésite pas à décapiter sa femme au bout d'un an, le romancier semble présenter les mœurs de l'Autre oriental sous la forme de la dérision². Marquons ici un temps d'arrêt. À y regarder de près, cette coutume maritale cruelle n'en est pas une³. Cet endroit clos qui laisse dégager, à première vue, une grande sensualité ; censé figurer « une négation de l'amour [et], si l'on peut dire, le règne de la dispersion affective institutionnalisée », selon les dires de Fatema Mernissi⁴, n'est pas toutefois un *harem*⁵, mais plutôt un « pseudo *harem*⁶ ».

¹ Gontero, Valérie, *ibid.*, p. 91.

² Cf. le commentaire de Fœhr-Janssens, Yasmina, *La Jeune Fille...*, *op. cit.*, p. 101.

³ Cf. à ce titre, notre article intitulé « Idylle, altérité et religion... », *op. cit.*, pp. 8-10.

⁴ Mernissi, Fatema, *L'amour dans les pays musulmans*, A. Michel, Paris, 2009, p. 96.

⁵ Cf. le commentaire de Gaullier-Bougassas dans *La tentation de l'Orient...*, *op. cit.*, p. 57 : « Les *harems* n'étaient pas si fréquents dans la réalité du monde arabo-musulman [...]. Dans *Floire et Blancheflor*, le père de Floire n'est d'ailleurs pas polygame. Ce sont les écrits polémiques hostiles à l'Islam qui ont diffusé l'image du harem et présenté Mahomet comme un débauché incitant à la luxure. P. Sénac [...] note que « au moment précis où les efforts de l'Eglise visaient à uniformiser les pratiques matrimoniales en généralisant la monogamie, l'appréhension d'une civilisation adverse où régnait la polygamie fut une aubaine. L'Islam s'adaptait à merveille au moule idéologique que l'Occident chrétien venait de fondre. Il coïncidait étonnamment avec tout ce que les théologiens plaçaient sous la notion de déviance. [...] dès 876 le pape Jean VIII qualifiait les Maures de fils de la fornication. [...] L'Islam était dérèglement, débauche, perversion [...]. C'était une hérésie libidineuse [...]. Un monde du sexe. Préjugé tenace puisque l'exotisme romantique et l'image coloniale ne s'en séparèrent pas ». Cf. aussi Norman (Daniel), *Islam et Occident*, Cerf, 1993 (1^{re} édition, 1960), p. 185-219 ».

⁶ Terme employé également par Reinhold. Cf. Reinhold, Joachim, *op. cit.*, p. 147.

Certes, l'on peut arguer qu'il s'agit ici d'un hapax et que si le terme *harem* n'a été utilisé à aucun moment par le romancier c'est aussi pour la simple raison qu'il n'est pas familier de l'ancienne langue française. À quoi répondre, dans un premier temps, que, comme l'indique son appellation ainsi que les vers 1899-1902¹, les occupantes de ce « pseudo-harem », sont toutes des « damoiseles » et des « puceles »².

Cette question a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses études et sort du cadre de notre article³. Raison pour laquelle nous nous contentons de rappeler, à la suite de Mazaheri, quelques remarques d'ordre général :

*Un autre sujet sur lequel certains se font parfois des idées fausses est celui des harems. Le mot "harem" signifie littéralement sanctuaire, ou lieu caché. Il servait à désigner la partie de la maison habitée par la "famille", c'est-à-dire par les femmes et les enfants, et rigoureusement fermée aux hommes étrangers, le reste de la demeure leur étant ouvert. Cet usage, antérieur à l'Islam, tout comme celui du port du voile, n'était pas davantage réservé aux seuls musulmans, mais était répandu partout en Orient, indépendamment de la religion. Il s'agissait là d'un luxe uniquement accessible à la classe aisée de la société ; en effet, il ne pouvait être question pour les gens de condition modeste d'avoir un harem, [...]*⁴ ».

Le terme *harem*, comme le rappelle Gaullier-Bougassas⁵, est un terme récent qui n'était pas encore entré dans la langue française au moment de rédaction de l'œuvre. L'institution de *harem* ne laissait d'ailleurs pas d'intriguer les occidentaux en général et les romanciers français en particulier. Alors que certains chercheurs⁶ se contentent

¹ « En la tor a set vins puceles / de grant parage et forment beles ; / por çou qu'i sont les damoiseles / a a non la Tors as Puceles. » (vv. 1899-1902).

² Cf. Selmi, Nejib, « Idylle, altérité et religion... », *op. cit.*, pp. 9-10.

³ Gédéon Huet a établi par exemple certaines analogies entre le « harem » qu'on trouve dans l'idylle et celui qu'on trouve dans *Les Mille et une Nuits*. Cf. Huet, M. Gédéon, « Sur l'origine de *Floire et Balncheflor* », in *Romania*, XXVIII, 1899, pp. 348-59 ; cf. aussi « Encore *Floire et Blanche fleur* », in *Romania*, XXXV, 1906, pp. 95-100.

⁴ Mazaheri, Aly, *La vie quotidienne des musulmans au Moyen Âge*, Hachette, Paris, 1951, p. 62

⁵ Cf. Gaullier-Bougassas, Catherine, *La tentation de l'Orient...*, *op. cit.*, p. 57.

⁶ Kinoshita, Sharon, « In the Beginning was the Road: *Floire et Blanche fleur* and the Politics of Translatio », in *The Medieval Translator, Traduire au Moyen Âge. The theory and practice of translation in the Middle Ages*. (éd.) Rosalynn Voaden, René

d'utiliser le terme « harem », d'autres¹ font parfois appel à d'autres synonymes, comme par exemple le « gynécée », « la tour d'antiquité² », ou l'expression, plus adéquate, de « chambre des beautés³ ».

De ce fait de civilisation, Chrétien de Troyes fournit par exemple une explication narquoise : les hommes en Orient, déclare-t-il, craignant d'être dupes de leurs femmes, comme Salomon et Alis, les mettent à l'abri des turpitudes de ce monde. Ces propos peuvent s'appliquer au cas précis de l'émir de Babylone, à la seule différence qu'il s'agit ici de jeunes filles qu'il tient enfermées et non pas d'épouses.

Quant aux mœurs lascives et perverses auxquelles fait allusion l'hôte de Floire, on n'en trouve aucune trace non plus. Elles semblent être beaucoup plus sensuelles que sexuelles. Le despote égyptien, « fidèle à l'idée de la remplaçabilité féminine⁴ », traite ses captives avec politesse. Sa polygamie serait en quelque sorte plus successive que simultanée⁵. Mais fait étonnant, il n'est pas polygame ! Il ne prend jamais plusieurs conjointes à la fois. Il n'avait

Tixier, Teresa Sanchez Roura and Jenny Rebecca Rytting. Vol. 8, Brepols, Belgium, 2003, p. 225. « The emir's harem ». Mikhailov parle lui d'un « harem d'Orient ». Cf., Mikhailov, Andrej D., « La structure et le sens du roman *Floire et Blanchefleur* », in *Mélanges de philologie romanes offerts à Charles Camproux*, Centre d'études occitanes de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, 1978, t. I, p. 423. Cf. aussi Gontero, Valérie, « La Tour aux pucelles... », *op. cit.*, p. 19 et *passim*.

¹ Même s'il reconnaît dans son étude qu'il s'agit d'un *harem*, Delbouille utilise d'autres termes comme « la tour d'antiquité » et « la tour aux pucelles », *op. cit.*, p. 74 et *passim*.

² Delbouille, Maurice, *op. cit.*, p. 74.

³ Fœhr-Janssens, Yasmina, *La Jeune Fille...*, *op. cit.*, p. 100. Même si, faut-il le noter, la critique utilise également le terme « harem » : « le harem où a été enfermée Blanchefleur », (p. 82) ; « le harem de l'émir », (p. 85) ; « le maître du harem », (p. 100), etc. ; Cf. aussi, « La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e – XV^e siècles) », in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p. 67 « Il (Floire) l'arrache (Blanchefleur) à la clôture du harem où le tenait enfermée l'émir ».

⁴ Grigoriu, Brîndusa, « Non-sens ou bon sens ? ... », *op. cit.*, p. 50.

⁵ Nous reprenons ici l'idée de Catherine Gaullier-Bougassas qui rappelle avec raison que « la polygamie [que l'auteur] prête à l'émir, « successive » et non « simultanée » [...], est peut-être avant tout une réminiscence des *Mille et Une Nuits* et de sultan Shahriar qui épouse chaque jour une nouvelle femme et la tue le lendemain ». Cf. Gaullier-Bougassas, Catherine, *La tentation de l'Orient...*, *op. cit.*, p. 57.

pas de femme au moment où l'action a commencé et renonce à cette cruelle coutume avant qu'elle finisse, en acceptant de prendre Claris comme épouse, pour la vie, ce qui nous permettrait de souligner à la suite de Jocelyn Price que « the Eastern sensualism, luxury and ingenuity on which courtly romance focusses represents in part a response to reality and in part the imagination's ability to transform reality for its own purposes¹ ». Une « *orientalisation* de l'Orient » en quelque sorte, pour reprendre l'expression d'Edouard Saïd, car, poursuit Jocelyn Price, « the confrontation with the East is not an escape from, but part of Western experience. It offers romance a mode of 'otherness' which can at the same time be used to assimilate and amplify elements of Western experience² ».

Ému par l'amour des enfants, le sultan d'Égypte se laisse fléchir, cède à leurs prières et provoque par ce geste la joie de ses barons et l'admiration du lecteur-auditeur. C'est en quelque sorte le but non avoué de l'auteur qui, à travers cet épisode, cherche, non pas la vraisemblance, mais une issue que les lecteurs-auditeurs semblent vouloir entendre et attendre. Autrement dit, sachant que son audience observe d'un œil méfiant le déroulement de la scène, et s'inquiète pour la vie des enfants menacée par l'émir ; et que cette audience est fort probablement de côté des amants, le romancier décide de donner une issue heureuse à la scène du jugement. Mais, s'il décide d'épargner la vie des enfants-coupables, c'est également, peut-être uniquement, pour souligner la magnanimité de l'émir et provoquer l'admiration de son auditoire face à ce despote égyptien qui, par compassion, décide d'abolir sa coutume jugée cruelle et accepte de céder son élue à Floire. Odieux et sadique à première vue, l'émir s'avère être un personnage clément et généreux, voire courtois.

La réalité semble être ainsi, si l'on croit le romancier de l'idylle, à l'opposé des demi-vérités répandues sur l'Autre oriental. Il n'est pas anodin d'ailleurs que le personnage de l'émir soit privé de nom. Ce choix de la part de romancier de l'idylle est plus que significatif quant on sait que la littérature de l'époque attribue le plus souvent aux personnages païens des noms qui les déshumanisent en exprimant surtout la monstruosité et la cruauté qu'ils sont censés renvoyer au point de les associer, dans plusieurs chansons de geste, aux ennemis de Dieu qu'on trouve dans la Bible. Quant aux barons de

¹ Price, Jocelyn, *op. cit.*, p. 16.

² Price, Jocelyn, *ibid.*, pp. 16-17.

l'émir, ses « juges cruels », censés être l'incarnation d'« une virilité phalliquement agressive, païenne, barbue [et] moustachue¹ », ils sont eux aussi, loin, très loin même, de cette image véhiculée, tel ce baron qui intervient en faveur des amants, réclame qu'ils soient jugés avant d'être condamnés et invite l'émir à tenir compte de l'opinion publique avant de les exécuter.

Ainsi l'auteur anonyme de l'idylle s'efforce d'éviter de noircir ses personnages. Rappelons-nous Félis, le roi monogame et magnanime. Contre toute attente, la magnanimité semble être de mise chez ce païen qui s'est montré généreux envers la captive chrétienne en l'autorisant à garder sa religion. Un peu plus tard, et irrité contre l'idée d'une mésalliance, Félis acceptera d'écouter les conseils de sa femme, et finit par vendre Blanchefleur plutôt que de la mettre à mort. Encore une fois, ce choix n'est pas anodin de la part de l'auteur de l'idylle. Le roi païen serait, tel un seigneur féodal, soucieux quant à l'annihilation de son haut lignage et cherche, par conséquent, à éviter la menace de la mésalliance.

Avec l'exemple du despote égyptien, le romancier présente une deuxième figure masculine orientale magnanime. Car en dépit de la scène de découverte du jeune couple « in flagrante delicto », l'émir finit par pardonner aux amants, affranchir Blanchefleur, adouber Floire, annuler la « mauvaise coutume » et accepte d'épouser Claris.

Brave et digne d'être chrétien, l'Égyptien a choisi néanmoins de garder sa religion. Ni Floire ni son amie n'ont réussi à le convaincre de renoncer à sa foi. Il a accepté pourtant d'adopter un modèle de royauté plus juste devenant par là même une figure hybride, à la fois orientale par son appartenance et occidentale par ses coutumes et idéaux.

C'est dans un souci d'unification et d'assimilation aux normes chrétiennes que ces deux figures royales sarrasines semblent consentir à embrasser les valeurs chrétiennes et occidentales. Une façon également pour le romancier de reconnaître l'Autre dans son identité et son altérité.

L'auteur de l'idylle cherche-t-il à représenter l'ailleurs oriental, lointain et indéfini, non tel qu'il est, mais tel qu'il devrait être ? L'on peut dire que, pour réveiller les similitudes préexistantes entre Orient et Occident, le romancier fait par moments appel à son

¹ Fœhr-Janssens, Yasmina, *La Jeune Fille et l'amour...*, op. cit., p. 109.

« imagination créatrice¹ », dans la mesure où il ne s'agit pas pour lui d'inventer un autre Orient, mais de révéler à son lecteur les visages cachés de l'Autre oriental, aussi dissemblable que similaire.

Dans *Floire et Blanchefleur*, le romancier de l'idylle renvoie d'emblée son lecteur à l'ambivalence de l'Orient. Le lecteur observe à la fois la présence des clichés du *locus immoderatus* et une volonté de ne jamais complètement dénigrer l'Autre oriental.

Abordée dans son ensemble, du premier au dernier vers, l'idylle, qui commence dans l'ire et se termine dans l'amour, permet à son auteur de mener une réflexion sur la labilité des critères de l'altérité et met au jour un autre Orient, un autre Autre, pour le moins problématique et ambigu. Le voyage entamé par Floire s'avère être plus exotique et plus dépaysant que prévu. L'image de l'Autre oriental, telle qu'elle est présentée par le romancier, l'est encore plus.

Le clerc-romancier intrigue et bouscule les clichés d'une longue tradition livresque, savante et cléricale et fait de l'altérité le lieu de la rencontre et de l'identité. C'est en particulier à travers l'idylle d'un prince païen et d'une esclave chrétienne qu'il a pu envisager l'autre dans et pour sa différence afin de démontrer et révéler les fondements et les limites du discours de la croisade. *Floire et Blanchefleur* est certes avant tout un roman idyllique, mais gardons-nous de refuser au romancier anonyme l'individualité qui lui est propre et de séparer arbitrairement l'œuvre de son temps.

Textes de référence :

Le Conte de Floire et Blanchefleur, [attribué à] Robert d'Orbigny; publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc Leclanche. Nouvelle édition critique du texte du manuscrit A (Paris, bnf, fr.375), Paris, H. Champion, 2003.

Le Conte de Floire et Blanchefleur, Roman pré-courtois du milieu du XIIe siècle, édité par Jean-Luc Leclanche, H. Champion/Traduction, Paris, 1986.

Bibliographie :

Bancourt, Paul, « Bonheur et Innocence : Regards sur l'Image du bonheur idyllique et des "amours enfantines" dans quelques romans du XII^e et XIII^e siècles », in *L'idée de bonheur au moyen âge*. Actes du Colloque d'Amiens de mars 1984, publiés par les soins de Danielle Buschinger, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1990.

¹ Nous empruntons cette expression à S.T. Coleridge qui distingue dans son œuvre l'« imagination créatrice » à la « fantaisie productrice » de simples fictions.

Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1984), traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, P.U.F., Paris, 1986 (1956).

Delbouille, Maurice, « À propos de la patrie et de la date de *Floire et Blancheflor* (version aristocratique) », in *Mélanges Mario Roques*, M. Didier, Paris, tome 4, 1952.

Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1991.

Dupouy, Christine, *La question du lieu en poésie : du surréalisme jusqu'à nos jours*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006.

Faral, Edmond, « Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle », in *Recherches sur les sources des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Champion, Paris, 1967, (rééd. 1983).

Fœhr-Janssens, Yasmina, *La Jeune Fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Droz, Genève, 2010.

_____ « La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e – XV^e siècles) », in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 30, 2009.

François, Charles, « *Floire et Blancheflor* : du chemin de Compostelle au chemin de la Mecque », in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 44 fasc. 3. Langues et littératures moderne – Modern taal – en letterkunde, 1966, pp. 833-858.

Gaullier-Bougassas, Catherine, « Le Même et l'Autre, entre amour et croisade. L'héritage du roman idyllique dans le roman de *Florimont*, fils du duc Jean d'Orléans et d'Hélène fille du duc de Bretagne », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 20, 2010.

_____ *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval : sur l'imaginaire médiéval de l'Autre*, Honoré Champion, Paris, 2003.

Gingras, Francis, « Errances maritimes et explorations romanesques dans *Apollonius de Tyr* et *Floire et Blancheflor* », in *Mondes marins du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Presses de l'Université de Provence, Senefiance, 52, 2006.

_____ *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, n° 63 », 2002.

Gontero, Valérie, « La tour aux pucelles dans *Le Conte de Floire et Blancheflor* », dans *Architecture et discours*, Lille, UL3, 2006, pp. 19-30.

_____ « *Locus Immoderatus*. La démesure dans la peinture de l'Orient, d'après quelques romans du XII^e siècle », in *Ecritures médiévales. Conjointure et senefiance, Hommage à Alain Labbé*, Presses Universitaires du Mirail, (Litt. 53), Toulouse, 2005.

Grigoriu, Brîndusa, « Non-sens ou bon sens ? *Floire et Blanchefleur*, une idylle sanglante », in *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, V. IV, Nr.1/Mai 2017.

Hubert, M. Jerome, *The romance of Floire and Blanche-fleur; a French idyllic poem of the twelfth century*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966.

Huet, M. Gédéon, « Sur l'origine de *Floire et Balncheflor* », in *Romania*, XXVIII, 1899, pp. 348-59.

_____ « Encore *Floire et Blanchefleur* », in *Romania*, XXXV, 1906.

Kinoshita, Sharon, « In the Beginning was the Road: *Floire et Blancheflor* and the Politics of Translatio », in *The Medieval Translator, Traduire au Moyen Âge. The theory and practice of translation in the Middle Ages.* (éd.) Rosalynn Voaden, René Tixier, Teresa Sanchez Roura and Jenny Rebecca Rytting. V.8, Brepols, Belgium, 2003.

Legros, Huguette, *La Rose et le Lys : étude littéraire du Conte de Floire et Blancheflor*, Publications du CUERMA, Aix-en-Provence, 1992.

Lods, Jeanne, « Quelques aspects de la vie quotidienne chez les conteurs du XII^e siècle », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 4^e année (n°13), 1961, pp. 23-45.

Lot-Borodine, Myrrha, *Le Roman Idyllique au Moyen Âge*, Slatkine, Paris, 1913 (Réimp., Slatkine, Genève, 1972).

Mazaheri, Aly, *La vie quotidienne des musulmans au Moyen Âge*, Hachette, Paris, 1951.

Mernissi, Fatema, *L'amour dans les pays musulmans*, Albin Michel, Paris, 2009.

Mikhailov, Andrej D., «La structure et le sens du roman *Floire et Blancheflor* », in *Mélanges de philologie romanes offerts à Charles Camproux*, Centre d'études occitanes de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, 1978.

Moore, Megan, *Exchanges in Exoticism: Cross-cultural Marriage and the Making of the Mediterranean in Old French Romance*, University of Toronto Press, Toronto, 2014.

Notz, Marie-Françoise, « Le verger merveilleux : un mode original de la description ? », in *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, Jean-Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini (éds.), Liège, 1980.

Price, Jocelyn, « *Floire et Blancheflor*: the Magic and Mechanics of Love », in *Reading Medieval Studies*, 8, 1982.

Reinhold, Joachim, *Floire et Blancheflor : étude de littérature comparée*, E. Larose / P. Geuthner, Paris, 1906.

Selmi, Nejib, « Idylle, altérité et religion. *Floire et Blanchefleur* ou l'histoire d'une croisade pacifique », in *Loxias*, *Loxias* 42, 2013, pp. 1-14.