La nouvelle

Depuis les nouvelles de la Renaissance, on ne fait que parler des renaissances de la nouvelle : au XIXe, au XXe siècle. Comme si ce genre périodiquement périclitait, ou décédait. Mais l’âge classique pourrait bien se définir : celui, notamment, de la nouvelle. Et dans la Chine des Song, des Ming, des Mandchous, la nouvelle, indiscernable du conte, ne cesse de prospérer. Témoin Pu Songling, ses Contes extraordinaires du pavillon du loisir, qui, malgré leur titre, s’appelleraient aussi bien des nouvelles extraordinaires, selon notre terminologie.

Au fait, cette terminologie, que vaut-elle ? Novella, tale, novela, histoire, monogatari, rasskaz, yarn, Erzählung, short short, novelette, Kurzgeschichte, tjerpén, kahani, voilà quelques-uns des mots dont on désigne les variantes d’un genre littéraire que, depuis le Moyen Âge, on appelle en français d’oïl la nouvelle et unas novas, au pluriel, en français d’oc. Non sans flottement : La Fontaine et Musset hésitent entre conte et nouvelle ; Flaubert rassemble, dans Trois Contes, une légende, un conte et l’histoire d’Un cœur simple, simple nouvelle. Le préfacier d’une Anthologie de contes chinois commente les « nouvelles » de ce recueil. Et l’écrivain japonais Fukazawa Shichiro a beau intituler ironiquement son chef-d’œuvre : Étude à propos des chansons de Narayama, le traducteur français ne s’y trompe nullement et célèbre « l’auteur de la nouvelle ». Périphrase instructive : si le russe dit novellist (sur novella) et l’italien noveliere, le français moderne a perdu son vieux mot novelier et jusqu’au moins vieux nouvelliste (encore qu’on aie vu récemment reparaître « novelliste »), de sorte que la notion de nouvelle pâtit de n’être pas liée à son auteur comme au romancier le roman, au conte le conteur. Quant aux ficciones de Borges, quant aux récits de Gide, qui tenait pourtant à ce mot, ne seraient-ce pas des nouvelles ? Pour comble, on parle de longish tale, de long story, de long short story, de short novel, etc. Tout cela, afin de distinguer du roman proprement dit quelques variantes de la nouvelle : l’histoire longuette, la longue histoire, la longue nouvelle, le bref roman. Ajoutons que le japonais monogatari confond tous ces mots en un seul. Le dernier traducteur de la Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl, de Clemens Brentano, se demande si c’est là Erzählung, roman ou Märchen, pour conclure que ça répond à la définition reçue depuis Goethe de la nouvelle : « unerhörte Begebenheit » (un événement inouï), laquelle recoupe la définition des nouvelles du Konjaku monogatari shu par Nagano Joichi : « odoroki no bungaku » (littérature d’étonnement). Comment ne pas ranger sous cette rubrique mainte historiette de Tallemant, les Chroniques italiennes de Stendhal, mais aussi la snoavâ de Roumanie, les mahbarot des lettres hébraïques médiévales et les maqamat, séances qu’on a pu et dû rapprocher des nouvelles espagnoles de type picaresque ?

# 1. Problématique de la nouvelle

## Naissance d’une notion

Les dictionnaires nous seront-ils de quelque secours ? Pour Littré, la nouvelle serait une « sorte de roman très court » ; mais nos Cent Nouvelles nouvelles lui deviennent « contes fort libres » ! Au dictionnaire de l’Académie royale espagnole, la nouvelle sera une « œuvre littéraire où l’on narre une action entièrement ou partiellement imaginée, dont la fin est de causer au lecteur un plaisir esthétique en décrivant ou dépeignant des événements ou des actions intéressants ainsi que des caractères, des passions, des mœurs » ; ce qui définit aussi bien, aussi mal, le Quichotte que les Novelas ejemplares.

À l’expérience, nous n’obtenons guère mieux des dictionnaires de termes littéraires.

N’espérons même plus que les centaines de livres ou d’articles élaborés en Europe centrale depuis le XIXe siècle sur la théorie de la nouvelle vont nous tirer d’embarras : Donald Locicero publie en effet en 1971 Novellentheorie : the Practicality of the Theoretical, pour soutenir que toutes les définitions jusqu’à lui proposées : la Wendepunkttheorie (théorie du tournant), la Falkentheorie (théorie du faucon), celle enfin qui fait de l’inouï le propre du genre, doivent être abandonnées. Il faudrait se borner à étudier historiquement la nouvelle.

Considérer historiquement quoi que ce soit sans se former une idée de cela précisément qu’on s’assigne d’étudier, n’est-ce pas une gageure perdue ? Mieux vaut donc essayer de coupler enquête historique et réflexion critique en se rappelant que l’Europe moderne et contemporaine n’épuise pas la littérature.

Bien qu’ils soient rédigés en vers, on a souvent considéré que certains « épisodes » de L’Odyssée : « Circé », « Le Cyclope », « La Nekuia », constituent autant d’histoires (de nouvelles) insérées dans une littérature épico-romanesque. Les Canterbury Tales et les Contes (que La Fontaine appelait indifféremment des « nouvelles ») étaient composés en vers. Rien d’étonnant puisque, de Chrétien de Troyes au Kim Van Kiêu en passant par le Roman de l’anneau du prince tamoul Ilango Adigal, quantité de romans furent eux aussi écrits en vers. Comme notre chantefable élabore une nouvelle où prose et vers se mélangent, le premier recueil japonais de contes et nouvelles (Ise monogatari) combine un bref récit de prose à plusieurs tanka (poème, de trente et une syllabes, à forme fixe).

L’apologov, la dicgcsiv (narration, selon Platon, ou récit), l’istoria (récit selon Hérodote et Aristote, ou histoire), le mujov (récit confirmé par témoins, selon le même Hérodote, avant d’être chez Platon un récit fabuleux) n’ont-ils pas préparé, voire accompli dès l’Antiquité la nouvelle, au même titre que la fabula, les fables milésiennes, ou que, plus tard, durant notre Moyen Âge, certains dits, lais, fabliaux, exempla. Qu’est-ce que Les Aventures de Sinouhé, sinon, dès le Moyen Empire égyptien, un conte qui ressemble de près à ce que l’on dira de la « nouvelle historique » au XVIIe siècle : « Les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu’ils appellent nouvelles, qui sont plus à notre usage et plus selon la portée de l’humanité, que ces héros imaginaires de l’Antiquité » (Scarron).

Pour que le mot « nouvelle » – et ses variantes : novela (espagnol), novella (russe), nowela (polonais), Novelle (Goethe), etc. – s’impose dans notre aire culturelle, il faudra néanmoins Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre, Les Cent Nouvelles nouvelles et Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles de Nicolas de Troyes. Avec le Décaméron et l’Heptaméron s’organise un ensemble de nouvelles « encadrées », ainsi dénommées parce qu’elles sont insérées dans une fiction (la peste de Florence, par exemple) qui justifie leur rassemblement. Soit ; mais dès la fin du XIIe siècle, en Perse, Nezamé de Gandjé (ou Nizami de Gandje, 1140 env.-1202 env.) écrit son Haft Païkar (Les Sept Idoles), recueil de sept histoires, encadrées comme celles de Boccace : sept favorites offrant chacune la sienne à un roi sassanide. À se demander si Boccace n’en aurait pas ouï parler : on connaissait bien le Libro dei sette savi ! Vers le même temps (IXe-XIIIe s.), les Chinois produisaient un grand nombre de xiaoshuo (« récits mineurs », ou « histoires brèves » ?) et des huaben (« textes à réciter ») dont les thèmes étaient modernes, et dont la durée ne devait pas dépasser une séance. L’Amour de la renarde, de Ling Mengchu, les Contes extraordinaires, de Pu Songling, nous proposent ainsi, parmi tant d’autres recueils, des histoires brèves qui traitent en langue vulgaire des sujets alors contemporains (la « misère des enseignants », par exemple) : traits qui, en Europe, distingueraient la nouvelle des autres genres narratifs.

## Quelques critères

### Longueur ?

Même si l’on accepte le jugement de Gide, selon qui la nouvelle « est faite pour être lue d’un coup, en une fois », la longueur ne saurait fournir le critère d’une définition. « Sur l’épaule gauche du nouveau-né dont on trouva le cadavre devant la caserne du 22e d’artillerie, Versailles, ce tatouage : un canon. » Félix Fénéon en écrivit des centaines de la même longueur : nouvelles en trois lignes, faits divers haussés au genre littéraire. Chacune des Causes célèbres de Paulhan occupe une page, exactement, des Œuvres. Au Japon, beaucoup de short shorts contemporains, comme on dit en japanglais, n’ont que quinze lignes, comme les histoires du Novellino, ou les Contes d’Ise, un des plus anciens monuments littéraires de Yamato. En France, la moyenne était de deux ou trois pages au XVe siècle, de dix à vingt-cinq au XVIe, de cent à deux cents au XVIIe (les nouvelles historiques poussant jusqu’à trois et quatre cents). Au point que Charles Sorel explique : « Les nouvelles qui sont un peu longues et qui rapportent des aventures de plusieurs personnes ensemble sont prises pour de petits romans. »

### Vérité ?

Ce qui distingue alors du roman la nouvelle, c’est qu’elle « doit un peu davantage tenir de l’histoire » (Segrais) ; par opposition aux fictions, la nouvelle se présente comme « histoire vraie ». La nouvelle italienne était plutôt salace ; plutôt grave, l’espagnole ; la nouvelle française se cherchera longuement à partir de ces deux influences, mais en opposition avec la complexité excessive, la mythologie, des romans alors en vogue. Certaines se veulent comiques ou satiriques ; d’autres, historiques ; d’autres, tragiques. Dans toutes les civilisations, la nouvelle (ou ce qui sans le mot en tient lieu) propose en effet un tableau qui se veut non plus seulement vraisemblable, mais vrai, des mœurs du temps. Ce qui ne la borne ni au « réalisme » ni au « naturalisme », car le merveilleux fait partie du monde réel : The Turn of the Screw, Vathek, La Vénus d’Ille sont des nouvelles comme Le Pharmacien reconnaissant et La Divinité hindoue de Franz Hellens, et Christmas Carol, et La Dame de pique, et les récits de Dino Buzzati, et telle nouvelle de Melville, et les Seven Gothic Tales que la Danoise Karen Blixen composa en anglais.

### Impassibilité ?

Quand même on la voudrait confiner à l’ana, à l’anecdote, la nouvelle ne saurait non plus se définir – comme on le fait souvent – par l’impassibilité du narrateur. Acceptable pour qualifier certains récits de Prosper Mérimée (qu’au reste on cite à peu près toujours à cet égard), ce critère ne convient pas toujours, pas souvent. Les nouvelles de Jacques Boulanger sont marquées par son expérience de la guerre, de l’Occupation. Quant à goûter celles de Marcel Arland sans comprendre qu’il distribue entre vingt héros ou héroïnes ses paysages d’enfance, ses images obsédantes, ses cauchemars et tous les thèmes en lui conflictuels ; ainsi des Contes d’enfer de Marcel Jouhandeau, qu’on dirait mieux : « nouvelles d’Enfer » et même « dernières nouvelles de l’Enfer ». Moins chargées d’autobiographie et de sentiments personnels, les nouvelles de Cavalerie rouge, les Contes d’Odessa, où se perpétue l’esprit de Gogol et de Tchekhov, n’auraient point coûté la vie à Isaac Babel. Quant à Luigi Pirandello…

## Nouvelle, drame et roman

Peut-on du moins cerner la nouvelle en la comparant à d’autres genres ? Par la concentration, l’intensité de l’action, la nouvelle n’est pas sans rapport avec le genre dramatique. « Récit généralement bref, de construction dramatique », dit le Petit Robert ; Les Cent Nouvelles nouvelles renvoient constamment à la farce ; d’autres, à la tragédie ; la novela espagnole, à la comedia. C’est néanmoins avec le roman que la nouvelle vit en véritable symbiose.

Tout en se piquant d’éliminer ce qui n’est que vraisemblable, il arrive que la nouvelle sacrifie au pire du genre romanesque (au XVIIe s., on y injecte des pirates, des enlèvements, des captivités en Barbarie). Tout en voulant se démarquer du roman, à certaines époques et dans certaines cultures, la nouvelle contribue à la genèse du genre qu’en France elle est censée combattre. N’a-t-on pas soutenu qu’en un premier projet Thomas Mann avait agencé en Kurzgeschichte ses Buddenbrook ? Les xiaoshuo et les huaben chinois peu à peu s’additionnent, s’agglomèrent, s’agglutinent, se combinent, pour former une matière romanesque dont une lente maturation puis un grand écrivain dégageront les chefs-d’œuvre : Histoire officieuse des lettrés, Le Rêve dans le pavillon rouge, Le Singe pèlerin, Jin ping Mei, Au bord de l’eau. Et le « roman » indonésien de Mochtar Lubis, Crépuscule à Djakarta, déjà traduit en plusieurs langues, se compose, lâchement, de saynètes qui forment autant de nouvelles.

Certes, il arrive (en Europe surtout) que la nouvelle lutte contre un roman égaré en méandres fabuleux, indifférent ou hostile à la réalité quotidienne. L’influence des Novelas ejemplares et la rigueur délibérée des auteurs français de nouvelles au cours du XVIIe siècle aboutiront à La Princesse de Montpensier, à La Princesse de Clèves, nouvelles préparant le roman qu’on appellera d’analyse, et dont Sorel pense que c’est le « récit naturel » d’« aventures modernes ». Dans la mesure où le souci du vrai leur commande de rédiger leurs œuvres à la première personne, les auteurs de nouvelles préparent la vogue de ces romans qui se présenteront au XVIIIe siècle sous forme de mémoires, écrits ou parlés : Mémoires du comte de Gramont, Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut (dont le récit encadré s’enrichit – ou s’appauvrit – d’une nouvelle dans le roman) ; cent autres romans, prétendus autobiographiques.

Cependant, comme elle avait fait en Chine, la nouvelle va produire, en Europe même, divers types de romans par agglutination. Sur des modèles espagnols, ce seront Le Diable boiteux et Gil Blas, romans à tiroirs, romans-gigognes, romans où des nouvelles s’emboîtent les unes dans les autres comme poupées de matriochkas. Dès Le Roman comique de Scarron, les nouvelles jouent un rôle, qu’étudia Roland Mortier. Longtemps après la vogue en Europe du picaresque, les romanciers continuent à insérer dans leurs œuvres des « épisodes », nouvelles authentiques mais étrangères au dessein général : dans Jacques le Fataliste, l’affaire de Mme de La Pommeraye (qu’on a détachée pour en tirer un film : Les Dames du bois de Boulogne) ; dans Max Havelaar (de Multatuli), l’épisode de Saïdjah et d’Adinda ; ainsi l’Histoire de deux renégats, thème de théologie arabe, nouvelle irréprochable, orne la Relation de la captivité du sieur Mouëtte (1683).

Plus près de nous, dans les Souvenirs encore inédits du colonel de Maumort, Roger Martin du Gard a glissé les pages libertines d’une nouvelle : La Baignade.

Si donc Du Plaisir était fondé à écrire (en France et en 1683) que « les petites histoires (les nouvelles) ont entièrement détruit les grands romans », ce n’est vrai que d’un type de roman – et encore à un moment donné. En Europe comme en Asie, la nouvelle a plutôt formé ou réformé divers types de romans (d’analyse, de mœurs), y compris les romans picaresques, les romans-fleuves. Ajoutons qu’une œuvre au moins célèbre, puis oubliée, remise naguère à la mode, Les Illustres Françaises (de Challe), équilibre ingénieusement la nouvelle et le roman : milieu contemporain, récit encadré, retour déjà balzacien des personnages d’une nouvelle à l’autre, critique du destin et de la société (F. Deloffre).

## Les recueils de nouvelles

Lorsque les nouvelles ne sont pas encadrées et restent autonomes, elles peuvent se présenter en vrac – c’est le cas le plus fréquent – ou s’organiser vaguement selon le contenu – c’est le cas du Konjaku monogatari : plein de piété bouddhique et de souci prédicant, l’auteur, quel qu’il soit, de ce monument littéraire a réparti ses histoires par pays : l’Inde, la Chine, le Japon, et, dans chaque pays, en deux grandes sections : le sacré (histoire de la foi bouddhique, éloge des trois joyaux – le Bouddha, la loi et la communauté –, exposé de l’enseignement de base du bouddhisme par des nouvelles didactiques) ; le profane : les « affaires vulgaires », lesquelles se distribuent en histoires effrayantes, histoires cocasses, histoires de violence et de cruauté, histoires d’amour, bref, en quelques-unes des rubriques sous lesquelles en Europe, à l’âge classique, on feignait d’organiser maint et maint recueil de nouvelles. D’autres nouvelles du monde bouddhique, indiennes celles-là, sont plutôt enfilées le long d’un fil métaphysique (la transmigration) comme grains de chapelet : ainsi les jataka, dont chacun raconte une des vies antérieures du Bouddha, mise en forme que nous dirions peut-être de « conte » parce que nous n’y croyons pas, mais qu’un bouddhiste dirait sûrement de « nouvelle », puisque ce sont pour lui les seules histoires vraies ; tantôt, plus subtilement, elles peuvent enfin se composer en un volume où l’auteur entend que chaque nouvelle tienne sa juste place ; ainsi, chez Arland, celles qui s’organisent autour du thème du Grand Pardon, celles dont un autre titre : Attendez l’aube, livre le sens profond (comme afin de manifester combien la limite est floue entre nouvelle et récit, Arland cette fois les baptise récits).

## Nouvelle et société

### La nouvelle et la bourgeoisie

« C’est un des privilèges de la nouvelle, écrit Guy Rohou, que l’être démuni ou étonné y raconte sa vérité. Peut-être parce qu’en peu de pages on ne peut conter l’histoire de beaucoup de personnages. Mais c’est aussi que cette forme littéraire, telle la tragédie classique, a pour objet la résolution d’une crise, la mise en mots d’une aventure ponctuelle, le compte rendu d’un fait, d’un rêve, d’un acte bref. » Voilà qui correspond à une idée que nous prenons de la nouvelle : selon Maupassant, Gogol, Tchekhov, Tourgueniev, certains écrivains américains, allemands ou italiens de la fin du XIXe et du XXe siècle. Voilà qui ne correspond nullement au caractère des héros de Boccace. En fait, l’esprit de la nouvelle, sa fonction varient selon l’histoire, la religion, le génie des créateurs. Carducci déjà le notait : « De même que les bourgeois de Florence finissaient d’abattre le Moyen Âge dans ses ultimes forteresses féodales des Apennins, Boccace l’abat dans l’ordre de l’imagination, l’annule dans l’ordre des sentiments. » Mais les personnages du Konjaku monogatari étaient conçus en pleine floraison de la civilisation entre toutes aristocratique de Heian ! Disons, à la rigueur, que lorsque la bourgeoisie de Chine et d’Europe prend conscience de son destin, la nouvelle raconte surtout des histoires dont les personnages, bien éloignés de se sentir étonnés ou démunis, ne s’étonnent de rien, ne perdent jamais le nord : intelligents, rusés, volontaires, capables de se mesurer activement avec le sort, et que, vers le temps où la bourgeoisie perd, sinon son pouvoir, du moins sa toute-puissance, cependant qu’une masse de plus en plus grande accède au statut de petit bourgeois larvaire, l’Europe, les États-Unis (pays les plus avancés industriellement) produisent de préférence des nouvelles dont les personnages semblent en effet démunis, dépourvus d’intelligence et de volonté, jouets ou proies d’un univers sans raison d’être. Encore faut-il être prudent : quoi de commun entre les Erzählungen de John Peter Hebel, bien proches encore du Novellino, et les Nouvelles asiatiques de Gobineau ? Et pourtant l’un et l’autre recueil sont du XIXe siècle. Au lieu de héros, la nouvelle présente alors volontiers des anti-héros. Encore cela ne convient-il nullement aux héros de Tonio Kröger, de Tod in Venedig par exemple (Mort à Venise de T. Mann). On a sujet de penser que, parmi les nouvelles de Luxun, le Journal d’un fou doit un peu ou beaucoup à Guy de Maupassant. Il réussit pourtant à donner à son histoire un sens symbolique et révolutionnaire : « Sauvez, sauvez les enfants… » (l’obsession cannibalesque nous renvoyant aux « cannibales » dénoncés dans L’Internationale).

### La nouvelle dans les pays en mutation

D’autre part, s’il est vrai que l’Académie française ne crée qu’en 1971 un prix spécial de la nouvelle et l’attribue à Daniel Boulanger, dans les pays qui viennent d’obtenir leur indépendance, on assiste à une naissance (non pas renaissance) de la nouvelle ; celle-ci se substitue aux genres traditionnels : contes folkloriques, légendes, littérature de cour, et se propose de produire une littérature engagée. En 1890, les nouvelles de Nabizadé Nazim, Kara Bibik, présentent des croquis quasiment naturalistes de la paysannerie anatolienne et préludent aux réformes d’Atatürk. Indépendante, la Tunisie se donne un Club de la nouvelle, chargé de propager ce genre parmi les jeunes. Au Pakistan, depuis le partage, une revue est entièrement consacrée aux short stories. De 1953 à 1965, le tjerpén (traduction indonésienne de short story) prospère et offre au lecteur des tableaux d’une société en crise. Au même moment, la littérature hindie dispose d’un groupe d’écrivains (« la Nouvelle d’aujourd’hui ») qui entend étudier le choc entre l’individu et la civilisation : « La nouvelle d’aujourd’hui, écrit Kamlesvar, n’est pas seulement communication de fragments du réel ou d’instants intensifiés ; elle est aussi recherche des significations et des valeurs latentes » (C. Thomas).

Gare alors au dogmatisme politique, au puritanisme révolutionnaire, qui contredisent le propos de vérité ! La niaiserie, le conformisme ravalent les nouvelles publiées à Moscou durant la « guerre patriotique » au niveau des « histoires » de Bibliothèque rose avec lesquelles une maison d’édition parisienne, de 1914 à 1918, soutenait le moral des écoliers de France.

Péril d’autant plus grave qu’en effet « in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister » ; que le maître se reconnaît d’abord à son souci – et son art – de faire bref ; et que, par conséquent, loin d’être un genre mineur, la nouvelle tend à « la plus artistique des formes » narratives (Lukács). Comme tout roman, si elle conte une histoire, elle ne peut – à la limite – se permettre une phrase, un mot de trop. Aux Misérables, à la Forsythe Saga, à Guerre et Paix, elle ressemble donc à peu près comme aux Contemplations, à Byron, les dix-sept syllabes du haiku japonais : germen dont le roman ne serait qu’un soma.

# 2. La nouvelle en Europe

En Europe, l’histoire de la nouvelle commence, d’après certains chercheurs, à l’Antiquité gréco-romaine, mais d’autres placent ses débuts à la fin du XIIIe siècle, où elle émerge des décombres du Moyen Âge pour s’imposer comme genre autonome. Véhicule de la croyance incrédule de la Renaissance, bien qu’elle soit issue de l’exemplum, elle est rarement d’inspiration ecclésiastique ; imprégnée de l’esprit humaniste, elle rejette la simplicité parfois grossière du fabliau, autre genre auquel elle succède, et cherche à mettre en relief ce qui est unique dans le personnage et son destin. Les auteurs de cette époque publient d’ordinaire leurs nouvelles en cycles, unis par l’artifice d’un jeu de société : une petite compagnie passe son temps en écoutant des histoires qui, pour être proches de la vie quotidienne, n’en contiennent pas moins quelque élément singulier, ce qui leur vaut d’être racontées. Cohérentes et condensées, elles se terminent généralement sur un effet surprenant, souvent rehaussé par une pointe spirituelle. Mis à part ces quelques traits qui, d’ailleurs, ne se retrouvent pas dans chaque récit, la production de l’époque montre la plus grande diversité. Des amourettes libertines aux graves tournants du sort, les conteurs touchent à tout sujet qui s’offre à eux. Boccace se propose d’amuser son public avec le Décaméron et confronte souvent des vérités individuelles aux lois morales en vigueur ; dans l’Heptaméron de Marguerite de Navarre, c’est l’intention didactique qui prédomine. Les Contes de Cantorbéry de Chaucer sont écrits en vers, aussi certains critiques hésitent à les appeler « nouvelles ». Dans les Nouvelles exemplaires de Cervantès, le récit qui relie les histoires est absent, celles-ci sont parfois très étendues et l’action y suit un chemin sinueux. Mais ce sera, en partie, grâce à leur côté romanesque que certaines d’entre elles serviront de modèles aux nouvelles des XVIIe et XVIIIe siècles où le genre tend à disparaître au profit du roman, pour renaître ensuite comme le représentant des aspirations au réalisme et à la simplicité.

La seconde période de floraison de la nouvelle commence au début du XIXe siècle. Si son héros, à l’époque de la Renaissance, est l’individu qui s’affirme face à un système de mœurs rigides et révolues, le renouveau du genre est lié également à une puissance vague d’individualisme : la nouvelle est, d’après Friedrich Schlegel, « une histoire qui n’appartient pas à l’histoire ». En faveur chez les romantiques, elle ne tarde pas à devenir « l’animal domestique des Allemands », comme disait T. Mundt. Un reflet de sérénité brille encore chez Goethe qui, explorateur des richesses de la réalité, définit le contenu du genre comme « un événement inouï qui a eu lieu ». Mais, à partir de H. von Kleist, les conteurs se penchent sur les abîmes de l’âme et du destin. De même, la tendance réaliste semble faiblir : que le héros soit en quête de la « fleur bleue » ou de son alter ego démoniaque, la nouvelle s’ouvre à la métaphysique et, avec les œuvres de Hoffmann, par exemple, elle se mue en conte fantastique. Un processus semblable s’observe dans les autres littératures nationales : le fond réaliste sert souvent de contraste aux inventions extravagantes de Gogol, de Pouchkine, de Hawthorne, de Poe ou de Gautier, et la grande clarté des récits de Mérimée rayonne autour d’un noyau opaque. La forme reste toujours insaisissable (d’après L. Tieck, c’est la présence d’un « tournant » ; selon Poe – et Baudelaire –, c’est « l’effet unique » qui définit le genre) ; quant au contenu, il reste aussi varié qu’autrefois, bien que de nombreux auteurs choisissent pour objet le moment décisif d’une existence humaine.

À partir du milieu du siècle, grâce à la prospérité du journalisme, la production de nouvelles augmente encore ; les récits paraissent tantôt en cycle, tantôt isolément ; parfois c’est un sujet de roman qui semble s’émietter en nouvelles, d’autres fois c’est un fait divers ou une impression personnelle qui revêt une forme artistique. Un certain engouement pour le réalisme commence à se manifester à nouveau, notamment chez Keller, Tolstoï, Maupassant, Kipling, O’Henry, mais, sous le signe de l’esprit relativiste, la réalité saisie n’est qu’une réalité tronquée : le sujet de la nouvelle se présente comme un fragment détaché de l’ensemble du monde, et, en isolant un cas particulier, l’auteur met souvent en évidence la pluralité des systèmes de normes et l’incertitude de toute connaissance. Certains ne recherchent plus l’extraordinaire : une banalité peut intéresser grâce au fait qu’elle est arrachée du réseau des correspondances. Mais, à cette époque non plus, il n’existe aucune caractéristique générale qui permette de définir le genre : Barbey d’Aurevilly choisit des sujets qui frôlent l’invraisemblable ; Villiers de L’Isle-Adam opte pour le fantastique ; C. F. Meyer fait triompher la nouvelle historique. Une psychologie nuancée va souvent de pair avec l’importance accordée à l’atmosphère particulière de l’œuvre, comme chez Tourgueniev ou Storm ; cette même tendance peut aboutir au fantastique, comme chez Henry James, ou pénétrer les tragédies silencieuses de la vie quotidienne, comme chez Tchekhov. Au XXe siècle, les œuvres de Gorki, Babel, Thomas Mann, Kafka, Joyce, Mansfield, Maugham, Faulkner, Hemingway, Camus, Borges, pour ne mentionner que quelques noms importants, se présentent comme autant de ramifications du genre qui ne se laisse toujours pas réduire à quelque schéma généralement valable et se dérobe à toute approche théorique (c’est en Allemagne que la discussion sur la définition de la nouvelle a pris les proportions les plus considérables).

Certes, la nouvelle est plus courte que le roman, mais sa longueur, étant fonction du sujet, ne se mesure pas. L’hypothèse de la présence (parfois cachée) du narrateur – présence qui exprimerait l’importance accrue de la subjectivité créatrice, disproportion caractéristique de la nouvelle – doit être écartée : il est vrai que la part de l’arbitraire y peut être démesurée, mais on peut en dire autant d’autres genres. Il y a le principe de la concentration, le renouement de tous les fils du récit à un élément central, à un instant privilégié – qui ne va pas à l’encontre de l’évolution des caractères et n’exclut pas la durée, comme certains critiques cherchaient à le prouver –, mais les cas limites sont nombreux. Pourtant, l’intérêt esthétique de ce genre ne réside-t-il pas justement dans sa souplesse, en même temps que dans la cohérence et la tension garanties par sa densité ? Genre à mille visages, « la » nouvelle n’existe pas : comme dit Walter Pabst, « il n’y a que des nouvelles ».

# 3. Insaisissable, et partout présente

Bien que ses noms soient aussi nombreux que ceux d’Allah et son vrai nom aussi secret, la nouvelle anime toutes les littératures : cléricales (et c’est le Konjaku monogatari, les Jataka) ou laïcisées. Elle met en valeur et en forme l’insolite du quotidien, qu’elle préfère au merveilleux des contes et de l’hagiographie. Récit bref, à peu de personnages et bâti en façon de drame, mais non pas nécessairement tel. Vainement veut-on l’isoler du roman qui serait le domaine du temps, la nouvelle étant celui de l’instant. Les retours en arrière, sur lesquels on s’extasie dans le roman contemporain, abondent dans les nouvelles de Chesterton, de Dürrenmatt et même, voilà des siècles, dans la nouvelle française de l’âge classique, dans la novela espagnole. Qu’est-ce enfin que l’ensemble des nouvelles d’Arland, sinon une douloureuse recherche du temps perdu ?

Bref, si l’on considère les nouvelles en général – celles y compris qui se publient dans les pulp magazines où l’on indique à une seconde près le temps qu’il faut pour en venir à bout –, impossible de lui assigner des normes, des constantes. Admettons qu’après 1945 la pénurie de papier ait incité les éditeurs allemands à favoriser ce genre ; aux Philippines, depuis la même date, c’est la pénurie de lecteurs qui conseille aux éditeurs de produire, plutôt qu’un gros roman d’un seul auteur, un recueil de nouvelles de plusieurs écrivains qui rassembleront un plus grand nombre de chalands. Il est vrai que les quotidiens en ont secondé la prolifération. On dirait aussi bien, aussi mal, que la télévision favorise ou dessert la lecture des nouvelles. Et comment organiser de la même façon les trois lignes de Fénéon, les quinze du Novellino, les cent, les trois cents pages de certaines nouvelles, ou même les cinq, dix, vingt feuillets que l’on tient parfois pour l’idéal du genre (les cent nouvelles du Décaméron n’occupent que six ou sept cents pages) ? Quand on assure que le temps est ralenti au début des nouvelles pour s’accélérer vers la pointe finale, cela suppose une pointe finale (ce qui n’est pas toujours le cas) ; cela suppose également des nouvelles assez longues pour qu’y varie le rythme du récit.

L’idée de nouvelle reste floue. Traduisent-ils le Konjaku monogatari, les Allemands disent : Volkserzählungen ; moins soucieux d’origine que de facture, le traducteur français parle de nouvelles, observe que Akutagawa y puisa le sujet de ses meilleures « nouvelles », et que cet ouvrage vaut ceux de Poe, Mérimée, Maupassant ou Boccace, tous maîtres de la nouvelle. Que la nouvelle tende à un idéal, c’est incontestable : récit bref (de trois à trente pages, disons) ; peu de personnages ; l’inattendu d’un fait divers intense ; parfois, une construction théâtrale. Mais cent titres aussitôt s’imposent qui contreviennent à ce schéma. La nouvelle serait donc à bon droit comparée à l’électron : veut-il éclairer celui-ci d’un photon, l’observateur en modifie la trajectoire, le perd de vue. E pur, si muove ; il n’en tourne pas moins. Ainsi la nouvelle : partout présente, mais insaisissable ; existante, mais sans essence. Les Japonais avaient sans doute raison, pour qui les quinze lignes de leurs chantefables, les dix ou vingt pages des nouvelles du Konjaku, les deux mille du Genji, c’était tout uniquement du monogatari : des histoires qu’on raconte bien.

Néanmoins, quand on lit dans une lettre de William Faulkner à Joan Williams (lettre du 8 janvier 1953) : « Une nouvelle, c’est la cristallisation d’un instant arbitrairement choisi où un personnage est en conflit avec un autre personnage, avec son milieu ou avec lui-même », texte cité dans La Nouvelle Revue française de janvier 1981, p. 6, comment ne pas rapprocher cette notion d’« instant » de cette autre définition de la nouvelle, par Daniel Boulanger : « Un instantané qui s’épanouit chez le lecteur comme une rose de Jéricho » ? Tension dramatique et brièveté, et si c’étaient là deux des caractères en effet essentiels de ce genre en apparence protéiforme ?

ETIEMBLE, 1971 (ancien élève de l'École normale supérieure, professeur honoraire à l'université de Paris-IV) et Antonia FONYI (chargée de recherche au C.N.R.S.)

Extrait de l’Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997

# Bibliographie

###### Définition

J. T. Shipley, Art. « Short Story », in Dictionary of World Literature, New York, 1953

A. E. Scott, Art. « Novelette » in Current Literary Terms, Londres, 1967

W. Burto, Art. « Short Story », in A Dictionary of Literary Terms, Boston, 1960

E. CHABRUN, « La Nouvelle et son identité », in L’Ingénu, pp. 29-34, 1979

« Chantefable », « Fabliau », « Nowela », « Nowela antyczna », « Opowiadanie », « Ramotka », « Short Novel », « Srednie formy prozy narracyjnej », « Yarn », in Zagadnienia rodzajów literackich, lódz, 1958 sqq.

B. ALLUN & F. SUARD dir., La Nouvelle. Définitions, transformations, Presses univ. de Lille, 1990

ETIEMBLE, « Deux Appositions à la problématique de la nouvelle », in Le Mythe d’Etiemble, pp. 315-318, Paris, 1979

A. HIRSCH Der Gattungsbegriff Novelle, Berlin, 1928

Novelle, éd. J. Kunz, Darmstadt, 1968

B. VON WIESE, Novelle, Stuttgart, 1963.

###### La poétique de la nouvelle

P. BÉARN, « L’Art de la nouvelle », in La Passerelle, nos 2-7, 1970-1971

N. BOUSIER, Le Centre et la circonférence. Essai sur l’objet dans la nouvelle classique, Narr, Tübingen, 1983

F. GOYET, La Nouvelle. 1870-1925, P.U.F., 1993

D. HEAD, The Modernist Short Story, Cambridge Univ. Press, 1992

M. ISSACHAROFF, L’Espace et la nouvelle, Paris, 1976

J. LACROIX dir., La Nouvelle en Europe, univ. Paul-Valéry, 1988

D. LOCICERO, Novellentheorie : the Practicality of the Theoretical, La Haye, 1970

W. PABST, « Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920-1940) », in Romanistisches Jahrbuch, vol. II, 1949 ; Novellentheorie und Novellendichtung, Hambourg, 1953

Short Story Criticism, Gale Research, Detroit, depuis 1987.

###### La nouvelle dans l’Antiquité

Romans et contes égyptiens de l’époque pharaonique, éd. G. Lefebvre, Paris, 1949

Q. CATAUDELLA, La Novella greca. Prolegomeni e testi in traduzioni originali, Naples, 1957

L. PEPE, Per una storia della narrativa latina, Naples, 1959

S. TRENKNER, The Greek Novella in the Classical Period, Londres-New York, 1958.

###### Au Moyen Âge européen

V. BRANCA, Boccacio medievale, Florence, 1956

R. DUBUIS, Les « Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge », P.U.F., Paris, 1973

Y. A. KLAUSNER, « The Evolution of the Hebrew Short Story. A Survey », in Zagadnienia rodzajów literackich, 3 Z. 1 (4), 1960

H. WEISSER, Die deutsche Novelle im Mittelalter auf dem Untergrunde der geistigen Strömungen, Fribourg-en-Brisgau, 1926.

###### En Allemagne

J. M. ELLIS, Narration in the German Novelle, Cambridge Univ. Press, 1974

H. HIMMEL, Geschichte der deutschen Novelle, Berne-Munich, 1963

J. KLEIN, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, Wiesbaden, 4e éd. 1961

R. THIEBERGER, Le Genre de la nouvelle dans la littérature allemande, Paris, 1967.

###### Dans les lettres anglaises et américaines

H. S. CANBY, A Study of the Short Story, New York, 1913 ; The Short Story in English, New York, 1909

La Nouvelle de Langue anglaise, Sorbonne nouvelle, Paris, depuis 1983

E. J. O’BRIEN, The Advance of the American Short Story, Londres, 1928

H. OREL, The Victorian Short Story, Cambridge Univ. Press, 1986

M. SCHLAUCH, « English Short Fiction in the 15th and 16th Centuries », in Studies in the Short Fiction, Santa Carolina, 1966.

###### En France et en Espagne

« La Nouvelle en France jusqu’au XVIIIe siècle », in Cah. Ass. int. Et. franç., no 18, 1966

F. DELOFFRE, La Nouvelle en France à l’âge classique, Paris-Bruxelles-Montréal, 1967

R. GODENNE, Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles, Genève, 1970 ; La Nouvelle française, Paris, 1974 ; Études sur la nouvelle de langue française, Champion, Paris, 1993

G. HAINSWORTH, Las Novelas ejemplares de Cervantès en France au XVIIe siècle, Paris, 1933

K. KASPRZYK, Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVIe s., Paris, 1963

J.-M. LASPÉRAS, LA Nouvelle en Espagne au siècle d’Or, Univ. de Montpellier, 1987

L. SOZZI dir., La Nouvelle française à la Renaissance, Genève-Paris, 1981

M.-J. VIEGNES, L’Esthétique de la nouvelle française au XXe siècle, P. Lang, 1982

W. WEHLE, Novellenerzählen. Französiche Renaissancenovellistik als Diskurs, Munich, 1981.

###### La nouvelle en Asie

• Monde arabe :

Choix de maqamat, trad. al-Hamadhani, R. Blachère et P. Masnon, Paris, 1957.

• Chine :

Anthologie de conteurs chinois modernes, établie et trad. avec introd. J. B. Kin Yin Yu, Paris, 1929

De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire. Récits chinois (1918-1942), trad. et prés. M. Vallette-Hémery, Paris, 1970

T. HUTERS dir., Reading the Modern Chinese Short Story, Sharpe, Londres, 1989

LING MENGCHU, L’Amour de la renarde, trad., préf. et annot. A. Lévy, Paris, 1970

LUXUN, La Véritable Histoire de Ah Q, trad. P. Jamati, Paris, 1953 ; Contes anciens à notre manière, trad. et préf. Li Tche-houa, Paris, 1959 ; Nouvelles choisies, Pékin, 1956

MAODUN, Les Vers à soie du printemps et autres nouvelles, Pékin, 1958

PU SONGLING, Contes extraordinaires du pavillon du loisir, introd. et notes Y. Hervouet, Paris, 1970.

• Inde :

Choix de jataka, trad. du pali, préf. G. Terral, Paris, 1958

Pañcatantra, trad. du sanskrit et annot. E. Lancereau, préf. L. Renou, Paris, 1965.

Indonésie :

Histoires courtes d’Indonésie. Soixante-huit tjerpén, trad. et prés. D. Lombard, Paris, 1968.

• Japon :

UEDA AKINARI, Contes de pluie et de lune, trad. et comment. R. Sieffert, Paris, 1956, rééd. 1969

Les Contes d’Ise, trad., préf. et comment. G. Renondeau, Paris, 1969

FUKAZAWA S., Études à propos des chansons de Narayama, trad. et préf. B. Frank, Paris, 1959

Histoires qui sont maintenant du passé, trad., préf. et comment. B. Frank, Paris, 1968.

Roman et cinéma

La comparaison du cinéma au roman ne met pas en jeu des termes de même nature. D’un côté, on se réfère à une forme littéraire qui s’inscrit dans la classification traditionnelle des genres; de l’autre, on envisage dans sa généralité une technique d’expression pouvant donner lieu à des manifestations fort diversifiées, dont certaines ne relèvent pas nécessairement d’un processus esthétique: en soi, le cinéma n’est en effet rien d’autre qu’un appareillage technologique, alors que le roman suppose, comme la littérature dont il est le produit le plus développé, le travail d’une écriture qui vise par des techniques spécifiques à l’élaboration d’une fiction autonome. Le déséquilibre des termes en présence n’infirme pas cependant la validité d’une confrontation; il rend compte en réalité d’une tendance historique, qui donna une forme narrative à la majeure partie des films réalisés depuis l’invention du cinématographe. C’est donc au niveau d’une commune référence au récit que peut théoriquement s’établir, parce qu’elle eut lieu historiquement, la relation du roman et du cinéma; elle a conduit le cinéma, après avoir longuement éprouvé la possibilité d’une «caméra-stylo», à susciter chez quelques romanciers l’ambition d’un «stylo-caméra», dont les effets paraissent toutefois plus lisibles dans des textes filmiques que dans des œuvres romanesques.

## 1. Une structure narrative commune

Dans le développement narratif du cinéma, les rencontres avec la littérature romanesque jouèrent un rôle important; mais elles ne furent aussi nombreuses, et parfois aussi déterminantes, que parce qu’une parenté profonde unit le discours littéraire et les possibilités discursives du film. Tout les sépare pourtant sur le plan strictement linguistique, puisque l’écriture du roman s’articule sur un certain usage de la langue, alors que le cinéma, entendu comme système spécifique de signification, procède d’une technique d’enregistrement et de reproduction analogique du réel, dont l’image animée constitue le résultat perceptible. Or les travaux des sémiologues, faisant justice des rêves anciens de «ciné-langue» et de grammaires cinématographiques, ont montré l’impossibilité d’assimiler cette image au signe linguistique: à supposer même qu’on puisse déceler dans sa constitution, à la suite d’Umberto Eco, le fonctionnement d’une triple articulation, qui ajoute à la double articulation caractéristique d’une langue la richesse d’une tierce combinaison produisant l’illusion du mouvement, le résultat obtenu dans un plan filmique ressemble beaucoup plus, comme l’a montré Christian Metz, à une phrase complète, intuitivement comprise, qu’à un mot isolé, intellectuellement reconnu; en outre, les possibilités de significations impliquées par ce plan dépendent, pour être réalisées, de la suite des plans et de la fonction que le montage attribuera à leur association. C’est ainsi que le modèle élaboré par Eisenstein pour donner au langage cinématographique les possibilités d’abstraction conceptuelle propres à la langue repose sur le travail créateur du montage, qui fera naître le concept non de la représentation proposée par un plan, mais bien de la relation instaurée entre une série de plans dont aucun ne signifie à lui seul le terme visé. Le pouvoir signifiant du cinéma, entendu comme pure chaîne visuelle, réside donc d’abord dans le montage, qui ne combine pas des mots, comme le fait la langue, mais des énoncés complexes, dont le sens n’existe en outre qu’à l’état de virtualités. La même constatation vaut d’ailleurs pour le cinéma sonore, qui du point de vue technologique se définit bien par l’addition de deux systèmes différents d’enregistrement, mais qui du point de vue sémiologique constitue un phénomène unique, où la simultanéité des images et des sons engendre une combinatoire originale dont la fonction reste irréductible à la décomposition de ses éléments.

De la double signifiance qu’Émile Benveniste reconnaît dans la langue – la dimension sémiotique étant liée au signe isolé et la dimension sémantique constituée par le discours producteur de messages –, le cinéma, comme toutes les expressions artistiques, ne semble ainsi posséder que la seconde; s’inscrivant directement dans l’univers de l’énonciation, il rejoint, à ce deuxième niveau, la capacité créatrice de la parole, qui trouve dans l’écriture littéraire son point d’aboutissement le plus extrême. Mais si l’image filmique ne peut être considérée comme l’équivalent d’un signe linguistique, elle détient toutefois le pouvoir de référer aux hommes et au monde, dont elle reproduit presque littéralement les apparences sensibles et la mobilité; en quoi le cinéma se sépare d’autres expressions artistiques, comme la musique et la peinture, et se rapproche davantage encore de la littérature, et singulièrement du roman, qui prend dans la représentation de l’homme et du monde l’élan de ses fictions.

Par son système temporalisé de signification, comme par ses possibilités référentielles, le langage cinématographique appelle donc le récit, dont la logique d’implication trouve en outre dans le montage un agent efficace. Il convient alors de situer à sa juste place la découverte de procédés prétendus cinématographiques dans des œuvres romanesques: la restriction de champ chez Stendhal, le montage parallèle chez Dickens, les «mouvements de caméra» chez Proust ne prouvent nullement que ces romanciers préfigurent le cinéma, mais bien plutôt que le cinéma s’inscrit dans une voie narrative que lui ouvrait la structure même de son langage, et dont ses techniques de représentation du réel lui ont facilité l’accès. Mais, s’il semble ainsi accomplir une tradition réaliste du roman, c’est au risque d’un singulier appauvrissement, qu’une interprétation hâtive du phénomène romanesque a souvent méconnu: loin de voir en Proust un romancier à qui manqua le cinéma, il faut au contraire reconnaître que c’est son mépris pour «le défilé cinématographique des choses» qui fonde la structure de la Recherche , où la métaphore ne naît que d’un ensemble de rapports et sous forme d’absence. Albert Laffay a justement établi que le récit littéraire, loin d’appeler l’image dont il ne serait que l’intermédiaire transparent, constitue en lui-même son objet et sa fin; chercher alors dans le récit filmique la réalisation directe de ce que le récit littéraire ne vise que sur le mode imaginaire conduit à faire du film la mise en scène d’une histoire et non pas son récit.

Car le propre du récit n’est pas seulement de représenter dans une fiction la temporalité qui oriente sa marche: l’existence de la fiction dépend d’abord de sa narration. Celle-ci peut être plus ou moins perceptible suivant le type de récit considéré, qui va de l’apparente énonciation historique derrière laquelle se cache le narrateur balzacien à la mise en évidence de la parole donatrice qui caractérise le récit de Joyce. Mais le support de la langue, dans le roman, garantit l’existence d’un parleur, que la narration prendra plus ou moins en charge, mais n’effacera jamais totalement; tandis que l’absence de données linguistiques sûres conduit parfois le cinéma à vouloir doter l’image d’un pouvoir de dénotation analogue à celui du signe, en lui donnant l’évidence illusoire d’un sens intrinsèquement lié à la réalité représentée; et, malgré le «foyer linguistique virtuel» qu’implique le découpage de l’espace dans le cadrage et du temps dans le montage, cette présence d’une parole hors l’écran peut s’évanouir dans la transparence d’une caméra et la neutralité d’enchaînements, dont le propos devient alors de transcrire seulement en images significatives une histoire préalablement inscrite dans un scénario.

La facilité narrative qui caractérise le langage cinématographique ne garantit donc pas pour autant le plein accomplissement du récit au cinéma. Si celui-ci s’est révélé très tôt un bon conteur d’histoires, il a difficilement atteint la perspective narrative qui organise l’œuvre romanesque dans sa totalité structurale. Aussi la référence au roman a-t-elle joué dans son histoire un rôle ambigu: particulièrement néfaste quand elle le fit se fourvoyer dans des adaptations qui ne retenaient du roman qu’une histoire simplifiée, elle devint bénéfique lorsqu’elle lui permit d’intégrer à ses techniques propres les structures narratives complexes expérimentées par les romanciers modernes. L’évolution du roman depuis la fin du XIXe siècle le conduit à exhiber de plus en plus la narration qui gouverne la fiction, jusqu’à ne plus donner à cette fiction que le rôle d’assurer la «mise en abyme» de sa propre narration. Dans la mesure où le cinéma s’est engagé originellement dans la voie du récit, il a connu, avec un décalage temporel, une évolution analogue: recueillant à ses débuts les histoires que lui abandonnait le roman, il finit par devenir, notamment avec Alain Robbe-Grillet, le lieu privilégié que le nouveau roman choisit pour y inscrire le reflet de sa propre contestation.

## 2. Des fictions empruntées

Dès l’origine, ou presque, le cinéma fit l’épreuve de ses capacités narratives, à partir du moment où le développement du montage, renforcé par l’allongement des bandes et l’apparition des sous-titres, permit de transformer les saynètes primitives de Lumière, tournées en un seul plan, ou la succession des tableaux féeriques de Méliès, enregistrés par une caméra immobile, en de véritables histoires qui déroulent dans le temps la modification de leur perspective. Réduit à la seule image produite par la caméra, le cinéma propose en effet un espace de type scénique, privé toutefois de sa troisième dimension; mais, dès que le montage est utilisé non pour changer de décor, mais pour varier les points de vue sur une même réalité ou pour relier entre elles des réalités différentes, la scène disparaît, avec le regard du «monsieur de l’orchestre» qu’évoque la position fixe de la caméra chez Méliès. Dans Naissance d’une nation  (1915) et surtout dans Intolérance  (1916), D. W. Griffith développe ainsi les changements de perspective et le montage parallèle de plusieurs événements entrecroisés, qui annoncent la libération du regard indispensable au récit; il réfère explicitement ce principe de montage à Dickens, avouant son ambition de faire au cinéma la même chose que dans le roman. Ainsi l’influence du roman imprégna le cinéma muet, au point de susciter la réaction surréaliste de Buñuel contre «le typhus sentimental et les bacilles naturalistes», et de décider Eisenstein à entreprendre avec Octobre , en 1928, l’expérimentation d’un film libéré de tout l’héritage dramatique et psychologique «devenu passablement suspect». De fait, malgré quelques recherches originales, comme celles de Louis Delluc et d’Abel Gance, sur les possibilités d’expression subjective propres au cinéma, cette influence avait surtout pris la forme de scénarios empruntés à la littérature, qu’ils fussent écrits pour le cinéma, comme ceux d’Anatole France au temps du film d’art, ou simplement cherchés dans des adaptations, qui commencèrent dès 1909 avec L’Assommoir  de R. Capellani et dont les plus réussies furent sans doute L’Aurore  de Murnau (1927) et Les Rapaces  de Stroheim (1924). Or le cinéma disposait d’une dimension significative encore trop réduite pour pouvoir impunément s’inspirer du roman; dans sa volonté d’en marquer les nuances, il réduisait la littérature à une thématique psychologique, dont l’image faute de parole accusait les accents, et à une aventure dramatique dont le montage transcrivait les épisodes en reconstituant sinon l’espace de la scène, du moins l’illusion de sa cohérence. Il forçait du même coup les références réalistes du roman, effaçant la perspective temporelle et la structure relationnelle dont elles ne sont que l’alibi: piège auquel Griffith échappait davantage, dans la mesure où il empruntait à Dickens des techniques et non pas des histoires, prenant lui-même en charge dans ses meilleurs films le soin d’inventer la matière, souvent épique, de ses récits.

L’apparition de la parole, en multipliant les instruments de signification, libéra l’image et le montage de leur fonction purement explicative; elle développa les possibilités narratives du cinéma, une fois que la hantise du théâtre, dont elle le rapprochait à l’origine, eut été maîtrisée: la tentation était grande en effet de transférer de l’image au son le soin de signifier; et il fallut quelque quinze ans pour qu’entre le théâtre en conserve préconisé par Pagnol et le «film parlant sans paroles» dénoncé par lui le cinéma réalisât l’intégration de la piste sonore à la structure même de ses récits, en lui faisant assurer la narration de l’histoire autant, sinon plus, que sa mise en dialogues. Dans cette mutation, les tentatives d’adaptation jouèrent, particulièrement en France, un rôle d’intermédiaire et souvent de contre-épreuve. Avec la parole, en effet, il devient possible de chercher à reproduire l’organisation propre d’un roman au lieu de le réduire au schéma simplifié d’un scénario. La vitalité de la production romanesque en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle tout particulièrement, donna au cinéma français une orientation résolument littéraire: les œuvres de Flaubert, de Maupassant ou de Zola ont ainsi nourri celle de Jean Renoir, qui cherchait en eux la source d’une représentation critique de la société. La recrudescence du phénomène à partir de 1945, en dévoilant avec évidence ses limites, permit aussi d’en indiquer l’issue: alors que La Chartreuse de Parme  de Christian-Jaque (1948) et Manon  de Clouzot (1949) manquent le regard de Stendhal sur Fabrice ou la vision mémorative que l’abbé Prévost donne à Des Grieux sur son aventure, la réussite de Bresson, dans Le Journal d’un curé de campagne  en 1951 tient d’abord à ce qu’il utilise la parole en voix off   pour manifester au-delà de l’image la présence d’un narrateur qui, à l’instar du texte romanesque, accompagne l’événement passé de sa méditation actuelle.

Intervenant hors champ, la parole propose l’image comme l’émanation d’un regard et non la représentation directe d’un fait; elle signale le rôle de la narration qui donne à une histoire la perspective du récit. La multiplication des films à la première personne que Jean-Pierre Chartier et Claude-Edmonde Magny relèvent dès 1947, dans la production américaine tout particulièrement, marque ainsi l’intégration au cinéma de dimensions narratives nouvelles, dont la première manifestation consiste à transformer le personnage lui-même en narrateur. Cette intégration semble bien avoir été précipitée en France par l’épreuve de l’adaptation, qui permit à André Bazin de plaider pour «un cinéma impur» et à Alexandre Astruc de formuler sa théorie d’une caméra-stylo capable d’abstraction, c’est-à-dire d’abord, pour l’un comme pour l’autre, de refuser d’enfermer le cinéma dans une farouche spécificité dont ils avaient mesuré l’insuffisance. Mais il ne s’agit là que d’une étape, qui n’offrait rien d’indispensable: ainsi Bresson, avec Un condamné à mort s’est échappé  (1956) ou Pickpocket  (1959), développa hors toute adaptation la parole créatrice du Journal ; le monologue intérieur, évoqué par David Lean dans Brève Rencontre  (1946), ne devait rien à une source romanesque; et le Citizen Kane  d’Orson Welles (1941), dans la confrontation qu’il fait de divers narrateurs, s’inspire, certes, des techniques de narration propres aux romans américains d’entre les deux guerres, mais n’en adapte aucun: projeté en Europe sept ans après sa réalisation, il y ouvrit l’ère des grands récits filmiques, dont l’ambition n’est plus de transcrire un roman, mais bien de développer en toute autonomie une capacité narrative analogue. L’influence avouée de Dos Passos sur Welles, la marque de Bernanos dans l’œuvre de Bresson, qui réinvente avec Au hasard Balthazar  (1966) l’univers de Monsieur Ouine , la référence d’Antonioni à Flaubert pour L’Avventura  (1960), la collaboration d’Alain Resnais avec Marguerite Duras (Hiroshima mon amour , 1959) Alain Robbe-Grillet (L’Année dernière à Marienbad , 1961), Jean Cayrol (Muriel , 1963) ou Jorge Semprun (La guerre est finie , 1966) démontrent la fécondité de rencontres que n’embarrasse aucun souci de fidélité. C’est qu’aussi bien l’adaptation la plus rigoureuse sur le plan de la narration se heurte à la question du temps et de ses proportions romanesques: la durée d’un roman, dans l’allongement de ses imparfaits et le raccourci de ses passés simples, ne peut se réduire sans mutilation à deux heures de projection; Bresson lui-même, pour respecter le rythme du Journal , dut en sacrifier des épisodes entiers; et les réussites les plus créatrices en ce domaine proviennent de nouvelles ou de romans très brefs, qui laissent au réalisateur la possibilité de retrouver dans la démarche du film le mouvement même du texte: ainsi du Plaisir  que Maupassant inspira à Ophüls (1952), de la rêverie allusive que Cocteau permit à Franju à propos de Thomas l’imposteur  (1965), et de ce Blow up  (1967) dont Antonioni puisa la matière chez Julio Cortázar, mais pour y achever dans le temps du présent propre à Robbe-Grillet un itinéraire qui passa par l’adaptation de Pavese (Femmes entre elles , 1955) et continua avec une expérimentation originale de la durée flaubertienne.

## 3. Vers une narration autonome

En adoptant les techniques du roman moderne sans en adapter le contenu, c’est en effet une exploration du temps qu’a entreprise désormais le récit filmique, manifestant alors, par-delà toute personnalisation du narrateur, la voix même de la narration. Pour retrouver la présence – et le présent – de la parole narrative, il lui fallut briser, à l’instar du roman, la chronologie de la fiction: l’éternel présent dont la tradition critique a fait le temps du cinéma n’est en réalité qu’un passé simple déguisé, qui inscrit chaque représentation dans le déroulement linéaire d’une temporalité dramatiquement orientée; à la différence du véritable présent, qui ne peut se définir qu’en termes linguistiques, et dans l’instance de la seule parole. Aussi, lorsque Citizen Kane  substitue à l’ordre d’une biographie celui d’une enquête sur cette biographie, il entame au cinéma une recherche du temps perdu que Welles devait mener jusqu’à Monsieur Arkadin  (1955), mais qui se prolonge aussi dans le Vivre  de Kurosawa (1952) et qui conduit au temps retrouvé dont Fellini anime la résurgence proustienne dans 8 1/2  (1963); la visée du passé, rendue possible par l’éclatement de l’événement, rend perceptible de ce fait l’instance narrative qui ne laisse plus substituer de la fiction que des fragments épars. Dans cette exploration de la dimension subjective du temps, Alain Resnais joua un rôle déterminant, dont on retrouve la trace chez le Nemec des Diamants de la nuit  (1964) ou le Glauber Rocha de Terre en transe  (1967): perpétuant, avec Hiroshima mon amour , la tradition du monologue mémoratif en voix off  , mais lui donnant une dimension lyrique, il accomplit une rupture analogue sur le plan de l’image elle-même, puisqu’il cesse de représenter en scènes continues, comme le fait traditionnellement le flash-back , le passé évoqué à travers ce monologue. Les souvenirs dans Hiroshima  n’existent plus qu’à l’état de traces, brusquement surgies et aussitôt évanouies, dont la fulgurance restitue le caractère instantané, et fugitif, de toute mémoration comme de toute image mentale. La relation discontinue de l’imaginaire et du réel, comme le contrepoint de la parole et de l’image, anime ainsi une structure polyphonique, qui double le je  mémoratif et témoigne au plus haut point d’une présence narratrice, rassemblant des moments et des lieux différents pour façonner l’espace aux dimensions tout intérieures du temps.

Dans l’allongement des séquences discontinues propres à Antonioni comme dans les montages tournoyants de Godard, on peut relever un même apprentissage du temps, saisi dans sa durée uniforme ou son instantanéité informe. Bien qu’ils ne procèdent pas comme Resnais par images mentales, c’est également en cassant la continuité narrative qu’ils désignent, au-delà de la fiction, la narration qui l’invente. La démultiplication dialectique de l’histoire dans l’œuvre de Resnais, qui d’Hiroshima  à La guerre est finie , explore tous les niveaux du temps, sa suspension de plus en plus étirée dans celle d’Antonioni qui, depuis L’Éclipse  (1962), ne retient de l’aventure que son attente ou son impossibilité, son démantèlement progressif chez Godard qui, d’À bout de souffle  (1960) à Pierrot le fou  (1965), inscrit dans le récit le reflet ironique de son élaboration pour entamer ensuite sa totale destruction convergent en effet dans un même refus de donner à cette «histoire» l’apparence – tout illusoire – d’une réalité préalable que la caméra se serait contentée d’enregistrer. Exhibant, au contraire, par le dédoublement de leur structure, le mécanisme qui la produit, ils rejoignent la forme ultime du roman qui, de Proust, à Joyce et Robbe-Grillet, substitue au récit d’une histoire l’histoire de ce récit, dans son engendrement ou dans son refus: ainsi 8 1/2  met en abîme sa propre genèse et Muriel  inscrit dans sa trame l’image de son développement, tandis que L’Année dernière à Marienbad , où se multiplient simultanément et contradictoirement les possibilités de sens, et Blow up , où elles se perdent toutes, retrouvent la démarche de Robbe-Grillet, pour qui le refus des significations conditionne désormais l’écriture du roman.

C’est en effet au terme d’une longue évolution, analogue à celle du roman lui-même, que le cinéma narratif finit par accomplir la fonction que le nouveau roman lui avait originellement attribuée. L’extériorité du point de vue et la discontinuité de la composition, où l’on a longtemps voulu voir la marque du cinéma sur le «stylocaméra» du nouveau roman, relèvent en fait d’une projection mythique du second qui cherche dans le premier l’incarnation directe de ses propres expériences: si Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras abandonnent l’écriture romanesque pour la réalisation filmique, c’est qu’ils pensent trouver dans ces techniques d’origine mécanique la possibilité d’enregistrer la présence du monde dans l’absence du sens. Mais, contrairement à une idée qu’il contribua lui-même à répandre dans ses premiers articles, ce n’est pas l’objectivité d’une image pure, mais bien la subjectivité d’un point de vue toujours localisé que Robbe-Grillet découvre dans le regard spontané de la caméra; modifiant rétrospectivement l’interprétation de ses propres romans, il demande désormais au cinéma de prendre en charge la représentation du mécanisme imaginaire qui assure à son œuvre l’authenticité du mensonge: l’image affirmera, et le montage, visuel ou sonore, déniera ses affirmations. C’est pourquoi, de L’immortelle  (1963) à L’Éden et après  (1971), il multiplie dans le déroulement de ses récits la succession de leurs versions-contradictions, cherchant la négation totale de l’histoire, sans éviter toujours sa réapparition dans chaque proposition, fût-elle imaginaire.

Loin d’imiter une mythique essence du cinéma, le nouveau roman a fini par lui imposer l’idée qu’il s’en faisait; mais l’arrêt du temps et le silence de l’espace qu’il voulait lire dans l’image en elle-même impliquent en réalité l’élaboration d’une structure narrative autonome, dans laquelle la représentation cesse d’être l’équivalent d’un signe pour devenir l’élément disponible d’une signification, dont l’appréhension globale précède toute évaluation ponctuelle: d’où la nécessité d’un récit, dédoublé en sa propre interrogation, et non pas directement détruit. Plus que dans les réalisations filmiques de Robbe-Grillet, c’est dans le Blow up  d’Antonioni, où l’œil de l’enquêteur se cache derrière la lentille du photographe, et Porcherie  (1969) de Pasolini, où s’enchevêtrent deux histoires sans relation directe, qu’on peut relever la suspension du regard et de la voix qui conditionnent la vacuité polysémique de l’image: ils marquent ainsi le terme provisoire d’un itinéraire qui conduisit le cinéma, sous l’influence du roman, à découvrir, puis à détruire le narrateur, après l’avoir d’abord ignoré. Mais une autre voie se dessine dans le travail filmique récent de Marguerite Duras (La Femme du Gange , 1974, India Song , 1975, Aurelia Steiner , 1980), chez qui le recours cinématographique n’intervient plus que pour défaire un texte antérieur, désormais divisé entre les figures libres qu’il engendre et les voix fragmentaires qui le traversent. Ainsi démultipliée, dédoublée, mais disjointe, la narration se trouve alors ruinée par son exacerbation même, qui retire à chaque voix, à chaque image, et finalement à chaque texte son identité narrative propre. Une expérience parallèle serait à examiner dans les nouvelles fictions de Raul Ruiz qui vint d’abord extraire d’un roman de Klossowski, aux positions énonciatives inconstituables (La Vocation suspendue : texte 1950, film 1978), une technique du simulacre susceptible de faire entrer la place même du spectateur dans l’ébranlement général du dispositif de la narration.

Par ce travail sur la narration, dans sa présence affirmée ou sa défection rendue perceptible, le cinéma acquiert et la maîtrise du récit et la capacité de le démonter par l’exercice de l’écriture filmique. Si le film trouva l’origine de son orientation narrative dans l’illusion de réalité qui caractérise l’image animée, c’est dans la remise en cause d’une telle illusion qu’il accomplit cette vocation originelle. Car le décalage instauré entre la représentation et la signification procède d’une théorie relationnelle du montage qui interdit de voir dans la suite des plans ou des séquences l’addition de fragments du réel doués de sens par eux-mêmes: loin d’élever l’image à la hauteur d’un signe, comme le veut la théorie réaliste soutenue par Jean Mitry, le montage pratiqué par Welles, Bresson, Resnais ou Antonioni fonctionne comme un instrument de rupture qui, par sa fragmentation, son étirement ou sa contradiction, brise la continuité de l’espace réel et l’illusion de sens qu’elle supporte. Faisant alors de l’image le produit du montage, et non l’inverse, ces cinéastes reconstituent au cinéma, selon l’expression de Resnais, l’équivalent d’une lecture, la signification n’intervenant plus dans les images, mais autour d’elles ou entre elles, suivant l’organisation structurale qui les relie; ils rejoignent en même temps les théories d’Eisenstein, qui cherchait dans la «cinécriture», définie par la dialectique du montage, un moyen de lutter contre une invasion littéraire tout en donnant au cinéma une puissance de structuration analogue à celle de la littérature, et susceptible, à terme, d’en déconstruire le fonctionnement.

L’activité de l’écriture ne va pas de soi dans un film, fût-il narratif: si le mode sémiotique s’y trouve visé, la possibilité sémantique qu’évoque Benveniste en disparaît; c’est au contraire dans une coupure instaurée entre le film de communication directe, où s’accroît la valeur référentielle de la représentation, et le texte filmique, où le sens dépend de sa seule présentation, que l’écriture se réalise au cinéma, jusqu’à ne plus représenter que son propre travail, selon la fonction restreinte qu’une poétique de la modernité attribue à l’écriture littéraire depuis Mallarmé. Une telle coupure paraît à la fois plus nécessaire et moins radicale au cinéma qu’en littérature: porté par un pouvoir de référence plus fort que dans le roman, le récit filmique se porte spontanément du côté de Bourget, comme le notait déjà Bazin contre les tenants du béhaviorisme cinématographique; mais une fois suspendue la fonction référentielle, le film propose, dans l’écriture ainsi réalisée, la présence maintenue d’une représentation, que sa distance à toute signification rend perceptible en elle-même, et questionnable à ce titre. C’est en ce point seulement que le cinéma narratif représente pour le roman la possibilité d’une reprise critique, qui n’apparaît toutefois qu’au terme d’une longue exploration de la voie narrative ouverte par le roman lui-même.

Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER (professeur au département de littérature française de l'université de Paris-VIII, Saint-Denis)

(Extrait de l’Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

«L’Analyse des images», in Communications, n° 15, Seuil, 1970

«L’Analyse structurale du récit», Communications, n° 8, 1966

A.-M. BARON, Balzac cinéaste , Klincksieck, Paris, 1990

A. BAZIN, Le Cinéma et les autres arts , Cerf, Paris, 1959

É. BENVENISTE, «Sémiologie de la langue», in Semiotica , n° 1 et 2, Mouton, 1969

G. BLUESTONE, Novels into Films , Baltimore, 1957

«Cinéma et roman», in Revue des lettres modernes , n° 36-38, Paris, 1958

«Cinénarrable», in Hors Cadre , 2, P.U.V., 1984

L. COREMANS, La Transformation filmique , Lang, Berne, 1989

S. M. EINSENSTEIN, Film Form  et The Film Sense , Harcourt, New York, 1949 et 1942-1947 (pour la trad. franç.: A. PANIGEL, Le Film: sa forme, son sens , Bourgois, 1976)

«Énonciation et cinéma», in Communications , 38, Seuil, Paris, 1983

A. GARDIES, Approche du récit filmique , Albatros, Paris, 1980

G. GENETTE, Nouveau Discours du récit , Seuil, 1983

F. JOST, L’Œil caméra. Entre film et roman , Presses univ. de Lyon, 1986

A. LAFFAY, Logique du cinéma , Masson, Paris, 1964

C. E. MAGNY, L’Âge du roman américain , Seuil, 1948

C. METZ, Essais sur la signification au cinéma , Klincksieck, 1968; Langage et cinéma , Larousse, Paris, 1971

J. MITRY, Esthétique et psychologie du cinéma , t. II, Éd. universitaires, Paris, 1965

«Problèmes du récit: film et roman», in Cahiers du cinéma , n° 185, 1966

A. ROBBE-GRILLET, Pour un nouveau roman , Gallimard, Paris, 1963

M. C. ROPARS-WUILLEUMIER, De la littérature au cinéma , Armand Colin, Paris, 1970; Le Texte divisé , P.U.F., Paris, 1981; Écraniques , Presses univ. de Lille, 1990.

Le fantastique au cinéma

Longtemps dédaigné, parce que longtemps méconnu des historiens et de la critique, sinon des spectateurs eux-mêmes – ce qui peut sembler paradoxal pour un genre aussi ancien et populaire –, le fantastique cinématographique, après avoir conquis ses lettres de noblesse, se voit enfin reconnaître, au même titre que le western, le burlesque ou la comédie musicale, autrefois également qualifiés de genres mineurs, le droit à se réclamer du septième art.

D’une façon générale, le terme de fantastique, au cinéma, est une étiquette vague et commode, aussi imprécise que la définition du dictionnaire (fantastique : créé par la fantaisie, l’imagination ; l’extraordinaire, le surnaturel, etc.) qui sert à désigner des œuvres très diverses et parfois même inclassables. D’autre part, il est fréquemment convenu d’opposer réalisme et fantastique, mais bien habile celui qui pourrait dire où s’arrête le réel et où commence le fantastique. Suggérons tout de même une définition : on peut parler de fantastique lorsque, dans le monde du réel, on se trouve en présence de phénomènes incompatibles avec les lois dites « naturelles ».

## Les grandes étapes

#### Georges Méliès, le « magicien de Montreuil »

Georges Méliès (1861-1938), le premier, fit d’un simple procédé de reproduction tel que le concevait Louis Lumière un véritable moyen d’expression. Il est le créateur du spectacle cinématographique. L’univers magique et enchanté de Méliès, ce sont ces courtes bandes auxquelles la candeur poétique alliée à la merveilleuse richesse d’invention confère, encore aujourd’hui, tant d’attraits, notamment : Le Manoir du Diable (1896), Le Voyage dans la Lune (1902), Le Voyage à travers l’impossible (1904).

Georges Méliès (1861-1938) war der erste, der aus einem einfachen Reproduktionsverfahren, wie es Louis Lumière konzipiert hatte, ein echtes Ausdrucksmittel machte. Er ist der Schöpfer des "Schauspiels Kino", einer magischen und zauberischen Welt. In den Kurzfilmen Méliès' verbindet sich poetische Reinheit mit wunderbar reichhaltiger Erfindungskraft, und so wirken seine Streifen heute noch anziehend : Le Manoir du Diable (1896), Le Voyage dans la Lune (1902), Le Voyage à travers l’impossible (1904).

#### L’expressionnisme allemand (1916‑1926)

 « Pour l’âme torturée de l’Allemagne contemporaine, ces films emplis d’évocations funèbres, d’horreurs, d’une atmosphère de cauchemar, semblaient le reflet de sa grimaçante image et tenaient lieu, en quelque sorte, d’exutoire » (Lotte H. Eisner). Les nombreux techniciens allemands émigrés aux États-Unis au commencement du cinéma parlant sauront se souvenir de la leçon de l’expressionnisme.

« Der gequälten Seele des damaligen Deutschland schienen diese Filme, die so voll sind von düsteren Anspielungen, Horrorvisionen und Alpträumen, das eigene grimassierende Spiegelbild entgegenzuwerfen, und so dienten sie in gewisser Weise auch zur Abreaktion » (Lotte H. Eisner). Die zahlreichen deutschen Techniker, die in die Vereinigten Staaten ausgewandert waren, werden sich an die Lehren des Expressionismus zu erinnern wissen.

#### L’âge d’or du film fantastique américain (1931‑1939)

De 1931 à 1939, aux États-Unis, c’est véritablement l’âge d’or du cinéma fantastique. On y assiste à l’avènement des grands mythes inspirés des classiques de la littérature de l’étrange et de l’effroi.

Die Zeit von 1931 bis 1939 kann man wahrhaftig als das Goldene Zeitalter des Phantasy-Films bezeichnen. Inspiriert von den Klassikern der Phantasy- und Horrorliteratur entstehen grosse Kinomythen.

Dracula, réalisé par Tod Browning et présenté le 14 février 1931 aux États-Unis, est le premier film sonore d’épouvante. Adapté de l’œuvre de Bram Stoker qui avait inspiré Nosferatu, le Dracula de Browning avait pour opérateur Karl Freund, déjà responsable de la photographie de Metropolis (Fritz Lang), et trouvait en Bela Lugosi l’interprète idéal du comte Dracula, le maître des vampires, qui traversait, sans les déchirer, de gigantesques toiles d’araignées.

Frankenstein, mis en scène par James Whale, après le retentissement de Dracula, lui succède la même année. S’inspirant de l’œuvre de Mary Wollstonecraft Shelley Frankenstein, ou le Prométhée moderne (1818), Frankenstein donnait l’occasion à l’excellent maquilleur Jack Pierce de créer le masque pathétique porté par le monstre, incarné magistralement par un comédien jusqu’alors obscur, William Henry Pratt, plus connu sous le nom de Boris Karloff.

Alléchés par la vogue que connaissent Dracula et Frankenstein, les compagnies rivales de l’Universal mirent immédiatement en chantier tout un programme de films fantastiques, présentant un catalogue très complet de monstres, de médecins psychopathes et d’aliénés divers. En 1932, pour la Paramount, Rouben Mamoulian porte à l’écran le roman de R. L. Stevenson, Docteur Jekyll et M. Hyde, dont c’est la première – et sans doute la meilleure – version parlante, avec un étonnant Fredric March dans le double rôle de Jekyll-Hyde. United Artists présente, à son tour, Les Morts vivants (White Zombie) de Victor Halperin (1932) ; la Metro Goldwyn-Mayer, Le Masque d’or (The Mask of Fu Manchu) de Charles Brafin (1932). La R.K.O.-Radio Pictures propose Les Chasses du comte Zaroff (The Most Dangerous Game) de Schoedsack et Pichel, d’après une nouvelle de Richard Connell (1932), et King Kong de Schoedsack et Cooper, le triomphe des effets spéciaux (1933). La Warner Bros, Masques de cire (Mystery of the Wax Museum) de Michael Curtiz, un des premiers films d’épouvante en Technicolor, avec Lionel Atwill (1933). Erle C. Kenton porte à l’écran L’Île du docteur Moreau (Island of Lost Souls), de H. G. Wells, avec Charles Laughton dans le rôle du savant fou, obsédé de vivisection, entouré de ses créatures mi-hommes, mi-bêtes (1933, Paramount). D’un climat bien différent est le Peter Ibbetson de Henry Hathaway, d’après le roman de George Du Maurier, interprété par Gary Cooper et Ann Harding (1935, Paramount), tandis que Frank Capra produisait, d’après l’œuvre de James Hilton, Les Horizons perdus, dont le héros, incarné par Ronald Colman, découvrait l’Eden au Tibet, avec Shangri-La (1937, Columbia), et que Victor Fleming retrouvait à l’écran toute la poésie de l’enfance dans Le Magicien d’Oz, tiré du conte de Frank L. Baum, où jouait la jeune Judy Garland (1939, MGM).

#### Le merveilleux français (1940‑1945)

De 1940 à 1945, le cinéma français s’efforce d’oublier la guerre à travers des œuvres d’évasion et voulues telles. C’est un cinéma qui s’ouvre naturellement au fantastique, ou plutôt à tous les fantastiques.

Von 1940 bis 1945 versucht das französische Kino, durch Filme, die den Zuschauer ganz bewusst in andere Welten versetzen, den Krieg vergessen zu machen. Diese Art Kino zeigt sich natürlicherweise zugänglich für alle Facetten des Phantasy-Stoffes.

L’année 1942 voit l’anticipation inspirer à André Swobada Croisières sidérales, voyages vers Vénus en l’an 2000, l’onirisme exploité par Marcel L’Herbier dans La Nuit fantastique, précédant de peu le fantastique médiéval des Visiteurs du soir de Marcel Carné ; tandis que Serge de Poligny insuffle une sorte de romantisme poétique au Baron fantôme, dans lequel Cocteau momifié et recouvert de toiles d’araignées tombait en poussière au moindre souffle.

En 1943, les pactes avec le Malin se retrouvent dans La Main du Diable de Maurice Tourneur et L’homme qui vendit son âme de Jean-Paul Paulin, la féerie dans un film tiré d’une légende grecque, Blondine, de Mahé qui essaie le « simplifilm » (procédé remplaçant les décors construits par de simples dessins ou photographies placés entre l’objectif de la caméra et les personnages). L’Éternel Retour de Jean Cocteau et Jean Delannoy transpose de nos jours la légende de Tristan et Iseut, tandis que Cocteau et René Clément portent à l’écran, en 1945, celle de La Belle et la Bête. En 1945 également, Jacques Tati forme avec Odette Joyeux le couple aussi poétique qu’insolite de Sylvie et le fantôme de Claude Autant-Lara.

#### Roger Corman et l’American International Pictures

L’année 1957, aux États-Unis, fut marquée par un engouement pour une « nouvelle vague » de films fantastiques. Délaissant quelque peu les savants moyenâgeux perdus dans leurs repaires, les vampires du XIIIe siècle et autres monstres d’un passé révolu, des films tels que I Was a Teenage Werewolf, réalisé par Gene Fowler Jr, et I Was a Teenage Frankenstein de Herbert L. Strock, deux films à très petit budget, interprétés par des inconnus, mais produits par une nouvelle compagnie, jeune et dynamique, l’American International Pictures (A.I.P.), mettaient enfin, dans un contexte moderne, l’épouvante au goût des moins de vingt ans. Au rythme du rock and roll, d’aimables collégiens s’y transformaient, entre deux cours de mathématiques, en d’abominables créatures. La réussite fut immédiate, considérable et durable. Les années suivantes voyaient les efforts de l’A.I.P. se préciser et s’accroître à une cadence accélérée le nombre (une soixantaine en moins de dix ans !) des films produits et réalisés par le jeune Roger Corman (né en 1926) lequel s’affirmait bientôt comme l’illustrateur attitré des œuvres d’Edgar Poe, avec pour interprète principal le subtil Vincent Price : notamment La Chute de la maison Usher (1960), Le Masque de la mort rouge et La Tombe de Ligeia (1964).

#### Terence Fisher et la Hammer Films

C’est également au cours de l’année 1957 qu’une compagnie modeste, la Hammer Films, présentait en Grande-Bretagne une adaptation nouvelle du roman de Mary Shelley, Frankenstein s’est échappé, réalisée par Terence Fisher, avec Peter Cushing dans le rôle du baron Frankenstein et Christopher Lee dans celui du monstre. Le succès, là aussi, fut tel que Hammer dut entreprendre tout un programme de productions fantastiques rivalisant outre-Atlantique avec l’American International.

Ebenfalls im Jahre 1957 präsentiert die eher kleine britische Filmgesellschaft Hammer Films eine Neuadaptation von Mary Shelleys Roman. Der Regisseur von Frankenstein s’est échappé ist Terence Fisher, Peter Cushing spielt die Rolle des Barons Frankenstein, Christopher Lee die des Monsters. Auch diesmal ist der Erfolg so durchschlagend, dass Hammer eine granze Reihe von Phantasy-Produktionen in Angriff nehmen musste und so der amerikanischen Filmgesellschaft American International Konkurrenz machte.

Travaillant avec une élite de techniciens (Jack Asher pour la photo, Bernard Robinson pour les décors et Jimmy Sangster pour les scénarios), tirant tout le parti possible de la couleur et de l’écran panoramique, Terence Fisher, le réalisateur le plus représentatif de la Hammer, a véritablement été le restaurateur des mythes, permettant ainsi à la nouvelle génération de spectateurs de se familiariser avec un fantastique cinématographique « invisible » qui renoue avec la tradition de l’Universal. Citons de Terence Fisher : Le Cauchemar de Dracula (1958), avec Christopher Lee qui compose un impression­nant comte Dracula ; La Revanche de Frankenstein (1958), sans oublier La Nuit du loup-garou (1961), Le Fantôme de l’opéra (1962) et une adaptation originale du roman de Stevenson, The Two Faces of Doctor Jekyll (1960).

#### Riccardo Freda et Mario Bava

Toujours en 1957, mais cette fois en Italie, Riccardo Freda réalisait son premier film fantastique, Les Vampires, qui fut un échec. En 1959, fort de cette expérience, Freda signe Le Monstre immortel (Caltiki) d’un pseudonyme anglo-saxon : Robert Hampton.

Immer noch im Jahre 1957, diesmal jedoch in Italien, dreht Riccaordo Freda seinen ersten Phantasy-Film mit dem Titel Les Vampires : ein Reinfall. In Reaktion auf diese missliche Erfahrung signiert Freda im Jahre 1959 seinen Film Le Monstre immortel (Caltiki) mit einem angelsächsischen Pseudonym : Robert Hampton.

Le public réagit favorablement, alors, il réalise successivement deux films d’épouvante : L’Effroyable Secret du docteur Hichcock (1962) et Le Spectre du professeur Hichcock (1964), tous deux interprétés par Barbara Steele qui prit un beau départ dans l’interprétation fantastique sous la conduite de Mario Bava, l’ex-opérateur de Freda. En 1960, en effet, Bava fait ses débuts dans la mise en scène par un coup de maître : Le Masque du démon, inspiré d’un conte de Gogol. Viendront ensuite Les Trois Visages de la peur (1963), Six Femmes pour l’assassin et Le Corps et le fouet (1964), pour lequel il signe John M. Old – usage consacré pour les westerns made in Italy.

#### Le nouveau fantastique américain

En 1968, aux États-Unis, le fantastique, lui aussi, descendait dans la rue... Grâce à Roman Polanski et à Rosemary’s Baby, les spectateurs allaient découvrir que l’épouvante pouvait naître dans le décor banal et quotidien d’une chambre à coucher, au détour d’un simple couloir ou sur l’asphalte d’une avenue.

1968 geht in den Vereinigten Staaten auch das Phantasy-Kino auf die Strasse... Roman Polanski bewies in seinem Film Rosemary’s Baby seinen Zuschauern, dass der Schrecken auch im banalen und alltäglichen Umfeld eines Schlafzimmers, am Ende eines einfachen Hausflurs oder auf dem Asphalt einer Strasse lauern kann.

Quant au fantastique traditionnel, il est bien dévalué ; le loup-garou, le Dr Frankenstein et sa créature ou le comte Dracula sont désormais moqués : Le Loup-Garou de Washington (1973, Milton Moses Ginsberg), Frankenstein Junior (1974, Mel Brooks), Le Vampire de ces dames (1979, Stan Dragoti).

#### Un cinéma de la violence

Avec La Nuit des masques (Halloween, 1978), John Carpenter ouvrait, quant à lui, la voie à une kyrielle de tueurs, de fous criminels (psycho killers), descendants directs de Jack l’Éventreur, du pasteur assassin de La Nuit du chasseur de Charles Laughton (1955) ou bien du Norman Bates de Psycho, d’Alfred Hitchcock (1960). Obstinément attachés à leurs proie innocentes, ils sont les menaçants protagonistes de Maniac, Pulsions, Terreur sur la ligne, Le Bal de l’horreur, Le Monstre du train, et de tant d’autres, parmi lesquels se détache l’indestructible Jason, de la série des Vendredi 13. Entre cauchemar et réalité, Freddy Krueger, moderne croque-mitaine échappé des Griffes de la nuit (Wes Craven, 1984), persécute les adolescents tout au long de ses six films et d’une série télévisée... Dernier avatar du psycho killer : le fameux Hannibal le Cannibale qui hante Le Silence des agneaux (Jonathan Demme, 1990).

#### De nouveaux talents

C’est durant les années soixante-dix et quatre-vingt que de jeunes réalisateurs présentèrent, avec un succès considérable, des œuvres très personnelles. Parmi les plus significatifs, il faut citer Brian DePalma (Phantom of the Paradise, 1974 ; Carrie, 1976), Tobe Hooper (Massacre à la tronçonneuse, 1975), David Lynch (Eraserhead, 1977, Elephant Man, 1980), Joe Dante (Gremlins, 1984) ou Tim Burton (Beetlejuice, 1988).

In den Siebzigern und Achzigern drehten junge Regisseure mit beachtenswertem Erfolg sehr persönlich inspirierte Filme. Zu den bedeutendsten zählen Brian DePalma (Phantom of the Paradise, 1974 ; Carrie, 1976), Tobe Hooper (Massacre à la tronçonneuse, 1975), David Lynch (Eraserhead, 1977, Elephant Man, 1980), Joe Dante (Gremlins, 1984) und Tim Burton (Beetlejuice, 1988).

Pendant ce temps-là – à l’extérieur des États-Unis – se distinguaient également : Harry Kümel, en Belgique (Les Lèvres rouges, 1971) ; Alexandro Jodorowsky, au Mexique (La Montagne sacrée, 1973) ; Dario Argento, en Italie (Suspiria, 1976 ; Inferno, 1979) ; George Miller, en Australie (Mad Max, 1979) ; Neil Jordan, en Grande-Bretagne (La Compagnie des loups, 1984) ; Lars von Trier, au Danemark (Element of Crime, 1984) ou Bigas Luna, en Espagne (Angoisse, 1987). Sans doute trop « cartésienne », la France, durant cette période, ne s’est illustrée dans le fantastique que par le biais de la légende ou du folklore : Peau-d’Âne (Jacques Demy, 1970) ; Litan (Jean-Pierre Mocky, 1982) ; La Vouivre (Georges Wilson, 1989), et, dans le domaine de la fable : Alice ou la Dernière Fugue (Claude Chabrol, 1977) ; Le Dernier Combat (Luc Besson, 1983) ; Le Passage (René Manzor, 1986).

#### Et la science-fiction ?

Si, à en croire Variety, quinze des vingt films arrivant en tête des « meilleures recettes de tous les temps » appartiennent au fantastique, les trois premiers sont des films relevant de la science-fiction proprement dite, où le spectaculaire s’appuie sur les effets spéciaux les plus élaborés : à la première place vient le célèbre E.T., l’extra-terrestre (Steven Spielberg, 1982), suivi de la fracassante Guerre des étoiles (George Lucas, 1977) et du Retour du Jedi (Richard Marquand, 1983).

Wenn man dem Magazin Variety Glauben schenken darf, gehören 15 der 20 Filme mit dem "besten Konzept aller Zeiten" dem Phantasy-Genre an. Die drei Erstplazierten sind Siencefiction-Filme im wahren Sinne, in denen spektakuläre Themen mit Hilfe von ausgefeilten Spezialeffekten vermittelt werden : an erster Stelle steht der berühmte E.T., l’extra-terrestre (Steven Spielberg, 1982), gefolgt vom lärmenden Guerre des étoiles (George Lucas, 1977) et dem Film Retour du Jedi (Richard Marquand, 1983).

Si le western n’existe plus, et si les vaisseaux spatiaux ont remplacé les chevaux, les lasers les pistolets, on trouve toujours les bons d’un côté et les méchants de l’autre... Les nouveaux héros s’appellent désormais Superman (Richard Donner, 1978), Terminator (James Cameron, 1984), Robocop (Paul Verhoeven, 1987), Batman (Tim Burton, 1989), ou Les Tortues Ninja (Steve Barron, 1990). La science-fiction et le drame vont souvent de pair : Rencontres du troisième type (Steven Spielberg, 1977), Alien (Ridley Scott, 1979), Blade Runner (Ridley Scott, 1982) ou Total Recall (Paul Verhoeven, 1990). Mais la comédie a aussi sa part dans ce domaine. Mentionnons la saga de Retour vers le futur (Robert Zemeckis, 1985), J’ai épousé une extra-terrestre (Richard Benjamin, 1988), Chérie, j’ai rétréci les gosses (Joe Johnston, 1989) et Chérie, j’ai agrandi le bébé (Randal Kleiser, 1992).

#### Les années quatre-vingt-dix

Le fantastique traditionnel semble revenir en force, avec ses archétypes : les fantômes dans Ghost (Jerry Zucker, 1990) ; l’invisibilité dans Alice (Woody Allen, 1990) ; l’insolite dans La Famille Addams (Barry Sonnenfeld, 1991) ; le merveilleux dans Hook (Steven Spielberg, 1991) ; ou l’éternelle jeunesse, avec La mort vous va si bien (Robert Zemeckis, 1992).

Die traditionelle Phantasy mit all ihren Archetypen scheint ihre Rückkehr zu feiern : die Gespenster in Ghost (Jerry Zucker, 1990) ; die Unsichtbarkeit in Alice (Woody Allen, 1990) ; die Extravaganz in La Famille Addams (Barry Sonnenfeld, 1991) ; das Wundersame in Hook (Steven Spielberg, 1991) ; oder die Ewige Jugend in La mort vous va si bien (Robert Zemeckis, 1992).

Rien de nouveau sous les sunlights, donc. En 1992 – soixante ans après Tod Browning – Francis Ford Coppola adapte le roman de Bram Stoker. Son Dracula, œuvre romantique, tournée dans des décors gothiques et bénéficiant d’une technologie ultramoderne, est saluée par de nouvelles générations de spectateurs enthousiastes qui propulsent derechef les vampires aux premières places du box-office...

## Les deux tendances essentielles du cinéma fantastique

En dehors de ces étapes primordiales, il a existé dans tous les pays et à toutes les époques des tentatives plus ou moins nombreuses pour illustrer tous les aspects du fantastique à l’écran. On ne saurait ici les citer toutes. Toutefois, deux tendances essentielles dans la conception du fantastique cinémato­graphique se dégagent : celle du fantastique « extérieur » ou manifeste et celle du fantastique « intérieur » ou occulte.

Abgesehen von diesen wichtigen Hauptetappen kann man in allen Ländern und zu allen Zeiten mehr oder minder zahlreiche Versuche feststellen, all die Aspekte des Phantasystoffs auf dem Bildschirm zu illustrieren. Sie alle zu zitieren, würde hier schwerfallen. Nichtsdestotrotz kristallisieren sich zwei Hauptkonzepte des Phantastischen im Kino heraus: « äussere » oder manifeste und « innere » oder okkulte Phantastik.

Le premier est le fantastique classique, de tradition folklorique, qui met en scène fantômes, spectres, créatures de légendes ; les monstres physiologiques : vampires, loups-garous, zombies, tels Dracula et Frankenstein ; les véritables monstres humains : nains et géants (Freaks, de Tod Browning, 1932) ; le gigantisme animal (King Kong et sa postérité japonaise : Godzilla, Rodan, etc.) ou encore les décors fabuleux du rêve ou du cauchemar (Les 5 000 Doigts du docteur T).

Das erste Hauptkonzept wird durch die klassische Phantasy folkloristischer Herkunft repräsentiert : Gespenster, Geister, Fabelwesen werden hier in Szene gesetzt ; ebenso psychologisch geprägte Monster : Vampire, Werwölfe, Zombies, wie Dracula und Frankenstein ; oder aber echte menschliche Monster : Zwerge und Riesen (Freaks von Tod Browning, 1932) ; riesenhafte Tiere (King Kong und seine japanischen Nachfahren : Godzilla, Rodan, etc.) und die unheimlichen Schauplätze der Träume und Alpträume (Les 5 000 Doigts du docteur T).

Le second est celui des atmosphères imprégnées de terreur, d’étrangeté ou d’angoisse (Cat People, La Nuit du chasseur, Psychose, La Maison du Diable). C’est aussi celui des monstres psychologiques (Le Voyeur, Répulsion, etc.).

Im zweiten Hauptkonzept geht es darum, eine grausige, seltsame oder angsteinflössende Atmpsphäre zu schaffen (Cat People, La Nuit du chasseur, Psychose, La Maison du Diable). Auch hier haben Psycho-Monster ihren Platz (Le Voyeur, Répulsion, etc.).

De nos jours, le fantastique, sous toutes ses formes, est florissant sur les écrans. Certaines œuvres réconcilient le public et la critique : La Planète des singes (un conte philosophique), Rosemary ’s Baby (la sorcellerie) et 2001, l’Odyssée de l’espace (une réflexion métaphysique sur l’homme). Sans oublier un domaine du cinéma où, d’Émile Cohl à Norman MacLaren et de Walt Disney à Tex Avery, le fantastique a toujours triomphé : le dessin animé.

Mais, plus qu’un genre, le fantastique, aujourd’hui, s’est fait aussi regard. Regard que l’artiste porte sur les êtres et les choses qui l’entourent. Le fantastique n’est plus limité à l’anecdote : c’est une manière de percevoir le monde à travers une certaine sensibilité. Nombreux sont les réalisateurs contemporains qui s’attachent ainsi à traquer la vérité – leur vérité ? – au-delà des apparences et des faux-semblants. Contestation d’une réalité dont ils se plaisent à souligner toutes les ambiguïtés par le jeu de techniques cinématographiques. Qualifiée d’insolite, d’irrationnelle, leur démarche déconcerte parfois, mais ce « fantastique dans le réalisme » parvient tout de même à s’imposer auprès d’un très large public et trouve sa consécration dans les œuvres de cinéastes tels que Luis Buñuel (Belle de jour) – malgré les apparences les plus réalistes –, Georges Franju (Judex), Michelangelo Antonioni (Blow Up), Ingmar Bergman (Le Silence), Alain Resnais (L’Année dernière à Marienbad), Federico Fellini (Huit et demi), Jean-Luc Godard (Week-end), André Delvaux (Un soir... un train), Bertrand Blier (Buffet froid) ou Peter Greenaway (Meurtre dans un jardin anglais).

Les perfectionnements des techniques, la conquête de l’espace détourneront-ils un jour les spectateurs du fantastique ? À cette question le philosophe Maurice-Jean Lefebvre répond : « L’expérience montre que le progrès des sciences ne diminue pas le recours à l’irrationnel. Il le favorise au contraire. Frustré d’une part de mystère, l’homme réagit en en sécrétant une autre. Il compense. Le ciel est-il conquis, on se retourne vers la terre, les catacombes, l’enfer et les chauves-souris » (L’Image fascinante et le surréel).

CAILLOIS Roger et ROMER Jean-Claude (Extrait de l’Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

#### Cinéma

J.-P. ANDREVON & A. SCHLOCKOFF, Cent Monstres du cinéma fantastique, Jacques Glénat, Grenoble, 1978

Y. AUMONT & T. SAURAT, Cinémas de science-fiction, L’Atalante, Nantes, 1985

J.-M. BOUINEAU & A. CHARLOT, Les Cent Chefs-d’œuvre du film fantastique, Marabout, 1989

G. GRESSARD, Le Film de science-fiction, J’ai lu, Paris, 1988

P. HARDY, « Horror », in The Aurum Film Encyclopedia, Aurum Press, Londres, 1985 ; « Science-Fiction », ibid., 1984

G. LENNE, Le Cinéma « fantastique » et ses mythologies, Henri Veyrier, Paris, 1985 ; Histoires du cinéma fantastique, Seghers, Paris, 1989 ; Cela s’appelle l’horror : le cinéma fantastique anglais 1955-1976, Séguier, Paris, 1989

J. MCCARTY, Psychos, St. Martin’s Press, New York, 1986 ; Splatter Movies, ibid., 1984

L. POZZUOLI & J.-P. KREMER, Dictionnaire du fantastique, Jacques Granger, Paris, 1992

J.-P. PUTTERS, Ze Craignos Monsters, Vents d’ouest, Issy-les-Moulineaux, 1991

P. ROSS, Les Visages de l’horreur, Édilig, Paris, 1985

P. TCHERNIA & J.-C. ROMER, Quatre-Vingts Grands Succès du cinéma fantastique, 2 vol., Casterman, 1988-1991 ; Quatre-Vingts Grands Succès de la science-fiction, ibid., 1989

M. WELDON, The Psychotronic Encyclopedia of Film, Ballantine, New York, 1983.

#### Périodiques :

Cinefantastique (États-Unis), dep. 1970

Cinéfex (France), dep. 1989

L’Écran fantastique (France), dep. 1969

Famous Monsters of Filmland (États-Unis), de 1958 à 1983

Fangoria (États-Unis), dep. 1979

Filmfax (États-Unis), dep. 1986

Mad Movies (France), dep. 1972

Midi-Minuit fantastique (France), de 1962 à 1971

Psychotronic (États-Unis), dep. 1989

SFX (France), dep. 1991

Starfix (France), de 1983 à 1990

Starlog (États-Unis), dep. 1976.

Littérature hispanique

# Littérature espagnole

Le caractère essentiel de la littérature espagnole, comme de toute la culture et de tout le génie de l’Espagne, comme du tempérament des Espagnols, est la singularité. De cette singularité les Espagnols ont conscience et ils lui donnent, d’emblée, une raison géographique : ils se sentent situés au bout de l’Europe. Un de leurs aphorismes favoris est que l’Europe commence aux Pyrénées.

À cette raison se joint une raison historique : huit siècles de coexistence arabo-judéo-chrétienne. Ce fait marque l’histoire de la Péninsule à son début et déjà la distingue très fortement de l’histoire politique et culturelle des autres nations romanes. Cette coexistence a été dramatique, agitée d’événements sanglants. Elle a été aussi, à divers moments et dans diverses régions et villes, pacifique, florissante, féconde. Elle ne pouvait manquer d’influer sur les caractères ethniques des Espagnes, leurs folklores, leurs mœurs, leurs noms de personnes et de lieux, enfin leur esprit et, par conséquent, leur littérature. La prise de Grenade (1492) achevant la Reconquête, l’expulsion des juifs et des morisques, les procès de l’Inquisition ne sont point parvenus à laisser à l’Espagne son intégrale « pureté de sang ». Les mélanges sont demeurés vivaces dans la population, jusque chez ses plus illustres figures, celles-là mêmes qui, comme sainte Thérèse, ont revêtu un caractère de symbole populaire et national. Mais le sémitisme se manifeste dans l’esprit même de la littérature considérée comme l’expression la plus significative de la spécificité espagnole. Ainsi Américo Castro signale-t-il comme une des plus saillantes manifestations du génie sémitique l’apparition, dans la littérature espagnole bien avant les autres littératures, de l’autobiographie. Ce genre du récit d’une vie fait par celui qui l’a vécue, et la philosophie que ce genre implique, à savoir une affirmation de la personne dans son originalité, son énergie vitale, son destin, sont propres à la littérature espagnole dès ses origines. Cette affirmation de la personne humaine est celle de sa dignité, mais au-delà des morales reçues ; elle peut être réfractaire, asociale, antisociale, anarchique. Le Poème du Cid en est un exemple. Les Lusiades, chef-d’œuvre national du Portugal (lequel Portugal est partie intégrante de l’Hispanie et participe de son originalité historique et spirituelle), n’est pas un poème épique comparable aux productions du genre qui, sous ce nom, était alors cultivé en Europe : il est le récit d’une aventure vécue. L’un des chefs-d’œuvre de sainte Thérèse est l’histoire de sa vie. Enfin, la littérature picaresque raconte aussi des vies, raconte des aventures, et beaucoup de ces récits débutent par le mot Yo.

Des conditions particulières ont donc contribué à la création de genres et de structures littéraires propres. Des traces de ce particularisme continuent d’apparaître dans la littérature après la Reconquête, après la victoire et l’établissement des Rois Catholiques, c’est-à-dire à partir du moment où l’on peut parler d’une réalité de l’Espagne en tant qu’État et que nation. Elle entre alors dans l’histoire politique de l’Europe, partant dans son histoire culturelle. Il peut sembler que le développement de sa littérature suive le même cours que celui des autres littératures européennes. Certains phénomènes capitaux de l’histoire littéraire de l’Europe, préciosité, baroquisme, romantisme, se retrouvent dans divers chapitres de l’histoire littéraire espagnole. Mais, en dépit de ces échanges et de ces apparents parallélismes, l’Espagne, fondamentalement, garde quelque chose d’irréductiblement extra-européen.

Pourtant, à l’époque du Siècle d’or, son empire s’étend sur une partie de l’Europe : en fait, il est tout entier de l’autre côté de l’Océan. Encore une fois la géographie, qui détourne vers l’Occident la prodigieuse vitalité des peuples hispaniques, a joué. Une des plus grandes œuvres de l’humanité s’est accomplie alors : la découverte et la conquête du Nouveau Monde. Et une réalité extraordinaire se manifeste : la puissance expansive de la langue et du génie espagnols. Il en naîtra des littératures nouvelles.

Ce phénomène confirme la singularité de l’esprit créateur espagnol et la fatalité extra-européenne de sa littérature. Celle-ci poursuit désormais une part de son action dans des territoires hier inconnus et entre dans des développements temporels distincts de ceux que nous, Européens, connaissons et sommes appelés à connaître. Certes, les guerres d’indépendance ont détruit l’empire espagnol des Amériques, mais les vingt républiques issues de cette révolution ont gardé la langue et la culture que trois siècles de colonisation y avaient implantées. À leur tour, toutes sortes de conditions américaines réagissent sur cette culture et sur sa langue. Par conséquent, la littérature de langue espagnole vit un avenir auquel coopèrent des facteurs étrangers à l’Espagne même, et où, néanmoins, celle-ci peut reconnaître tels ou tels traits qui viennent d’elle.

Une analogue combinaison de traditions reçues et de virtualités absolument différenciées apparaît dans le parallélisme signalé plus haut, entre les développements de la littérature espagnole et ceux des littératures européennes. Des facteurs exclusivement propres à l’Espagne donnent à la version espagnole des phénomènes européens une coloration toute spéciale. C’est ici le lieu d’insister sur une observation très importante : l’Espagne n’a pas connu la Réforme. Par là encore elle a échappé à l’Europe. Mais les chocs de la Réforme ont eu des effets en Espagne ; ne serait-ce que la Contre-Réforme, ainsi que certains phénomènes spirituels et culturels qui doivent être considérés comme des conséquences indirectes de la Réforme. Ces phénomènes ont eu de remarquables prolongements et tels aspects de la renaissance universitaire qui a commencé un peu avant le mouvement de 1898, et le mouvement de 1898 lui-même, surtout sous ses espèces unamuniennes, ne sont pas autre chose que des manifestations retardées et nostalgiques de protestantisme.

Bref, même lorsque l’Espagne semble s’accorder à des réalités européennes, il y a en elle de l’hétérogène, et comme une confrontation de ces réalités avec les siennes, obsédantes, et dont elle ne peut s’abstraire. Elle mesure toujours l’universel à l’aune de son propre problème, lequel reparaît à tous les jalons de son histoire, même quand celle-ci est glorieuse et triomphante. Dans l’un de ces moments-là, Quevedo a su que l’Espagne était détestée à cause de sa grande puissance et l’a déploré. Et dès le XIXe siècle, l’Espagne ne cesse, à propos de tout et de rien, de s’interroger sur le « problème national ». Le problème national continue de se mêler à tous les problèmes, fussent-ils ceux de la spéculation la plus libre et désintéressée.

Un des plus remarquables paradoxes de l’histoire de l’Espagne, c’est que cette hégémonie formidable qu’elle a exercée sur le monde a coïncidé avec sa décadence. La domination des mers et les éblouissants afflux d’or n’ont pas aidé l’Espagne à entrer dans le mécanisme du capitalisme alors créé par d’autres nations, et en particulier par l’exécré protestantisme du Nord. Une disposition prédominante de l’homo hispanicus fournirait un éclaircissement à cet échec : l’homo hispanicus met son point d’honneur dans des entreprises sans aucune finalité pratique. Autrement dit, sa disposition principale est pour l’héroïsme et s’avérera d’autant plus forte que la fin poursuivie est démesurée et absurde. Ce trait se retrouve souvent dans l’histoire, la pensée et la littérature de l’Espagne. De là une impuissance à créer des lois, des institutions, des régimes qui assureraient une durée aux prodigieux élans de ce peuple. Une impuissance à accéder à l’histoire et à s’y installer. Par suite de cette impuissance, le problème national est constant, l’Espagne demeure problématique. Et cette problématique occupe et anime toute la littérature espagnole.

Américo Castro et d’autres savants qui poursuivent l’étude des origines arabo-judéo-chrétiennes de la Péninsule tendent évidemment à imaginer une solution humaniste du problème national et à dessiner une Espagne capable de participer efficacement à une œuvre de civilisation universelle. En ce sens, on se préoccupe de faire valoir les moments où l’Espagne, dans sa quête d’elle-même, s’est trouvée en accord avec des réalités de caractère universel et a accompli un acte historique capable de la transformer dans ses structures politiques, sociales et morales et de fonder une organisation possible. En revanche, d’autres maîtres de l’enquête espagnole situent le départ historique de l’Espagne dans la Reconquête. Par conséquent dans une résistance de son essence, de sa casticité, de son identité à elle-même, identité reconnue, définie, revendiquée et qui, conforme à ses origines wisigothiques et féodales, conforme à sa « pureté »congénitale, ne peut être fondée que sur la foi, ne peut être que religieuse, cléricale, guerrière, centralisatrice et, finalement, assez proche de ce qu’on a appelé España Negra, l’Espagne noire.

Mais où que l’on s’arrête dans cette dialectique, on se trouve en présence d’une même réalité : le peuple. Toutes ces impulsions contradictoires de l’Espagne, les unes tournées vers une révolution à réaliser, les autres vers un repli sur soi, ont pour lieu la conscience populaire. C’est là que cela se passe, là que se situent les raisons de la création littéraire, fussent-elles d’un raffinement et d’un artifice extrêmes, non à la cour ou dans les salons. Cette vérité éclate dans toute la littérature espagnole, d’où l’accent, la saveur de celle-ci, sans doute aussi son abondance, sa prolixité, son désordre. D’autres fois, elle se résume dans une superbe brièveté gnomique : cela aussi est populaire. Le rapport qu’exprime la littérature soit entre l’homme et la réalité, soit entre l’homme et le plus exalté des mondes imaginaires, est toujours un rapport populaire, c’est-à-dire tel que le peuple veut l’entendre et l’exprimer selon ses propres structures mentales. C’est en ces rapports mêmes que consiste la création littéraire. Toute l’histoire littéraire de l’Espagne n’est constituée que de ces rapports. C’est pourquoi on n’y trouve point d’œuvre dogmatique instituant une doctrine idéologique ou en découlant.

## 1. Le Moyen Âge

### Premiers monuments

On laissera de côté les diverses manifestations culturelles qui marquent l’avance des royaumes chrétiens à partir des Pyrénées cantabriques ainsi que celles des Arabes et des Juifs pour saluer les premiers monuments de la langue castillane et d’abord, parmi les œuvres épiques, le Poème du Cid (milieu du XIIe siècle), contant les pérégrinations de ce chef de bande, tout à tour allié d’autorités chrétiennes ou arabes, occupé de sa famille, menant avec autant de réalisme ses affaires ménagères, politiques et guerrières.

Autre source primitive où se reconnaît une même moralité proprement castillane, d’expression lente, rugueuse, tout à fait concrète, voire terre à terre : les récits de vies de saints, de miracles de la Vierge et de martyres de Berceo, prêtre né à la fin du XIIe siècle. Enfin les maximes, contes et apologues ou exemples du Comte Lucanor de l’infant don Juan Manuel (1282-1348) font entrevoir ce que pouvait être le domaine culturel d’un prince castillan, neveu du roi Alphonse le Savant, pourvu de connaissances arabes et orientales, de riches ressources de langage et ayant le goût de moraliser sur des expériences vécues. Un didactisme plus marqué encore dans l’âpreté et doublé de résonances bibliques désolées se fait entendre dans les couplets des Proverbes du rabbi Dom Sem Tob. Mais la grande figure de cette époque, chez qui cet esprit d’observation et de réflexion brille dans toute sa richesse est Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, auteur du Livre de bon amour.

Avec l’archiprêtre de Hita, la langue poétique castillane poursuit cette démarche grave, mesurée, qui était le pas du Poème du Cid et de Berceo. Ceci, chez quelqu’un qui, plus que ces rudes primitifs, a pu développer son observation et son expérience, ne va pas sans une ironie dont il est assez difficile, d’ailleurs, de déterminer l’intention et la portée. En fait, on n’est point arrivé à démêler si l’archiprêtre est un satirique ou un cynique. Sa dévotion est grande et a de très beaux accents de candeur. Mais sa connaissance des malices et des péchés de la vie est profonde et il se pourrait qu’il en tirât une sagesse voisine du détachement. Bref, on constate chez lui une ambiguïté qu’on retrouvera chez bien d’autres illustres auteurs espagnols, à commencer par Cervantès.

On ajoutera encore à l’importance de l’archiprêtre en signalant qu’avec son truculent personnage de l’entremetteuse Trotaconventos, ancêtre de la Célestine et de tant de duègnes, il inaugure l’un des principaux motifs du réalisme picaresque.

### Le XVe siècle

Du règne de Jean II à celui des Rois Catholiques, tous les genres se forment. La poésie reprend les rythmes des chansons populaires ou tourne à une savante rhétorique. Aux recueils des cancioneros s’ajoutent ceux des romances, lesquels formeront le Romancero. L’origine de ces merveilleuses pièces octosyllabiques a été beaucoup discutée : les plus anciennes sont peut-être des éclats arrachés à de vieilles chansons de geste. Ces romances reprennent les fameuses histoires héroïques et chevaleresques de l’Espagne, en particulier, sous une forme plus romanesque et légendaire, celle du Cid. Ils créent ainsi diverses imageries populaires, dont l’une des plus séduisantes est le Romancero mauresque. Plus tard, les plus illustres poètes se plairont à écrire des romances. Ainsi s’accroîtra ce trésor familier, national, œuvre collective s’il en fut. Et l’une des choses que les romantiques français, à juste titre, ont le plus admirées et aimées.

La prose s’assouplit et s’enrichit avec des productions en tous genres, chroniques, romans. Le roman de chevalerie surgit avec des Amadis portugais, antérieurs à la première édition de l’Amadis de Gaule que l’on connaisse et qui est de 1508. À la fin du siècle, le théâtre commence aussi sa carrière avec les petits dialogues pastoraux de Juan del Encina.

Mais de toute cette époque, deux chefs-d’œuvre sont à mettre au premier rang. D’abord les Coplas, écrites par un brillant et héroïque gentilhomme, Jorge Manrique (1440-1478), sur la mort de son père. Ce poème, très savamment rythmé, qui, tout du long, sonne comme un glas, a mérité d’être souvent comparé à la Ballade des dames du temps jadis ; il en diffère et peut-être le dépasse par l’ampleur de sa mise en scène, par la calme, fière et forte ordonnance finale : entrée de la mort, son discours, la réponse du mourant.

L’autre chef-d’œuvre est la Tragi-comédie de Calixte et Mélibée, célèbre sous le nom de La Célestine (plus ancienne édition connue : Burgos, 1499). On a été frappé d’y voir un prototype de Roméo et Juliette ; de toute façon, la comparaison s’impose entre la puissance dramatique qui l’anime et celle de Shakespeare. Le souffle, le ton, l’autorité sont analogues. Mais l’ouvrage espagnol est en prose. Une prose d’une dureté implacable, péremptoire jusqu’à la brutalité, âpre jusqu’au sarcasme, à la mesure des événements qu’elle rapporte, des caractères et des passions qu’elle dépeint. Ici encore, comme dans les Coplas, le funèbre l’emporte sur tout autre élément de beauté, et le drame conclut son fatal mécanisme sur une déploration liturgique d’une accablante grandeur.

## 2. Le Siècle d’or

### L’humanisme

L’Espagne a reçu le souffle novateur de la Renaissance et certaines répercussions de la Réforme, à laquelle elle a résisté. Cela a produit un humanisme espagnol, principalement alimenté par des rapports étroits avec l’Italie. Les historiens, et particulièrement Marcel Bataillon, ont approfondi l’étude de ce vaste remuement de liberté et d’érudition qu’on a en partie résumé sous le nom d’érasmisme. L’influence d’Érasme et de son esprit y joua en effet un rôle décisif. On peut symboliser cet humanisme, entre autres figures importantes, dans celle de Juan Luis Vives, qui enseigna à Paris, Louvain, Bruges et Oxford. L’Espagne, comme alors toute l’Europe, a connu la pensée libre. Elle a eu aussi ses hétérodoxes, esprits religieux en quête, par la critique comme par l’inspiration, de nouvelles voies religieuses. On atteint là l’origine de tout un courant protestataire en même temps qu’avide de civilisation universelle et qui demeurera longtemps sous-jacent aux constructions de la foi et de la monarchie.

Celles-ci, à partir de Charles Quint et de Philippe II jusqu’à la venue du dernier Philippe, français celui-là, de la race des Bourbons, dominent le monde et l’étonnent par leur puissance, par leur impériale étendue, mais aussi par la civilisation qui les accompagne et dont l’éclat est aussi vif dans le domaine de la peinture, de la sculpture et des monuments que dans celui des lettres. Que les Espagnols aient pris conscience de la situation de leur collectivité apparaît dans le développement de traités politiques et d’importants ouvrages d’histoire, intéressants d’abord parce qu’ils montrent le degré d’excellence, de nombre et de clarté auquel est parvenue la prose espagnole, mais aussi parce que s’y manifestent une liberté de réflexion et un souci du droit qui portent encore la marque de l’œuvre du père Mariana, jésuite, dont le traité, De Rege, sur les origines et les limites du pouvoir royal fut brûlé à Paris, après l’assassinat de Henri IV.

### La poésie et le conceptisme

L’italianisme a introduit en Espagne – malgré la résistance de la vieille muse rustique – des mètres nouveaux, des genres nouveaux, et particulièrement le sonnet. Il s’est formé en Europe toute une esthétique du sonnet, provenant de la tradition pétrarquisante et s’inspirant d’un merveilleux spiritualisme érotique. Cette sorte de composition, aussi parfaite dans son architecture typographique que dans son mécanisme rationnel et rhétorique, offrait aux poètes des chances illimitées de résumer une prise de position lyrique, morale, religieuse, philosophique, etc. Les plus fortes personnalités de la littérature du Siècle d’or ont pratiqué le sonnet, mettant dans ce rigoureux exercice le plus intime, le plus secret d’elles-mêmes et y subtilisant non seulement sur leurs passions amoureuses, mais sur leurs élans religieux, sur l’amertume de leurs méditations quant aux choses du monde, ses vicissitudes, ses succès, ses désastres, quant à leur déclin personnel, quant à la mort.

L’influence italienne s’est manifestée d’abord dans les diverses pièces poétiques de Boscen (1490-1542), puis dans le lyrisme harmonieux, délicieux, virgilien de Garcilaso de la Vega, gentilhomme favorisé de tous les dons, naissance, vaillance, génie, tué à trente-trois ans au siège de Fréjus (1536).

Ce lyrisme musical renouvellera ses accents, atteindra à l’ineffable dans la poésie mélodique, éperdument éprise de nature et de délectable paix, de fray Luis de León (1527-1591), lui aussi tout nourri d’Antiquité. Lope de Vega, dont l’œuvre lyrique est immense, emploiera aussi la poésie à une réflexion sur les incertitudes de sa fortune personnelle et à l’expression de ses plus ardentes ferveurs religieuses. Mais ce qui domine chez lui, c’est le ton populaire ; sa puissance l’emporte sur les recherches savantes. Celles-ci, en poésie, et principalement dans le sonnet, se développent dans la seconde partie du Siècle d’or, à mesure que l’on s’enfonce dans les splendides torsions du baroque, du cultisme et du conceptisme.

Voici, parmi tant de définitions du conceptisme, celle de l’un de ses maîtres et doctrinaires, Baltasar Gracián, dans son traité de l’Art des pointes et du bel esprit (Agudeza y arte de ingenio) : « Le concept est un acte de l’entendement qui exprime la correspondance qui se trouve entre deux objets. »Le conceptisme est donc un art de la métaphore, mais poussé à de tels imprévisibles extrêmes et employé de façon si constante et totalisante qu’il produit une image de l’univers prodigieuse et animée de significations infinies. Elle est assez analogue aux correspondances de l’univers baudelairien.

Luis de Góngora (1561-1627) a chanté sur le ton populaire avec un immense bonheur ; le même bonheur triomphe dans son œuvre savante et difficile. C’est un artiste d’une éblouissante virtuosité. La flexibilité et la richesse de la langue espagnole l’ont servi en ce sens. Du côté hermétique de son œuvre, ses sonnets, son Polyphème (Fábula de Polifemo y Galatea), ses Solitudes composent un fastueux cosmos absolument matériel, physique, mais qui, par sa volonté d’artifice, de quintessenciation conceptiste, peut apparaître comme une métaphysique, et l’une des plus sublimes, qu’ait jamais conçues le génie poétique. Dans un sonnet comme l’Inscription pour le sépulcre du Greco se proclame cette foi en la toute-puissance de l’esprit qu’on peut retrouver dans une tradition allant de Vigny à Poe et à Baudelaire, à Mallarmé et à Valéry.

On vient d’évoquer le jésuite Baltasar Gracián (1601-1658). Impossible de séparer ce maître de toute prose de Góngora, maître de toute poésie. De même que l’esthétique de celui-ci implique une métaphysique, celle de Gracián implique une éthique. « Combien singulier je te désire ! »dit-il au lecteur, en préface à son traité du Héros. Ses autres traités et son vaste roman philosophique du Criticón ont instauré une morale de l’action personnelle et de la désillusion totale dont se sont réclamés Schopenhauer (qui traduisit l’Oráculo manual) et Nietzsche. Morale aussi hautaine en son esprit qu’en sa forme, laquelle est à la fois concise et compliquée, somptueuse, fulgurante, tordue comme une ferronnerie et d’un sombre et magnifique éclat.

C’est dans ce même climat de fierté et de solitude que l’on doit situer Francisco de Quevedo (1580-1645), aussi curieux de savoir encyclopédique que d’aventures politiques. Il connut la plus grande fortune et les plus affreuses chutes et mourut dans la mélancolie. Ses Songes, ses poésies burlesques et satiriques sont le sommet de la poésie baroque, tour à tour extravagante, injurieuse, très recherchée dans le subtil comme dans le grossier et le caricatural. Il a écrit sur tout, politique et histoire, et cela dans une prose brève, fulgurante, avec des vues très profondes qui rejoignent Gracián et, par lui, Machiavel. Ses sonnets résument, à la cime du lyrisme conceptiste, toute une âpre expérience humaine.

À considérer des incarnations de la grandeur humaine telles que Góngora, Gracián et Quevedo et la forme d’art véritablement suprême par ceux-ci produite, on comprend que les Espagnols se soient si souvent réclamés du stoïcisme. Sénèque n’était-il pas andalou ?

### Le roman picaresque

L’archiprêtre et La Célestine préludent à ce nouveau genre littéraire, d’un schéma rigoureux, dont le modèle est fourni par le Lazarillo de Tormes (premières éditions connues : 1554). L’un des chefs-d’œuvre en est le Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán, dont le succès en Espagne et à l’étranger, surtout en Angleterre, fut énorme. Un autre, le Buscón de Quevedo, sans doute le plus outrancier, celui qui va le plus loin dans la force du style et dans le cynisme, la bouffonnerie, la cruauté, tout cela qu’on appelle aujourd’hui l’humour noir. Entre également dans ce genre toute une part, et non la moins prestigieuse, de l’œuvre de Cervantès, dont quelques-unes de ses Nouvelles exemplaires et, parmi elles, l’incomparable Rinconete et Cortadillo.

La fièvre de l’aventure transocéanique accumule dans la mirifique cité portuaire de Séville, mais aussi dans d’autres capitales, toute une pègre qui a ses lois, ses mœurs et son argot. Sa morale aussi, à savoir une volonté de puissance qui peut se réduire à une simple volonté de subsistance, mais à tout risque et à tout prix. Le réalisme des romans picaresques est le plus sérieux, sinon le plus délectable des réalismes parce que non seulement peinture objective, mais aussi engagement du lecteur dans une nécessité dramatique, voire tragique. Il s’agit de vivre, et la vie ne peut être rien d’autre qu’une aventure, et l’aventure ne peut être rien d’autre que le fait des coquins.

### Cervantès

Cette vérité, Miguel de Cervantès Saavedra (1547-1616) l’a connue par l’épreuve et l’a méditée en tous sens et avec toutes ses contradictions. Il l’a connue par l’épreuve en la vivant, tour à tour soldat, héros, captif en Alger, littérateur raté, employé besogneux, accablé de charges et de tracas. Quant à la vie imaginaire, celle des fascinants romans de chevalerie, miroirs des exploits que, dans un âge révolu, on aurait pu accomplir pour en tirer gloire, il y faut à jamais renoncer. Il faut se défaire des fantasmagories et, si l’on a l’âme sublime, ce qui est le cas de Cervantès, se retraire dans une amère et souriante sagesse, et réserver les ressources de charité que l’on peut garder aux sites, aux choses, aux bêtes, aux êtres humains, au fidèle Sancho. Car on est entré dans les temps modernes, ceux des grands États politiques et de la force. Une dialectique aussi comique que mélancolique s’impose, celle du Don Quichotte, une des dernières œuvres de ce génie tardif et qui n’a pu éclater – mais avec quelle puissance, puisqu’il s’agit du plus fameux et peut-être du plus beau livre de toutes les littératures ! – qu’au bout d’une expérience.

Les Nouvelles exemplaires paraissent également au crépuscule de cette généreuse et triste carrière. Elles sont de la même encre que Don Quichotte, c’est-à-dire de cette sorte de perfection noble et familière, éloquente et concrète, merveilleusement ironique, qui est le style de l’un des écrivains les plus doués qui aient jamais été, pour dire le vrai de l’homme et de la vie. On est avec Cervantès à l’un de ces moments où la pensée la plus forte s’exprime dans le langage le plus fort, où le génie, sans qu’on ait à chercher ni comment ni pourquoi, s’est fait évidence.

### Le théâtre

Le théâtre espagnol est un phénomène qui, par son abondance, tient du monstrueux. Sa prosodie, essentiellement coulante, orale, propre à s’étendre de la naïveté à l’éloquence, a sans doute facilité cette étourdissante production. Ce théâtre a beaucoup gardé en lui du caractère familier de sa période primitive. Les actes et les sentiments y apparaissent sous leur forme élémentaire. Le thème de don Juan qui, dans toute l’Europe, prendra des formes si diverses, autorisant des interprétations aussi variées que profondes, le voici sous sa première figure, celle du Burlador de Tirso de Molina (1571-1658). Dès ses premières répliques, il présente le problème dans son expression la plus brutalement primaire : « Qu’est-ce ? – Eh ! que cela peut-il être ? Un homme et une femme. »Toute une histoire grosse du plus bel avenir philosophique débute par ce coup de tonnerre. Cette schématisation persiste dans tout le théâtre espagnol, même dans ses comédies de cape et d’épée, de galanteries, d’intrigues, de méprises, d’inextricables complications.

Ainsi apparaît Lope de Vega (1562-1635), personnage hors mesure, tout à fait typique de l’âge baroque, avec sa prodigieuse capacité d’excès en aventures, amours, fécondité littéraire, désordres et sainteté. C’est un génie national parce que populaire, exprimant l’honneur du village, du pueblo, contre l’injustice féodale, accordant son inspiration dramatique et poétique à la fraîche chanson de la rue et des champs et aux sentiments du peuple, à sa bonne et simple dévotion religieuse, à son indépendance, à sa fierté, à son naturel.

Son successeur dans la gloire, Calderón de la Barca (1600-1681), avec ses pièces comme avec ses autos sacramentales, qui sont des représentations liturgiques et théologiques, relève du conceptisme. Aussi sa vigueur dramatique aboutit-elle à tout instant à un lyrisme systématique d’une scintillante beauté. C’est un philosophe, et son plus célèbre drame, La vie est un songe, met en scène le thème de Hamlet et celui de Don Quichotte sur l’ambiguïté du rêve et de la réalité, ce thème fameux de l’ironie et du doute qui éclate dans le monde en ce moment critique entre le Moyen Âge et la raison moderne. Les monologues de Sigismond, le héros de La vie est un songe, sont à compter parmi les pages les plus illustres de la poésie universelle.

### La mystique

Dans cet immense domaine, qui est aussi caractéristique de l’Espagne que celui du réalisme picaresque, sinon du réalisme tout court, on retrouve d’abord fray Luis de León, maître platonisant, voire hébraïsant, plein de sagesse et de rayonnante humanité, auteur, outre ses poésies, de traités comme Les Noms du Christ (1583), d’une prose transparente à l’image d’un cœur digne de savoir retrouver Dieu dans toute sa création et toutes ses créatures.

C’est là aussi le pouvoir dont était douée sainte Thérèse d’Ávila (1515-1582), femme profondément attachée à la nature et à l’action, véritablement maternelle et dont le peuple espagnol a fait l’image de la Mère. Dans une prose directe, touchante, effusive, concrète elle raconte avec une égale puissance de communication l’histoire de sa vie, de ses luttes pour sa réforme et ses fondations carmélitaines, de ses rapports humains, de ses itinéraires à travers les demeures de l’âme jusqu’aux extrêmes transports de l’amour divin. Elle est une des plus grandes et chères figures de l’histoire et de la vie du peuple espagnol et un écrivain admirable : ses poésies, à la cime de la passion mystique, et d’une si forte et véridique expression humaine, sont de la même exceptionnelle qualité que sa prose.

Saint Jean de la Croix (1542-1591) fut son frère et comme son disciple dans l’œuvre réformatrice et spirituelle. Ses commentaires en prose, s’ils ont, sur une expérience mystique, la force d’exposé de ceux de sainte Thérèse, fournissent en outre une méthode et démontrent chez leur auteur un très subtil esprit d’analyse et de système. Mais cet esprit ne gêne en rien le génie expressif du docteur extatique : dans ses poèmes du Cantique spirituel et de la Montée du mont Carmel, il a produit une forme de la beauté poétique où, par le plus sublime mystère, il semble impossible de distinguer les divers éléments – musique verbale, images bibliques et images inventées, signification réelle des termes et leur signification spirituelle – qui concourent au poème. Saint Jean de la Croix est une des plus hautes figures et de la mystique et de la poésie universelles.

## 3. Le siècle des Lumières et le XIXe siècle

### Le siècle des Lumières

La prose académique et oratoire se développe pendant le XVIIIe siècle, mais aussi la prose critique. Les travaux de Jean Sarrailh ont révélé l’importance de cette Espagne des Lumières sous le règne du despote éclairé Charles III et l’œuvre de maints écrivains, réformateurs, hommes d’État, inspirés par les encyclopédistes français et les économistes anglais. Une des figures les plus représentatives de ce mouvement est l’écrivain et homme d’État Jovellanos (1744-1811).

L’esprit d’insidieuse malice perce partout, dans les écrits du padre Isla, jésuite, et du padre Feijoó, bénédictin, au théâtre, en poésie, dans toutes sortes d’ouvrages, « à la française ». Bon nombre des écrivains de ce temps seront des afrancesados, comme Goya le fut. Enfin, la mode est aux scènes de la rue, aux fêtes populaires, aux corridas. Cela se manifeste avec vivacité dans les saynètes de Ramón de la Cruz.

### Le romantisme

Le romantisme est également une période où les influences et les échanges semblent mêler l’Espagne aux courants européens. Ainsi y a-t-il du byronisme dans le lyrisme passionné d’Espronceda (1808-1842). Ainsi y a-t-il du ton des ballades des romantiques européens dans les poèmes légendaires de José Zorrilla (1817-1893). Mais ils sont aussi de saveur espagnole et le Don Juan Tenorio, comme un rite national, est joué dans tout le pays, au jour des Morts.

Il faut attendre un peu plus tard pour avoir en Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) le type même du poète romantique mort jeune et dont les accents amoureux demeurent à jamais dans toutes les mémoires. Son œuvre poétique, à côté de quelques écrits en prose, dont les Légendes, ne tient que dans un mince recueil de très courts poèmes, souvent d’une ou deux strophes seulement, et qui porte le titre modeste de Rimes. La comparaison avec Heine s’impose : ce sont vraiment des lieder qui, comme ceux du poète allemand, racontent, sur un ton tour à tour mélancolique, rêveur, désespéré, sarcastique, tendre, passionné, une histoire d’amour. La prosodie est libre, donc savante et comme s’adaptant à la musique sur laquelle on pourrait faire chanter ces vers, et qui est la musique du cœur. Mais nous pourrions aussi, puisque Bécquer était andalou, né à Séville, réduire cette musique, en notre oreille intérieure, à quelques accords de guitare.

Cette œuvre si brève n’en est que plus intense. C’est un concentré de sentiment et de poésie dont ne cesse d’émaner un charme extraordinaire.

Une littérature, dans la suite de certaines tendances du siècle précédent, s’intéresse aux mœurs locales, se soucie de situer la peinture de la vie réelle dans son cadre social et régional : on l’appelle le costumbrismo. Elle recherche moins le pittoresque et la couleur que la vérité. Et la préoccupation du problème national est au fond de cette inquiétude. Ainsi Mariano José de Larra (1809-1837), qui se suicide en pleine jeunesse, a-t-il, dans ses chroniques de la vie sociale espagnole, dit avec ironie et mélancolie le vide de cette vie.

### Le roman espagnol du XIXe siècle

L’existence espagnole est, en effet, vide et vaine, provinciale, sans issue. Les plus généreux efforts de l’esprit libéral et démocratique se heurtent à une monarchie fondamentalement régressive. Des pronunciamientos dont certains, d’ailleurs, sont à tendances libérales, jalonnent, comme autant de secousses sans lendemain, la vie politique. Toutes sortes de problèmes propres à l’Espagne, dus à l’énorme emprise cléricale, à de mauvaises conditions économiques et financières, aux revendications autonomistes de provinces aussi nettement tranchées que la Catalogne et le Pays basque, font que cette vie politique ne trouve pas son équilibre, ne réussit pas à suivre un fructueux développement.

Et cependant des esprits de la plus haute qualité, conscients et inquiets de ces problèmes, font du XIXe siècle espagnol une ère de production littéraire de valeur et significative, abondante en romans. Observer et dire la réalité, c’est aussi la critiquer. Donc celui qui veut comprendre le drame de l’Espagne, ses crises, les inhibitions et les obstacles dont elle souffre, mais aussi ses lucides prises de conscience, ses luttes pour la liberté d’examen, ses volontés d’affranchissement et de progrès, doit lire de près les romans du XIXe siècle, ceux de Pedro Antonio de Alarcón, de Juan Valera, de José Maria de Pereda, de Leopoldo Alas, qui écrivit aussi sous le nom de Clarín (1852-1901), et surtout de Benito Pérez Galdós (1843-1920).

Galdós est le type même du romancier du XIXe siècle, l’égal de Balzac, de Tolstoï, Dostoïevsky, Dickens. Il y a le Madrid de Galdós comme il y a le Paris de Balzac et le Londres de Dickens. C’est dire que, comme ses émules, il possède le pouvoir de transformer en grandiose épopée toute la réalité d’une ville, d’une société, d’un siècle, d’un monde. Cette réalité se trouve, par une forme du génie créateur, où se conjuguent l’observation et l’imagination, portée à un état supérieur dont on contemple les mécanismes, les mystères et les plus vivantes et significatives figures.

Citons comme grands parmi les plus grands des romans tels que Le Fruit défendu (Lo Prohibido), ou Miau, ou ce chef-d’œuvre d’une bouleversante richesse affective : Fortunata et Jacinta. Mais la puissance créatrice de Galdós ne s’arrête pas aux réalités qu’elle a révélées et qui sont de tous les mondes, bourgeoisie de tout gabarit, menu peuple des rues, bas-fonds de la pire misère : elle va au profond de l’âme et une ardente charité emporte cet esprit moderne, très XIXe siècle, anticlérical, ouvert au progrès social, vers des régions de la passion qu’on doit qualifier de religieuses. Ceci se révèle dans les pérégrinations tour à tour sublimes et bouffonnes de Nazarín, ce fou de Dieu, et dans Ángel Guerra, l’un des personnages les plus saillants qu’ait créés la littérature espagnole et dont la pathétique trajectoire va de la révolte anarchiste à cette autre révolte : la sainteté.

Toute une partie de l’œuvre de Galdós a pris la forme d’un cycle de romans historiques, les Épisodes nationaux (Episodios nacionales). Les événements du règne de Ferdinand, de l’invasion napoléonienne, de la guerre d’Indépendance y sont vus, comme dans les romans historiques d’Erckmann-Chatrian, par des témoins naïfs, engagés dans le drame général comme ils le sont dans les péripéties de leur vie privée. On voit donc reparaître là un thème cher à Galdós et fréquent dans le roman espagnol, celui de la formation d’un jeune homme par l’expérience vécue, thème qui a été développé ailleurs sous les noms d’ « éducation sentimentale », d’ « apprentissage », de Bildung. Ce thème contribue pour beaucoup au naturel, à la vivacité, à la prodigieuse vérité de ces romans qui sont tout ensemble histoire de l’Espagne et histoire des Espagnols.

## 4. La génération de 1898

### Les précurseurs de l’Espagne moderne

La nécessité de retrouver la vérité historique de l’Espagne et de lui donner les meilleures chances de s’accomplir se fait de plus en plus manifeste dans les consciences. La volonté de réforme qui, continuellement, est le sel de la vie souterraine de l’Espagne, s’incarne dans la grande figure de Joaquín Costa, promoteur d’une politique hydraulique, historien des origines espagnoles du socialisme avec son Collectivisme agraire en Espagne (1898), et dans les initiateurs d’une grande rénovation universitaire : Sanz del Río et surtout Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fondateur de l’Institution libre d’enseignement. Cette rénovation pédagogique s’élargissait à toute une rénovation morale et politique. Un singulier concours de circonstances a fait qu’elle se réclamait d’un obscur philosophe néo-kantien, Krause, et a pris le nom de krausisme. Il faut toujours un nom à ce que l’on sent être une hérésie. En effet, ce qui se manifestait là, c’était toute la tendance hétérodoxe, protestante, démocratique, universaliste que l’on devine sous l’histoire spirituelle et sociale de l’Espagne.

Le traditionalisme, déjà illustré au XIXe siècle par le penseur catholique Balmes, ne poursuivait pas moins son action à l’Université, par exemple avec l’œuvre magistrale d’un admirable érudit, un véritable humaniste, Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912). L’élan est donné, et une volonté de libération transforme le monde des sciences, développe l’érudition dans tous les domaines, pousse vers la recherche des sources spirituelles de l’Espagne, restitue ses valeurs, découvre, avec Manuel B. Cossio, le Greco, fomente le cervantisme ainsi que, avec Menéndez Pidal, les études historiques et philologiques.

Ángel Ganivet (1862-1898), personnalité de la plus péremptoire originalité, donne, avec son bref Idearium espagnol, une lumineuse somme des caractères philosophiques et moraux de l’Espagne. Il est un des premiers à s’enquérir de ce que peut bien être la réalité désignée sous le nom d’Espagne et à s’efforcer de la définir. Son roman Les Travaux de l’infatigable créateur Pío Cid est en fait une enquête analogue, menée, à l’instar de Don Quichotte, comme un départ vers une entreprise, comme une pérégrination, comme une suite de rencontres et d’expériences. Livre animé de cet arbitraire, de ce caprice abrupt qui est le trait principal des Espagnols et va de pair avec leur généreuse richesse morale. Livre admirable, le plus grand peut-être, avec Don Quichotte et certains romans de Galdós, de toute la littérature espagnole.

### Nouveaux maîtres à penser

Ganivet était l’ami de Miguel de Unamuno (1864-1936), le maître de la génération de 1898 et l’une des figures capitales de l’Espagne, devenue légende à cause de sa carrière passionnée de lutteur, sa gloire de recteur de l’université de Salamanque, son exil sous Primo de Rivera, son retour triomphal à l’avènement de la république, sa mort solitaire lors de l’entrée des franquistes à Salamanque. Ayant découvert avec enthousiasme la parenté de sa pensée avec celle de Kierkegaard, il peut et doit apparaître comme le penseur existentiel par excellence. Il a véritablement et de tout son être vécu sa pensée avec ses innombrables essais, dont le fameux Sentiment tragique de la vie (1914), ses poèmes, ses romans, ses articles, sa correspondance, ses propos, toute sa personne.

1898 est la date du désastre colonial, date qui marque la fin d’un empire qui n’était plus qu’un songe, le retrait définitif de l’Espagne sur elle-même. D’où la nécessité d’une méditation à laquelle Unamuno donne sa forme la plus pathétique. Toute une génération de brillants génies apparaît avec lui : Azorín, subtil, exquis, minutieux révélateur des pueblos de Castille et de la route de don Quichotte ; Pío Baroja, romancier de l’aventure et peut-être du final néant de l’aventure, et dont la prose, à cet effet, est merveilleusement prompte, sèche, désinvolte, impertinente ; Ramón del Valle Inclán, artiste baroque, d’une langue fastueuse ; enfin et surtout le poète Antonio Machado (1875-1939).

Poète difficile à analyser, impossible à traduire. Sa solitude, son pouvoir de concentration sentimentale et philosophique le confinent dans une temporalité où le souvenir vécu se transmue en souvenir rêvé. D’où la force de charme incantatoire et mélancolique de sa poésie. Ce poète bouleversant s’est doublé d’un philosophe profond. Lui aussi est entré dans la légende populaire de l’Espagne à cause de son immense bonté, de son rayonnement moral, de sa fidélité au peuple qui l’entraîna, dans le flot de l’armée républicaine en déroute, à Collioure, où il mourut de fatigue et de douleur et où il est enterré.

C’est le lieu d’indiquer que la poésie espagnole avait commencé de se rénover sous l’impulsion du Nicaraguayen Rubén Darío (1867-1916), qui vécut à Paris où il reçut l’influence du symbolisme français et surtout de Verlaine, qu’il combina avec sa sensibilité indienne pour créer un lyrisme d’une tonalité musicale tout à fait inouïe en espagnol. Il est le père de toute la poésie américaine, comme il est l’apôtre et le prophète de la latinité contre l’impérialisme yankee.

Dans ce riche complexe, la poésie espagnole a puisé une vie nouvelle. Une grande liberté lui est désormais offerte, qui se sent chez les poètes de 1898, puis dans l’effusive multiplicité d’images, l’environnement cosmique de Juan Ramón Jiménez (1881-1958).

Avec celui-ci, une nouvelle génération apparaît, qui comprend le romancier, d’un si puissant et profond humour, Ramón Pérez de Ayala, le philosophe et esthéticien Eugenio d’Ors, d’un style aussi précieux que les délicieux méandres de sa subtile pensée ; Gabriel Miró, savoureux poète en prose de la côte levantine ; Ramón Gomez de la Serna, célèbre par son imagination d’une fécondité effrénée, qui bouleverse toutes les données de l’univers, le réanime en combinaisons disparates jusqu’à l’absurde, le réinvente tel qu’auraient pu le vouloir les plus romanesques et passionnés désir secrets du surréalisme, mais à sa façon à lui, Ramón, selon les conditions et le décor de la rue madrilène. Enfin, la jeunesse a ses maîtres dans une Université digne d’être comparée aux plus savantes et actives des deux continents. Parmi eux se détache la figure souveraine du philosophe José Ortega y Gasset, esprit universel en même temps que très profondément castillan, fondateur et directeur de la Revista de Occidente.

### La génération de la république

Le journalisme, le centre intellectuel de l’Ateneo, que domine l’autorité d’hommes tels que Manuel Azaña, sont en pleine effervescence. Tout est prêt pour une nouvelle vague d’écrivains et de poètes. Ce seront : le paradoxal catholique José Bergamín ; Pedro Salinas, poète de l’intimité, humaniste d’esprit ouvert et ingénieux, le critique et professeur Damaso Alonso ; trois poètes dont l’exceptionnelle qualité mérite un rang à part : Rafael Alberti, doué au plus angélique degré de la grâce andalouse ; Jorge Guillén, scrupuleux, difficile, passionnément épris de pureté, avide de manifester l’évidence de l’univers, sa présence, son présent ; Federico García Lorca, dont l’exécution à Grenade, sa patrie, par les troupes franquistes, fera une figure symbolique de l’éternelle condition tragique de l’Espagne, et qui fut un poète d’une force d’invention, d’inspiration, de charme perpétuellement jaillissante. Ce lyrisme a pu également revêtir la forme dramatique : le pathétique des pièces de Lorca atteint dans les profondeurs du spectateur les grandes énigmes du sexe et de la mort.

Cette brillante cohorte de poètes, parmi lesquels on n’aurait garde d’oublier Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Juan Larrea, a connu l’allègre printemps de la république du 14 avril 1931, aboutissement d’un long mûrissement. Puis le coup d’État de Franco. Il s’en est suivi la dispersion dans l’exil de toute l’intelligentsia et, en métropole, un brutal arrêt de toute activité littéraire et scientifique. Celle-ci, s’accommodant des conditions et malgré un certain malaise, a fini par reprendre et par produire, en poésie comme en prose, et aussi dans le domaine de la recherche et de l’essai philosophique, des œuvres qui témoignent de l’inaltérable vitalité du génie espagnol.

## 5. Tendances contemporaines

### Les années noires (1939-1959)

La guerre civile et l’instauration du régime franquiste bouleversent totalement les données de la création artistique en Espagne. La mort de Lorca et d’autres écrivains, comme Miguel Hernández, l’exil de beaucoup d’autres (Rafael Alberti, Ramón Sender, etc.) signifient la rupture de la continuité littéraire. Par ailleurs, le régime met en place un système de censure très répressif, et impose à tous les secteurs de la culture une orientation conforme à l’idéologie du parti unique, la Phalange. Rien d’étonnant, donc, à ce qu’une des premières caractéristiques de la vie littéraire espagnole après la guerre civile soit la remise à l’honneur des écrivains du passé. Ainsi, lorsqu’après quelques années de silence la création poétique semble reprendre, c’est autour d’une revue fondée par le pouvoir et dont le nom, Garcilaso, indique assez la tendance résolument néo-classique. Ses collaborateurs, comme José García Nieto ou Dionisio Ridruejo, pratiquent une poésie intemporelle dont la sérénité est sans rapport avec le climat tendu qui règne dans le pays. Un mot clef, escapismo (fuite devant les réalités, refus de l’engagement), servira plus tard dans les débats autour de la littérature pour caractériser cette attitude qu’on retrouve tout particulièrement dans le théâtre où ce sont les gloires finissantes du début du siècle (Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, les frères Quintero) qui tiennent le plus souvent le haut de l’affiche au titre de la modernité. Ces vieux dramaturges, ainsi que des auteurs plus jeunes comme Alfonso Paso, Juan Ignacio Luca de Tena ou Edgar Neville, fournissent un théâtre de distraction, très conventionnel, et d’autant plus inoffensif que le public auquel il s’adresse est de toute façon restreint à la bourgeoisie aisée de Madrid et de Barcelone.

C’est du côté du roman que se manifestent très tôt les signes d’une ouverture possible. Non que la production romanesque ne soit envahie, dans la logique des choses, par des imitations du roman réaliste du XIXe siècle, comme en témoignent les œuvres de Juan Antonio Zunzunegui et Ignacio Agustí. Mais l’évolution récente des techniques narratives, et en particulier le néo-réalisme pratiqué depuis plusieurs années par des écrivains nord-américains (Steinbeck, Hemingway, Caldwell, etc.), apporte aux romanciers espagnols une échappatoire partielle. Le récit néo-réaliste, qui peut se limiter à la description de lieux ou de comportements et à la transcription de dialogues, permet de rendre compte de la réalité dans ses aspects les plus négatifs sans pour autant se référer à un système de valeurs explicitement formulé. Il y a donc là un moyen d’éviter la censure, très bien exploité par Camilo José Cela (La Familia de Pascual Duarte [La Famille de Pascual Duarte], 1942) et surtout par Rafael Sánchez Ferlosio (El Jarama, [Les Eaux du Jarama], 1956). En même temps, le néo-réalisme littéraire apparaît comme l’expression idéale de la tendance existentialiste sous-jacente dans nombre de romans espagnols de cette époque-là. Il ne s’agit certes pas d’une attitude construite à la manière de Sartre ou de Mounier, mais plutôt d’un existentialisme embryonnaire servant de position obligée face à une situation invivable. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, on sait à Madrid mieux encore qu’à Saint-Germain-des-Prés ce que sont les pressions d’une contingence aveugle, la faillite des systèmes idéologiques, le sentiment de l’absurde et l’angoisse existentielle. Ce n’est pas par hasard si le premier roman de l’après-guerre à obtenir quelque succès fut, en 1944, Nada (Néant) de Carmen Laforêt, et si les titres des meilleurs récits de cette période évoquent une société déshumanisée : La Ruche (La Colmena, 1951) de C. J. Cela ; La Noria (1952) de Luis Romero, Le Cirque (El Circo, 1957) de Juan Goytisolo ou Les Fourmis aveugles (Las Ciegas hormigas, 1960) de Ramiro Pinilla. Quant au héros romanesque (là encore le modèle néo-réaliste américain est tout proche), il est le plus souvent, à l’image de Pascual Duarte, un être réduit à ses instincts.

Ce désarroi de la société espagnole, de ses intellectuels et de ses artistes, trouvera sa première expression poétique dans Hijos de la ira (Enfants de la colère, 1944) de Dámaso Alonso. À ce moment-là, la poésie semble sortir de l’impasse néo-classique, d’une manière quelque peu désordonnée avec les surréalistes du mouvement postista mené par Carlos Edmundo de Ory, avec plus de profondeur chez les poètes de la revue Espadaña, notamment Eugenio de Nora (España, pasión de vida, [Espagne, passion de vie], 1953). En revanche, le changement est plus difficile dans le domaine de la création dramatique. Si Antonio Buero Vallejo suscite un instant, avec Historia de una escalera (Histoire d’un escalier, 1949), l’espoir d’un théâtre plus responsable, il lui arrive cependant ce qui arrive à tous les écrivains qui acceptent de composer avec le régime pour pouvoir continuer à s’exprimer : il dépasse difficilement le niveau de la critique purement morale. Quant à Alfonso Sastre (La Mordaza, [Le Bâillon], 1954 ; El Pan de todos, [Le Pain de tous], 1957, etc.), qui est le seul à mener une réflexion approfondie sur le théâtre, son refus radical du compromis le condamne à n’avoir qu’une audience restreinte.

Pourtant, le régime franquiste évolue. La défaite des puissance de l’Axe l’a obligé à abandonner ses tendances fascisantes pour aller peu à peu vers un libéralisme doctrinaire facilitant le rapprochement avec les États-Unis. Quoique modérée, cette évolution a des conséquences favorables pour la création littéraire. En particulier, il va être désormais possible pour les romanciers de dépasser le néo-réalisme de coloration existentialiste et de pratiquer un réalisme de plus en plus explicitement critique, encore que toujours contenu par une censure vigilante. C’est le cas de Carmen Martín Gaite (Entre visillos, [Entre les persiennes], 1957) ou de Ignacio Aldecoa (Gran Sol, [Grand Soleil], 1957). Et même s’il est encore impossible de se référer ouvertement à une quelconque idéologie de type marxiste, on voit cependant apparaître de purs produits de ce réalisme socialiste dont La Mina (La Mine, 1959) de Armando López Salinas constitue probablement l’archétype. La poésie, elle aussi, devient « sociale »sous l’impulsion de Blas de Otero (Ángel fieramente humano, [Ange sauvagement humain], 1950 ; Pido la paz y la palabra, [Je demande la paix et la parole], 1955, etc.) et de Gabriel Celaya (Las Cartas boca arriba, [Les Cartes sur table], 1951). Cette attitude clairement engagée, on la retrouvera au théâtre, encore que très minoritairement, par exemple chez A. Sastre ou Lauro Olmo (La Camisa, [La Chemise], 1962).

Le bilan de ces deux premières décennies de l’époque franquiste est incontestablement négatif. Quand la création littéraire n’est pas complètement étouffée, elle doit, à travers un roman de tendance documentaire ou une poésie de combat, se substituer pour l’information et la polémique à une presse inexistante : détournée de son rôle, elle y perd sa qualité.

### Modernité et postmodernité

1959 constitue une date charnière dans l’histoire de la littérature espagnole contemporaine. Sous la pression d’événements essentiellement économiques, l’Espagne est obligée d’ouvrir ses frontières à l’émigration et au tourisme. Même si la société franquiste garde ses structures autoritaires, elle ne peut plus empêcher la circulation des idées d’une manière aussi radicale qu’auparavant. Des brèches commencent à s’ouvrir dans lesquelles s’engouffre aussitôt un psychiatre passionné de littérature, Luis Martín Santos, avec un roman au titre (encore) symbolique, Tiempo de silencio (Les Demeures du silence, 1962), bilan sarcastique et tonitruant de vingt années de franquisme. Dans un panorama littéraire assez terne sur le plan formel, ce roman représente aussi une petite révolution technique, et c’est probablement encore aujourd’hui ce que la littérature espagnole contemporaine aura produit de meilleur. Juan Goytisolo emboîte le pas de Martín Santos avec Señas de identidad (Pièces d’identité, 1966). D’autres écrivains surgissent qui semblent annoncer un renouveau de la création romanesque en Espagne : Juan Marsé (Últimas Tardes con Teresa [Dernières Soirées avec Teresa], 1965) ; Juan Benet (Volverás a Región [Tu reviendras à Région], 1967). Débarrassés d’une conception étroite de l’engagement, ouverts aux formes d’expression nouvelles, ils pratiquent un roman plus authentique et plus personnel. De la même manière, le théâtre espagnol commence enfin à découvrir les révolutions dramaturgiques qui se sont produites dans d’autres pays et auxquelles il est resté jusque-là imperméable. Le phénomène, il est vrai, ne se manifeste guère que chez José Martín Recuerda (Las Arrecogías de Santa María Egipciaca [Les Recluses de Santa Maria Egipciaca], 1970) et surtout chez un dramaturge qui, exilé par le franquisme, a dû faire sa carrière en France et aux États-Unis : Fernando Arrabal. Son théâtre, d’abord symbolique et surréaliste (El Cementerio de automóviles [Le Cimetière des voitures], 1957), puis « panique » (El Arquitecto y el Emperador de Asiria [L’Architecte et l’Empereur d’Assyrie], 1966), puise dans des influences aussi diverses que Valle Inclán, Antonin Artaud, Bertolt Brecht ou Samuel Beckett. Quant à la poésie, elle semble éclater en une multitude de tendances qui vont de la réapparition des « anciens », comme le Prix Nobel Vicente Aleixandre (Poemas de la consumación [Poèmes de l’accomplissement], 1968), jusqu’aux expérimentations d’un Guillermo Carnero ou d’un Vázquez Montalbán, en passant par la poésie « éthique »à la manière de Félix Grande.

Au début des années soixante-dix, on a le sentiment que les conditions sont réunies désormais pour que la littérature puisse à nouveau s’épanouir : le développement économique de la décennie précédente a contribué à moderniser la société espagnole, la censure s’est considérablement assouplie et va disparaître à la mort du général Franco (1975), et l’Espagne est maintenant ouverte à toutes les influences culturelles. Pour la littérature de l’exil, c’est bien sûr trop tard : lorsque les Espagnols découvrent ou redécouvrent les récits de Ramón Sender, la poésie de Luis Cernuda ou de Rafael Alberti, ou le théâtre d’Arrabal, il y a un certain décalage entre ce qu’ils attendaient de ces écrivains et ce que ceux-ci leur apportent. Mais on espère beaucoup des générations plus jeunes.

Or c’est un fait que la création littéraire, libérée de contraintes spécifiquement espagnoles, subit alors les conséquences d’une évolution qui touche les modes de production culturelle des sociétés évoluées. En Espagne comme ailleurs, la culture est désormais un objet de consommation, et ce phénomène de commercialisation ignore, bien entendu, les frontières. C’est ainsi que la colonisation du roman de langue espagnole par les Hispano-Américains, amorcée dans les années soixante, est maintenant relayée par l’irruption dans les librairies espagnoles d’une création littéraire internationale. Ce mouvement, certes, favorise les nouveaux auteurs péninsulaires dont les œuvres sont désormais largement diffusées hors d’Espagne : Vázquez Montalbán (Les Mers du Sud, 1979 ; Meurtre au comité central, 1981 ; La Rose d’Alexandrie, 1984), Eduardo Mendoza (La Vérité sur le cas Savolta, 1975 ; La Ville des prodiges, 1982), Javier Tomeo (Monstre aimé, 1985), entre autres. Mais la concurrence des écrivains étrangers, soutenus par une promotion médiatique sans précédent, est rude. Par ailleurs, la progression du niveau de vie des Espagnols, quoique spectaculaire, ne suffit pas à donner à ce renouveau littéraire la base économique nécessaire, et le niveau culturel de la population, encore faible, ne permet pas la formation d’un public assez large pour soutenir la création nationale. Enfin, l’Espagne vit dans sa culture la crise d’identité qui la traverse sur le plan politique : alors que se développent depuis quelques années des littératures régionales (catalane, basque, galicienne), comment une littérature espagnole qui est en fait castillane pourrait-elle continuer à connaître l’épanouissement que le centralisme politique lui a assuré pendant des siècles ?

Des écrivains déjà connus n’en poursuivent pas moins une honorable carrière marquée par un réel effort de renouvellement : Juan Marsé (Si te dicen que caí [Adieu la vie, adieu l’amour], 1976), Juan Goytisolo (Juan sin tierra [Juan sans terre], 1975 ; Makbara, 1980), Miguel Delibes (Los Santos Inocentes [Les Saints Innocents], 1981), ainsi que C. J. Cela (Prix Nobel de littérature en 1989), Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet, Carmen Martín Gaite… Dans les années quatre-vingt se confirme l’apparition d’une véritable relève, avec (outre les noms cités plus haut) Antonio Múñoz Molina (Beatus ille, 1986), Javier Marías (El Hombre sentimental [L’Homme sentimental], 1986), Julio Llamazares (La Lluvia amarilla [La Pluie jaune], 1988), Esther Tusquets, Juan José Millás, José María Guelbenzu, Adelaida García Morales, pour le roman ; Blanca Andreu, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, et bien d’autres, pour la poésie. En revanche, la création dramatique stagne.

Quelque vingt ans après le retour de l’Espagne à la démocratie, on ne peut dresser, en fin de compte, qu’un bilan mitigé, dû en grande partie à la difficulté pour la critique d’identifier des courants, de déterminer des tendances. C’est sans doute que l’Espagne, culturellement fragile, s’est laissé, plus que d’autres pays, rattraper par cette postmodernité dont on trouvera l’expression peut-être la plus pure chez le cinéaste Pedro Almodóvar et dans ce qui gravite autour de ce qu’on appelé la « movida ». Ce sont en tout cas les traits dominants du phénomène postmoderne (individualisme, scepticisme, ironie, parodie) qui pourraient à la rigueur caractériser la littérature espagnole la plus actuelle.

Jean CASSOU et Jean-Pierre RESSOT (Extrait de l’Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

### Bibliographie

Études générales

J. L. ALBORG, Historia de la literatura española, 3 vol., Gredos, Madrid, 1970-1980

C. V. AUBRUN, La Littérature espagnole, P. U. F., Paris, 1955

C. BLANCO AGUINAGA et al., Historia social de la literatura española, 3 vol., Castalia, Madrid, 1984

J. CANAVAGGIO dir., Histoire de la littérature espagnole, 2 vol., Fayard, Paris, 1993-1994

G. DIAZ PLAJA dir., Historia general de las literaturas hispánicas, 6 vol., Vergara, Barcelone, 1949-1967

F. RICO dir., Historia crítica de la literatura española, 9 vol., Critica, Barcelone, 1992

A. VALBUENA PRAT, Historia de la literatura española, t. I-III, G. Gili, Barcelone, 1968.

Les romans de chevalerie en Espagne

E. BARET, De l’Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et sur la littérature aux XVIe et XVIIe siècles, Paris, 1873, Slatkine Reprints, Genève, 1970

J. M. CACHO BLECUA, Amadis : Heroismo mítico cortesano, C. U. P. S. A., Madrid, 1979

A. DURÁN, Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca, Gredos, Madrid, 1973

E. GLASER, « Nuevos Datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII », in Anuario de Estudios Medievales, vol. III, 1966

J. RUIZ de CONDE, El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballería, Madrid, 1948

H. THOMAS, Spanish and Portuguese Romances of Chivalry, Cambridge (G. -B.), 1920 (trad. esp., Las Novelas de Caballerías españolas y portuguesas, Madrid, 1952).

J. B. AVALLE-ARCE & E. C. RILEY dir., Suma cervantina, Tamesis, Londres, 1973

J. CANAVAGGIO, Cervantès dramaturge : un théâtre à naître, P. U. F., Paris, 1977 ; Cervantès, Mazarine, Paris, 1986

A. CASTRO, Hacia Cervantes, Taurus, Madrid, 3e éd. rev. 1967 ; El Pensamiento de Cervantes, éd. augm., Noguer, Barcelone, 1972

A. K. FORCIONE, Cervantes, Aristotle and the Persiles, Princeton Univ. Press, 1970

Histoire de l'Espagne

P. AGUADO BLEYE, Manual de historia de España, 3 vol., Madrid, 1947-1956

M. ARTOLA, Los Afrancesados, Madrid, 1953 ; Las Orígenes de la España contemporánea, Madrid, 1959

F. BRAUDEL, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II, Paris, 1947, 6e éd. A. Colin 1985

M. DEFOURNEAUX, La Vie quotidienne en Espagne au Siècle d’or, Paris, 1964, rééd. Hachette 1992

A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, La Sociedad española en el siglo XVIII, Madrid, 1955

G. HERMET, La Guerre d’Espagne, Seuil, Paris, 1989

S. DE MADARIAGA, L’Essor de l’empire espagnol d’Amérique, trad. de l’angl., A. Michel, Paris, 2e éd. rev. 1986 ; Le Déclin de l’empire espagnol d’Amérique, ibid.

R. OYARZUN, Historia del carlismo, 2e éd., Madrid, 1944

J. PLA, Historia de la segunda república española, 4 vol., Barcelone, 1940

C. SECO, Historia de España, éd. Gallach, t. V : España contemporánea, 2e éd., Barcelone, 1968

J. SARRAILH, L’Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle, Paris, 1954.

F. SOLDEVILA, Historia de España, 8 vol., Barcelone, 1952-1959

# Littérature hispano-américaine

Un panorama des lettres hispano-américaines peut-il être autre chose qu’une juxtaposition de vues sur les littératures propres à chacune des nations qui forment l’Amérique hispanique ? On pourrait d’abord en douter. Pourtant, quelles que soient les différences dues à la diversité des climats, des sources et des modes de peuplement, à l’inégalité de l’évolution économique et sociale, ce sont, du point de vue littéraire, les ressemblances qui, de beaucoup, l’emportent. Elles sont essentiellement le résultat de trois siècles de domination espagnole, autant que d’un effort commun et simultané pour s’en libérer. Cette émancipation accomplie, la tradition espagnole n’en a pas moins subsisté dans la religion, les mœurs, les goûts et, par-dessus tout (malgré des différences dialectales qui vont d’ailleurs s’effaçant) dans la langue. Certes – contre le vœu du libérateur Bolivar –, les nouvelles nations issues du démembrement de l’ancien empire espagnol ont, en général, moins cultivé le sentiment de leur unité que celui de leurs particularismes. Aujourd’hui encore la définition, toujours inachevée, de leur identité nationale (“mexicanité”, “péruvianité”, “argentinité”, etc.) offre aux littérateurs un thème inépuisable de spéculations plus ou moins arbitraires. Mais pour qui observe de l’extérieur cette vaste partie du monde, le développement des lettres y apparaît remarquablement analogue en ce qu’il résulte d’une évolution politique très similaire : passage brusque d’une économie agraire quasi féodale aux formes modernes du capitalisme ; dictatures nées de coups d’État ou de révolutions avortées ; conflits entre nations limitrophes ; et, plus récemment, résistance à l’impérialisme nord-américain – autant de facteurs qui ont déterminé chez les écrivains de ces nations un état d’inquiétude et de mobilisation permanente, moins favorable à l’exercice des lettres pures qu’à celui d’une littérature d’action. Aussi bien, malgré des exceptions (notamment au début de la période dite moderniste), ce caractère militant fut et reste l’un des traits saillants et communs de la littérature en prose.

On note, d’autre part, le fait que la ligne de démarcation est moins nette qu’en d’autres lieux entre la prose et la poésie, la plupart des écrivains qui comptent ayant été à la fois poètes et prosateurs (le cas de D. F. Sarmiento, J. Montalvo ou J. E. Rodó, qui n’ont guère écrit qu’en prose, est exceptionnel). Et si la poésie fut et continue d’être largement pratiquée presque partout, ainsi que la littérature historique, la narration brève et l’essai, en revanche le roman proprement dit n’est guère apparu que dans la seconde moitié du XIXe siècle. Quant à la littérature dramatique, elle est généralement négligeable.

Autre caractéristique, la proportion élevée d’auteurs importants ayant exercé des fonctions diplomatiques et consulaires (R. Darío, A. Blest Gana, A. Reyes, M. A. Asturias, P. Neruda, O. Paz, etc.) contribue à manifester les liens qui existent, d’une part entre la culture proprement hispano-américaine et celle du dehors, et, d’autre part, entre la littérature et la politique.

On ne saurait trop insister sur ces liens. À la différence des hommes de lettres européens, les auteurs hispano-américains se définissent moins en fonction de telle esthétique ou de telle idéologie que par l’importance relative qu’ils donnent à l’idéologie et à l’esthétique ; moins par la préférence qu’ils donnent à telle ou telle littérature étrangère que par leur ouverture – ou leur opposition – aux influences étrangères, d’où qu’elles viennent. Au reste, dans la mesure où les écrivains participent aux luttes politiques et sociales, la plupart tendent à adopter des positions réformistes ou franchement révolutionnaires, et ceux qui se désintéressent de ces luttes s’avouent de moins en moins conservateurs ou réactionnaires, alors que les gouvernements de leur pays le sont pour la plupart. D’où le nombre assez considérable de ceux qui ont vécu, de gré ou de force, hors de leurs frontières (éventuellement dans l’exil plus ou moins doré de quelque ambassade).

C’est notamment parmi ceux-là qu’on retrouve, opposé aux nationalismes à vues courtes, un patriotisme subcontinental analogue à celui qui animait leurs ancêtres aux origines de l’Indépendance.

## 1. Antécédents et période coloniale

### Les vestiges précolombiens

Encore qu’elles n’aient rien d’“hispanique”, on se résignerait mal à passer sous silence les manifestations littéraires des populations aborigènes. Mais ce qu’en ont préservé ou reconstitué les chroniqueurs, espagnols ou métis, des premiers temps qui suivirent la conquête, ainsi que les recherches des érudits de notre temps, forme un corpus réduit et d’authenticité discutable, étant donné l’absence d’écriture proprement dite, même dans les cultures précolombiennes les plus évoluées. Tels vestiges de la lyrique aztèque (cf. les ouvrages d’Angel María Garibay) et tels livres sacrés de l’aire maya-quiché (Popol Vuh, Livres de Chilam Balam) permettent de s’en faire une assez haute idée. Mais, une fois passé l’étonnement de la découverte, les clercs qui les avaient recueillis et l’administration vice-royale ont surtout pris à tâche de substituer dans tous les domaines, ad majorem Dei gloriam, aux survivances des âges païens la culture catholique de la Péninsule. Au Pérou, la Chronique de Huamán Poma de Ayala et les émouvants Comentarios reales du métis Garcilaso de la Vega, dit l’Inca (XVIe siècle), témoignent presque seuls d’une collaboration hispano-indienne restée sans lendemain.

### La littérature coloniale

Au demeurant, malgré la fondation des premières universités (à Saint-Domingue, puis à Lima) et l’introduction de l’imprimerie (à Mexico en 1537), la culture demeura le privilège d’une minorité espagnole ou créole, tandis que les masses corvéables demeuraient analphabètes. Pendant presque toute la période coloniale, la littérature hispano-américaine ne représente donc qu’un chapitre de la littérature espagnole, qui la revendique à juste titre.

L’apport le plus original y est constitué par l’histoire de la conquête et la description des territoires et des peuples conquis. Aux relations des découvreurs et des conquérants (Colomb, Cortés, Bernal Díaz del Castillo), s’ajoutent celles des missionnaires (le franciscain Bernardino de Sahagún, le jésuite José de Acosta). Parmi ces derniers écrits, une place à part revient à ceux, courageux – notamment la Brevísima Relación de la destrucción de las Indias (1542) –, du père dominicain Bartolomé de Las Casas, défenseur des Indiens (sinon des Noirs…), tant pour leur éloquence que pour la générosité qui les anime.

Graduellement, au propos documentaire et apostolique, s’ajoutent des desseins proprement littéraires, sous l’influence notamment de la Compagnie de Jésus. Remarquable à cet égard est le poème en neuf chants où Bernardo de Balbuena, futur évêque de Porto Rico, exaltait la Grandeza mejicana (1604). Le mélange de faste rhétorique et d’exubérance naturelle y propose un équivalent littéraire de ce baroque tropical prodigué à la même époque dans les édifices religieux de la Nouvelle-Espagne.

La difficile conquête du Chili sur les tribus guerrières des Araucans inspira deux épopées à l’antique : l’Araucana (1569-1589), d’Alonso Ercilla y Zúñiga, et l’Arauco Domado (1596), de Pedro de Oña, où les réminiscences de l’Arioste ne sont pas moins sensibles que l’imitation de Virgile.

L’apogée du genre dramatique en Espagne durant le Siècle d’or eut peu de répercussion dans le Nouveau Monde. Cependant le théâtre n’en est pas absent. Religieux d’abord, à des fins d’évangélisation, il a tendu progressivement à se laïciser. Mais c’est un hasard qui a fait naître à Mexico Juan Ruíz de Alarcón (1581-1639), auteur de La Verdad sospechosa (source du Menteur de Corneille) : ses comédies de caractère, justement fameuses, ne doivent rien au climat de la vice-royauté.

Le plus étonnant phénomène que produisit cette colonie est l’œuvre de Juana de Asbaje (1648-1695), devenue en religion Sor Juana Inés de la Cruz. Pourvue de tous les dons, également curieuse de littérature, de science et de théologie, Juana préféra bientôt à la cour du vice-roi la retraite d’un couvent de hiéronymites. De sa production multiforme on retient surtout ses poèmes, précieux et mystiques, où la pénétration et la virtuosité de la moniale portent les marques d’un génie à la fois ardent et contrôlé, sans pair.

### Les prodromes de l’Indépendance

En dépit de l’Inquisition et de toutes les précautions prises par les pouvoirs pour maintenir les esprits dans les bornes de l’orthodoxie religieuse et politique, les “lumières” du XVIIIe siècle firent leur chemin de l’Europe jusqu’au Nouveau Monde. L’encyclopédisme français et espagnol, le libéralisme anglais, l’« exécrable délire de la curiosité », selon l’expression d’un inquisiteur général, se répandaient non seulement chez les Jésuites mais jusque dans le bas clergé : à la fin du siècle, au Mexique, le curé Miguel Hidalgo (qui devait pousser le “cri” de l’Indépendance) traduisait des extraits de Voltaire. Témoin du nouvel esprit de critique, cet itinéraire de Buenos Aires à Lima : Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Ayres hasta Lima (1773), du Péruvien Calixto Bustamante L’Inca, dit Concolorcorvo. C’est, sous la fiction d’une apologie de la colonisation, une description enjouée, ambiguë, des villes, des campagnes et des mines de ce monde hispano-américain qui devait, au début du siècle suivant, conquérir son indépendance.

## 2. Les débuts de l’Indépendance

### Une littérature d’action

Les grands combats menés à partir de 1810 pour soustraire les Indes occidentales à la tutelle de l’Espagne ont d’abord éclipsé, pendant un quart de siècle, toute littérature qui ne fût pas militante. Pendant cette période, les lettres célèbrent ou orientent l’action quand elles ne se confondent pas avec elle. L’éloquence du libérateur Simón Bolívar (1783-1830), dans ses discours et dans ses écrits politiques, illustre excellemment ce fait. Et les déceptions, les trahisons qui suivirent ne doivent pas nous cacher la beauté de ce grand sursaut qu’ont intensément ressentie les meilleurs esprits de l’époque. Parmi ces derniers, Andrés Bello (1781-1847), compatriote, ami et mentor de Bolívar, demeure l’un des plus éminents : poète ardent, prosateur impeccable, juriste, grammairien, rénovateur de l’université au Chili et au Venezuela, son pays.

Mais au panaméricanisme latin, célébré par les poètes de l’Indépendance (entre autres par l’Équatorien José Joaquín Olmedo), ne tarda pas à succéder l’ère néfaste des tyrannies nationales. En Argentine celle de Juan Manuel de Rosas, l’une des plus longues et des plus cruelles, eut tôt fait de jeter les talents dans le camp de l’opposition. C’est en exil que le grand juriste Juan Bautista Alberdi (1810-1884) jeta les bases d’une constitution rationnelle et juste ; en exil que mourut Estebán Echeverría (1805-1851), auteur de Rimas lamartiniennes et d’un court chef-d’œuvre de prose violente, El Matadero (L’Abattoir), stigmatisant le régime honni. De tous ces proscrits, le plus efficace fut l’historien, sociologue avant la lettre, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), dont le Facundo, dénonçant le fléau récurrent de la dictature, pose en même temps de vigoureuse façon le dilemme “civilisation ou barbarie”, thème principal de son œuvre et de son apostolat. Après la chute de Rosas (1851), il occupa les plus hautes fonctions dans l’État, jusqu’à la magistrature suprême, ayant donné jusqu’à la fin l’exemple d’un art viril, méprisant l’esthétisme, le purisme, entièrement voué à l’action.

En Équateur, Juan Montalvo (1833-1899) s’en prend à la dictature théocratique de García Moreno en des ouvrages polémiques d’une écriture plus surveillée, qui ajoutent à sa réputation de polémiste celle, un peu surfaite, de styliste.

On peut préférer à sa prose celle du Péruvien Ricardo Palma (1833-1919), dont les Tradiciones peruanas sont un monument d’érudition aimable et légère. Mais cet esprit libre, d’abord engagé dans la politique, s’en dégagea bientôt pour se consacrer à son art ainsi qu’à ses tâches de bibliothécaire national. Aux confins de l’histoire et de la fiction, il peut être considéré comme un maître du genre narratif en ce sous-continent où la pratique du conte a longtemps prévalu – et prévaut souvent encore – sur celle du roman, tard venu.

### La naissance du roman

Le roman n’est apparu en Amérique latine que vers le milieu du XIXe siècle. Espagnol, étranger ou local, ce genre y fut quasiment inconnu pendant toute l’ère coloniale. Le fait s’explique en partie par certaines ordonnances royales qui prohibaient aux Indes occidentales l’introduction – a fortiori la production – des ouvrages de fiction, soupçonnés de corrompre l’esprit et les mœurs des natifs (en majorité analphabètes !). De fait, ce fut seulement en 1816, en pleines guerres de libération, que le gazettiste et pamphlétaire mexicain Joaquín Fernández de Lizardi s’enhardit à produire une narration satirique dans la tradition picaresque : El Periquillo sarniento (Le Petit Perroquet galeux). Encore cette divertissante histoire était-elle surchargée, par prudence, de pieuses digressions et de commentaires moralisants destinés à pallier une liberté de pensée très audacieuse pour le temps. Au cours de sa vie mouvementée le même auteur publia trois autres ouvrages, inégalement satiriques, apparentés au genre romanesque.

Malgré le succès du Periquillo, Lizardi ne suscita pas d’émules en Amérique latine pendant le premier quart de siècle qui suivit l’accession à l’indépendance. C’est en 1851 que parut sur le continent libéré le premier roman proprement dit : Amalia, de José Mármol.

Cet écrivain argentin que la dictature de Rosas avait contraint à s’exiler, lui aussi, flétrissait dans son long récit ce despote, ses exactions, la haine impitoyable dont il poursuivait tous les gens suspects d’opposition à sa tyrannie. L’emphatique niaiserie des intrigues sentimentales dont Mármol a cru devoir orner son ouvrage nous prévient malheureusement contre un récit qui abonde pourtant en péripéties captivantes et dont la valeur de témoignage est indéniable. Longtemps après Mármol, le fléau de la dictature constitua pour les romanciers un thème d’élection. Dans les innombrables variations auxquelles il s’est prêté, même les plus récentes, par exemple dans El Señor Presidente, de M. A. Asturias (1946), qui dénonce la dictature du président guatémaltèque Estrada Cabrera, il est difficile de ne pas voir en filigrane le profil du tyran buriné par Mármol.

María (1867), de Jorge Isaacs, se situe à l’opposé de ces violences. C’est, dans le cadre idéalisé d’un grand domaine de Colombie, l’histoire de jeunes amours idylliques auxquelles met fin la mort prématurée de la tendre héroïne. Ce récit sobre et touchant, qui côtoie, sans y tomber, la mièvrerie, atteste l’influence durable de Chateaubriand (plusieurs fois nommé) et des romantiques français.

À la même époque, La Comédie humaine de Balzac servait de modèle au diplomate chilien Alberto Blest Gana. De son abondante production, on retiendra surtout les jeunes arrivistes de Martín Rivas (1862), en qui l’on retrouve maints traits “rastignaciens”, et, de Durante la Reconquista (1897), l’évocation historique de la lutte du Chili pour sa liberté.

### “Indianisme” et débuts de l’“indigénisme”

Si Enriquillo (1878), de Manuel de Jesús Galván (Saint-Domingue), qui retrace l’établissement des Espagnols dans les Caraïbes, et singulièrement la figure du père Bartolomé de Las Casas, propose un modèle de reconstitution historique, en revanche, rien de plus suspect que l’historicité des romans “indianistes”, dont le Guatimozín de la Cubaine Gertrudis Gómez de Avellanada, l’Anaida (1860) du Vénézuélien José Ramón Yepes, ou Cumandá, de l’Équatorien León Mera, qui prétendent conter les rivalités pathétiques ainsi que les amours entre le guerrier espagnol et la princesse indienne (ou inversement du guerrier indien et de la jouvencelle blanche) lors de la conquête ou dans les premiers temps qui lui succédèrent. Ces romans “lyriques”, dont on peut rapprocher le fameux poème Tabaré (1888), de l’Uruguayen Zorrilla de San Martín, proposent de l’Indien des images conventionnelles qui, plus que de l’observation directe ou de l’histoire, relèvent de la fable. Par un retour paradoxal, c’est à l’Europe (à la littérature française en particulier, de Montaigne à Marmontel et à Chateaubriand) que l’Amérique latine a emprunté la mythologie du “bon sauvage” américain pour en tirer à son tour des variations romanesques propres à attendrir les cœurs.

Mais on abandonna cette veine quand on découvrit, enfin, dans la condition actuelle des populations indigènes la source d’un pathétique plus efficace et de meilleur aloi. Ce rappel au sérieux fut, pour une grande part, l’œuvre d’un poète et polémiste généreux, le Péruvien Manuel González Prada (1848-1918), qui, malgré ses origines patriciennes, ne cessa de mener contre sa classe et contre les pouvoirs la défense des opprimés. Le long récit que lui dédia nommément sa compatriote et disciple Clorinda Matto de Turner, Aves sin nido (Oiseaux sans nid, 1889), constitue le premier en date des romans représentant la détresse indienne dans un cadre contemporain. En dépit de ce titre mièvre et de certains aspects mélodramatiques, la valeur documentaire de ce récit n’est pas moins certaine que la sincérité de son auteur. Il pose déjà les motifs principaux d’un genre littéraire qui va s’étendre, quelque vingt ou trente ans plus tard, à tous les pays où la masse indienne reste, pour longtemps encore, exploitée sans merci. Le grand propriétaire, l’agent du gouvernement et le curé, cupides et paillards, composent, dans ce type de récit, l’odieuse trinité qui opprime la plèbe rurale ; il n’y manque, à l’arrière-plan, que le gringo, ou yankee, complice des exploiteurs nationaux. C’est là plus que l’amorce du roman dit indigéniste, qui connut une si étonnante fortune au début du siècle suivant.

### Les poètes “gauchesques”

À ce type de roman populiste et régionaliste s’apparente une forme de poésie narrative qui régna longtemps dans les républiques de La Plata, alors qu’y survivait encore le gaucho, ce type humain si caractéristique de la pampa. Cavalier d’abord et avant tout, gardien (ou voleur) de troupeaux pour le compte d’un maître ou pour son propre compte, enrôlé parfois, de gré ou de force, dans l’armée régulière ou dans la milice temporaire d’un chef de bande, vivant le plus souvent en marge de la société urbaine et des lois, le gaucho pratiquait à sa façon une sorte de poésie naïve improvisée, non écrite, sur accompagnement de guitare. Du jour où des poètes lettrés s’étaient avisés d’imiter ces mélopées – généralement dialoguées – en des ouvrages destinés à la publication, la poésie “gauchesque” était née. De l’Uruguayen Bartolomé Hidalgo (1788-1823) aux Argentins Hilario Ascasubi (1807-1875) ou Estanislao del Campo (1834-1880), cette poésie revêt bien des aspects : polémique, railleuse ou tendre. Avec Martín Fierro, odyssée rustique en deux parties (1872 et 1879), dont le héros persécuté, rebelle, fugitif, enfin assagi par l’épreuve, est censé conter ses tribulations et son retour temporaire à la vie sauvage, ce genre mineur atteint un niveau qui n’a pas été dépassé : les Argentins révèrent souvent, aujourd’hui encore, l’auteur de cet ouvrage populaire, José Hernández, comme leur poète national.

### Le modernisme

Parmi les personnalités littéraires qui côtoyèrent le mouvement moderniste sans s’y rattacher, le Cubain José Martí (1853-1895) occupe une place éminente. Engagé dès avant l’âge d’homme dans la lutte pour l’indépendance de son île natale, il succomba prématurément à la répression espagnole, non sans avoir prodigué ses talents de polémiste, d’orateur et de poète, simple et grand, au service de son idéal politique.

Or, le modernisme, dans sa première phase, n’entendait servir d’autre fin que l’art littéraire. C’est pour en préserver la pureté que ses pionniers, tels Manuel Gutiérrez Najera (mexicain, 1859-1895), José Asunción Silva (colombien, 1865-1896), Herrera y Reissig (uruguayen, 1875-1910) et le Nicaraguayen Rubén Darío (1867-1916) qui s’affirma bientôt comme chef de file, menèrent à leur façon le combat. D’abord, sur le plan philosophique et moral, contre le positivisme et l’utilitarisme, donnant le primat aux valeurs matérielles. Ensuite, sur le plan littéraire, contre le prosaïsme réaliste ou naturaliste, contre l’art social et politicien.

Mais, par-delà ces refus, il est difficile d’évaluer l’apport positif d’un mouvement où se sont affirmées des tendances fort différentes ou même opposées. Pour s’en tenir à Darío, on trouve successivement dans son œuvre : l’aspiration cosmopolite à l’universel et l’affirmation d’un patriotisme latino-américain ; une religion de la beauté pure et des velléités d’art humanitaire ; un sensualisme païen et des retours intermittents au spiritualisme chrétien ; une volonté déclarée de novation et la contestation du progrès dans tous les domaines étrangers à l’art, tenu pour la valeur suprême.

De même, le modernisme à la Rubén Darío s’est abreuvé aux sources les plus diverses : la Grèce antique (dont la Vénus de Milo lui paraissait le plus haut symbole) ; la France des “fêtes galantes” (Watteau et Verlaine) ; et même, plus rarement, les légendes indo-américaines (que l’on se réfère, par exemple, à Tutecotzimi et à la préface des Prosas profanas). Incontestable musicien du verbe, il a renouvelé la versification espagnole, y introduisant non seulement l’alexandrin à la française mais le vers non rimé, le vers libre, alors que ces “nouveautés” n’en étaient déjà plus en Europe. Bref, le modernisme n’a rien apporté de foncièrement nouveau à la littérature générale ; c’est un éclectisme, essentiellement nourri d’éléments européens, surtout français. Mais son indéniable importance tient principalement à deux faits : tendant à se confiner dans leurs activités d’écrivains, les modernistes ont instauré en Amérique hispanique un professionnalisme littéraire pour ainsi dire inconnu avant eux ; leur apogée coïncidant avec une époque de stagnation relative en Espagne, ils imposèrent dans ce pays le prestige des littératures américaines, qui jusqu’alors y étaient tenues en mépris ou en suspicion. Bientôt, Darío fut salué comme un chef d’école poétique par l’Espagne même.

À peine moindre fut l’autorité que s’acquit dans le monde hispanique le prosateur uruguayen José Enrique Rodó (1875-1917), communément tenu pour le “penseur” du groupe moderniste. Dès son fameux Ariel (1900), il entreprenait d’en expliciter l’idéal diffus : l’appel à une élite de l’intelligence et la protestation contre une société bassement mercantile fondée sur le modèle nord-américain. À ses déclamations contre les yankees fit écho le poème A Roosevelt (1905), de Darío. Et les Espagnols d’applaudir. Après l’an néfaste de 1898, une commune haine des États-Unis avait achevé de réconcilier le monde hispano-américain et l’ancienne métropole.

## 3. Le XXe siècle

### Les poètes postmodernistes

Le cygne, cher à Darío (à l’égal de la couleur bleue), était devenu son symbole. En condamnant à mort ce volatile de très verlainienne façon, dans un sonnet de 1911, le poète mexicain Enrique González Martínez (1871-1952) appelait ses pairs à l’insurrection. Le modernisme n’en poursuivit pas moins sa carrière en divers pays, mais il n’y régna plus sans conteste. En Argentine, par exemple, l’œuvre d’un Leopoldo Lugones (1874-1938) ou celle d’un Enrique Banchs (1888-1968) atteste sa vitalité. Mais dès la fin de la Première Guerre mondiale, d’autres mouvements poétiques s’y dessinaient. L’un des plus subversifs devait être, dans les années vingt, l’“ultraïsme”, importé d’Espagne par l’Argentin Jorge Luis Borges (1899-1986), qui ne tarda d’ailleurs pas à désavouer cette erreur de jeunesse.

Parallèlement apparaissaient : au Chili, le “créationnisme” de Vicente Huidobro (1913-1948) ; au Mexique, le “stridentisme” ; ailleurs, d’autres “écoles” d’avant-garde, aussi éphémères que prétentieuses, parmi lesquelles ne manquaient pas les théories d’“a-littérature” ou de poésie délibérément “anti-poétique”. Les vrais tempéraments échappèrent à ces pédanteries, ou ne tardèrent pas à s’en déprendre. Dans le nombre, quelques génies féminins : Juana de Ibarbourou (Uruguay, 1895-1979), Gabriela Mistral (Chili, 1889-1957). La seule influence européenne notable est celle du surréalisme, qui s’accompagne souvent de tendances communistes, trotskistes ou socialisantes. En relèvent, à des degrés divers, les déchirements de César Vallejo (Pérou, 18931957), les musiques afro-américaines de Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989), les recherches d’Octavio Paz (Mexique, né en 1914) l’enthousiasme panique de Pablo Neruda (Chili, 1904-1973). Rares sont les œuvres qui ne doivent rien aux idéologies de gauche, comme celles d’Alfonso Reyes (Mexique, 1889-1959) ou, dans sa seconde et classique manière, celle de Jorge Luis Borges. En tout état de cause, le meilleur de Rubén Darío mis à part, c’est dans le crépuscule du modernisme que la poésie de l’Amérique hispanique a fini par trouver ses accents les plus convaincants.

### Le roman et le triomphe de l’indigénisme

Le fait le plus marquant de la même période, c’est l’importance croissante prise par la littérature romanesque, et notamment l’essor du roman social et indigéniste.

De plus en plus rares sont les romanciers uniquement soucieux de faire œuvre d’art. À cette catégorie appartiennent encore Enrique Larreta (Argentine), auteur de La Gloria de Don Ramiro (1908), remarquable roman historique évoquant la Castille aux temps de Philippe II, et Carlos Reyles (Uruguay), dont El Embrujo de Sevilla (1925) a pour cadre et pour objet principal l’Andalousie contemporaine. Deux brillantes “espagnolades”, demeurées sans imitateurs.

Les romanciers du XXe siècle s’attachent de plus en plus à la peinture des mœurs nationales (ou régionales) et contemporaines, dans le dessein, inégalement sincère, de les réformer. Portés par un courant issu du naturalisme européen (Zola, Pérez, Galdós), ils dénoncent avec crudité les tares de la société qui les entoure : la prostitution dans les capitales, avec Santa (1903), du Mexicain Federico Gamboa, Nacha Regules (1918), de l’Argentin Manuel Gálvez, ou, dans les provinces, la cruauté des puissants à l’égard des humbles – La Maestra normal (1916), du même auteur.

Même bientôt l’intérêt tend à se concentrer sur les paysans indigènes, souvent réduits, dans les plantations ou les mines, à une condition aussi lamentable, ou même pire, que la servitude de fait que leurs pères avaient connue avant ces guerres d’indépendance qui avaient prétendu les émanciper. À la triple domination du propriétaire terrien, de l’administration, de l’Église, s’ajoute désormais pour eux celle de l’étranger, le plus souvent nord-américain, auquel les propriétaires créoles vendent leurs terres ou le droit de les exploiter. Ainsi, à la protestation en faveur des humbles contre les puissants tendent à se mêler dorénavant des revendications nationalistes et antiracistes à l’origine desquelles demeurent attachés les noms de Manuel González Prada et de Clorinda Matto de Turner.

C’est ce genre de romans qu’on est généralement convenu de qualifier d’“indigéniste”, pour réserver le terme “indianiste” à ces œuvres qui représentaient dans un cadre conventionnel, généralement celui de la Conquête, des figures d’Indiens idéalisés. L’Indien que l’on représente ici, dans toute sa misère, spirituelle autant que physique, est celui d’aujourd’hui ou d’un passé récent, tel qu’il survit en particulier dans les pays andins – Équateur, Pérou, Bolivie –, ainsi que l’Indien plus ou moins métissé du Mexique. Avec le Noir ou le mulâtre des Caraïbes ou des côtes du continent, il constitue le prolétariat, rural ou minier, de l’Amérique latine.

On peut rattacher au même courant indigéniste les romans centrés sur le type, en voie d’extinction, du gaucho. De celui-ci deux figures mémorables ont été tracées – peut-être pour la dernière fois – par Ricardo Güiraldes (Argentine) dans son Don Segundo Sombra (1926) et, avec moins de poésie mais plus de réalisme, par Enrique Amorím dans El Paisano Aguilar (1934).

On hésite à classer sous la même rubrique La Vorágine (Le Tourbillon), publié par le Colombien Eustasio Rivera en 1924, tant le motif indigéniste – en l’espèce, le sort des peones employés par les grandes compagnies pour la collecte du caoutchouc – apparaît ici dominé par le thème de la forêt, monstre végétal, étouffant, qui affole et dévore les hommes.

Dans le roman indigéniste proprement dit, sans jouer un rôle aussi prédominant, les paysages grandioses et sinistres ne manquent certes pas. Mais, soucieux d’éviter tout soupçon d’art gratuit, de “couleur locale”, de complaisance au goût de l’étranger pour l’exotisme, les auteurs prétendent subordonner toute évocation du milieu naturel à ce qui demeure, en principe, leur objet majeur : l’accusation d’un ordre social qui n’a pas su ni voulu intégrer les masses populaires. Tel est le propos déclaré du Bolivien Alcides Arguedas, le premier en date des grands indigénistes du XXe siècle. Ses ouvrages – qui pourraient tous être résumés par le titre d’un seul d’entre eux : Pueblo enfermo (1909) – ne laissent guère entendre qu’une note de compassion désespérée. Plus optimiste, à tout prendre, le message du Vénézuélien Rómulo Gallegos (1884-1969), du moins dans Doña Bárbara (1929) ; car, dans ce roman justement célèbre, on finit par voir le courage et l’intelligente bonté du protagoniste triompher de la double “barbarie” des exploiteurs et des exploités.

On retombe dans le désespoir avec Tungsteno (1930), de César Vallejo (Pérou), sur l’exploitation des Indiens dans les mines, et certains romans équatoriens produits par le “groupe de Guayaquil”, dont le membre le plus fameux fut Jorge Icaza ; son Huasipongo (1934), notamment, accumule des épisodes d’une horreur presque insoutenable. Non moins désespérés, mais plus nuancés et, par là, peut-être, plus convaincants, les romans de Ciro Alegría (Pérou) : Los Perros hambrientos (1938), El mundo es ancho y ajeno (1941).

Au Mexique, la révolution sociale amorcée par Madero en 1910, les débuts de la réforme agraire, les espoirs qu’elle suscita, les désillusions qui suivirent – autant de faits qui ont conféré à la littérature indigéniste une dimension historique. La geste héroïque et truculente de Pancho Villa, chef de bande passé au service de la révolution, nourrit les ouvrages très vivants (histoire romancée) de son mémorialiste Martín Luis Guzmán (El Aguila y la serpiente, 1928 ; La Sombra del caudillo, 1929). Auparavant, elle avait inspiré le très beau livre, pitoyable et désabusé, de Mariano Azuela : Los de abajo (1916). D’autres récits, comme El Indio (1935) ou Huasteca (1939) de Gregorio López y Fuentes, traduisent la déception des classes populaires ainsi que des intellectuels dévoués à leur cause devant les résultats très imparfaits d’une “révolution” trop souvent trahie par les démagogues.

À son tour, la guerre du Chaco (1932-1935), fomentée du dehors par une rivalité de grandes entreprises pétrolières, a suscité la protestation de romanciers faisant cause commune avec ses victimes, tels le Bolivien Augusto Céspedes (Sangre de mestizos, 1936) ou le Paraguayen Augusto Roa Bastos (Hijo de hombre, 1959).

Selon toute vraisemblance, la veine de l’indigénisme ne sera pas tarie tant que subsisteront les abus qu’il dénonce, et singulièrement la collusion des présidents-dictateurs avec les puissances d’argent nationales ou étrangères. C’est encore là le thème du fameux Señor Présidente d’Asturias. Le même auteur guatémaltèque indique une tendance nouvelle, dans Les Hommes de maïs (1949), en utilisant d’antiques mythes maya-quiché comme contre-point suggestif à la chronique contemporaine. L’œuvre romanesque du Péruvien Juan María Arguedas – Los Ríos profundos (1958) – la confirme, et celle du Cubain Alejo Carpentier, historien et musicologue, dans Los Pasos perdidos (Le Partage des eaux, 1953), traduit l’inanité, en même temps que la fascination, de tels retours aux sources.

Parallèlement à l’indigénisme rural, qui passera sans doute à l’histoire comme le facteur dominant de la première moitié du XXe siècle, d’autres romanciers, influencés non plus par la France mais, à des degrés divers, par la technique des Joyce, des Faulkner, des Kafka, ont cherché dans les mœurs des grandes villes des effets dramatiques, insolites et scandaleux. C’est le cas des Argentins Leopoldo Marechal (Adam Buenosayres, 1948) et Ernesto Sabato (Sobre Héroes y Tumbas, 1962), ou du Mexicain Carlos Fuentes (La Región más transparente, 1958). Certains, comme l’Argentin Eduardo Mallea, témoignent d’inquiétudes existentialistes dans une interrogation sempiternelle sur l’essence profonde de leurs nations respectives et sur leurs personnelles raisons d’être.

D’autres enfin, résolument hostiles au réalisme, objectif ou psychologique, explorent les domaines du fantastique sur la voie ouverte par Jorge Luis Borges. Mais celui-ci n’a produit aucun roman et ses “contes” inimitables (Ficciones, 1941) narrent moins des “histoires extraordinaires” que les aventures de l’esprit.

### L’essai et le théâtre

Le genre auquel ces contes s’apparenteraient davantage, celui de l’essai, critique ou philosophique, a été pratiqué par nombre de bons esprits mais peu de personnalités de premier plan. Parmi ces dernières on peut citer : en Argentine, outre Borges lui-même, H. A. Murena dans la génération qui lui succède ; en Uruguay, E. Rodríguez Monegal, excellent connaisseur des lettres latino-américaines ; au Mexique, José Vasconcelos, penseur discutable mais original, le diplomate, humaniste et poète, Alfonso Reyes (1889-1959) ; au Pérou, le sociologue marxiste Carlos Mariátegui et Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), qui écrivit aussi pour le théâtre.

L’art dramatique n’a d’ailleurs pas produit, jusqu’à nos jours, d’œuvres mémorables, malgré le mérite de l’Argentin Florencio Sánchez, prématurément disparu (1875-1910), ou, plus récemment, les pièces intelligemment construites du Mexicain Rodolfo Usigli. Des raisons économiques et techniques – concurrence d’autres formes de spectacle – expliquent cette lacune ; on se demande si elle sera jamais comblée dans ces pays dépourvus de vraies traditions théâtrales.

### Vingt ans de plénitude

Les années 1960-1980 vont marquer un véritable moment de grâce. L’axe littéraire du monde hispanique semble bien alors se déplacer de l’Espagne vers l’Amérique centrale et méridionale. Toute dépendance vis-à-vis de l’Europe, à fortiori de l’ex-métropole, a disparu. Seules demeurent les influences de grands perturbateurs modernes, Joyce, Proust, Kafka, Faulkner, James et de partielles imprégnations de nonsense, de surréalisme, d’existentialisme ou de Nouveau Roman. Le grand débat intéresse le statut de l’écrivain le plus souvent contraint par la pression nationale, où l’analphabétisme relatif fait de l’intellectuel un porte-parole, à mettre sa plume au service de la collectivité silencieuse. Prophète éclairant, représentant attitré ou tout bonnement ambassadeur officiel – Asturias, Neruda, Paz, Fuentes, Carpentier… –, il est parfois amené à ne justifier son œuvre que par son utilité. Or, de plus en plus, des écrivains, Vargas Llosa en tête, rejettent cette “utopie archaïque” et revendiquent pour l’écrivain le droit de faire d’abord de la littérature, de l’art. L’écriture, selon eux, porte en elle-même sa propre nécessité. Ce clivage détermine alors les écoles. Au sommet de la conscience nationale nous trouvons la voix majeure de Pablo Neruda (1902-1973), un des tout premiers poètes, prix Nobel 1971 et auteur de cette immense épopée de l’Amérique qu’est El Canto general, 1950, (Le Chant général), exaltation des paysages grandioses du Nouveau Monde, de la soif de liberté des peuples de l’ancienne colonie, en un verbe lyrique ou imprécateur, enflammé ou tendre, et toujours mélodieux. La Espada encendida, 1970 (L’Épée de flammes) revient à la genèse du continent américain en puisant aux sources bibliques et Las Piedras del cielo, 1970 (Les Pierres du ciel) traduisent l’émerveillement devant la création. Le péril impérialiste lui fait écrire encore Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena, 1973 (Incitation au nixonicide et éloge de la révolution chilienne) avant de succomber, peu après l’assassinat d’Allende et le naufrage de l’Unité populaire. Politiquement proche, Alejo Carpentier (1904-1980) s’attache dans El Arpa y la sombra, 1979 (La Harpe et l’ombre) à faire le procès de la colonisation en son symbole, le Découvreur. Le prétexte en est l’échec de la procédure de béatification de Christophe Colomb qu’il charge de toutes les noirceurs : fourberie, avidité, luxure, en exaltant, par contrecoup, la figure exemplaire de Bolívar le Libérateur. La conscience nationale de Carpentier l’a amené à formuler un concept esthétique qui, en se fondant sur une réalité américaine différente de celle de l’Europe, rassemblerait toutes les écritures hispano-américaines en une seule voix : le “réel merveilleux”. Si ses derniers textes, Concierto barroco, 1974 (Concert baroque) et Consagración de la primavera, 1980 (La Danse sacrale) semblent illustrer pareil “réalisme magique”, tout comme les derniers feux romanesques du grand Asturias : Maladrón, 1969 (Le Larron qui ne croyait pas au ciel), Viernes de dolores, 1972 (Vendredi des douleurs), cette notion simplificatrice a tendu par la suite à être battue en brèche.

Il existe néanmoins une voie magique de la littérature hispano-américaine dont Gabriel García Márquez (Colombie, 1928) est probablement le plus illustre représentant. À l’instar du Mexicain Juan Rulfo (1918-1986), créateur dans Pedro Páramo (1955) d’une cité mythique, Comala, – annoncée par les précédents récits du Llano en llamas, 1953 (Le Llano en flammes) –, figée après le cataclysme, et que hantent des fantômes à la voix hallucinée, García Márquez crée Macondo, lieu mythique élaboré d’abord dans El Coronel no tiene quien le escriba, 1961 (Pas de lettre pour le colonel) et les nouvelles savoureuses et truculentes de Los Funerales de la Mamá Grande, 1963 (Les Funérailles de la Grande Mémé) avant l’apogée magistrale de Cien Años de soledad, 1967 (Cent Ans de solitude). Merveilleux conteur, dépassant toute notion de réalisme en dépit de l’arrière-fond de vie quotidienne et d’histoire colombienne, par la constante intervention du fantastique, par la sollicitation de la geste biblique et des grands thèmes de l’épopée de l’humanité, García Márquez atteint à une dimension mythique, que confirme, en registre mineur, Crónica de una muerte anunciada, 1981 (Chronique d’une mort annoncée).

S’il est vrai que la poésie brille de mille feux durant cette période avec Neruda et le Mexicain Octavio Paz – notamment dans Piedra de sol, 1957 (Pierre de soleil, traduit en 1962 par Benjamin Péret) –, sans oublier les grands noms de José Lezama Lima (1912-1974) – Dador (1960) –, de Nicanor Parra (1914), d’Elvio Romero (1927) ou d’Ida Vitale (1925) ; s’il est vrai aussi que le théâtre, dans le même temps, est loin d’être négligeable – La Noche de asesinos, 1965 (La Nuit des assassins) du Cubain José Triana, et les noms de Virgilio Piñera, de Carlos Fuentes, de Griselda Gambaro, de Manuel Puig ou d’Osvaldo Dragún –, c’est le roman avant tout qui illustre le mieux la superbe profusion et le bonheur d’écrire dans les lettres hispano-américaines. Quatre romanciers majeurs en témoignent : Cortázar, Fuentes, García Márquez et Vargas Llosa. Ils ont en commun une puissante et féconde écriture et le souci d’une œuvre totale. Julio Cortázar (1914-1984) a d’abord campé dans les fulgurantes nouvelles de Bestiario, 1951 (Bestiaire) et des Armas secretas, 1959 (Armes secrètes) un monde irrationnel et étrange, voire hallucinant et angoissant dans Todos los fuegos, el fuego, 1966 (Tous les feux, le feu), où l’on pourrait retrouver le sillage fantastique de Borges – dans ses dernières œuvres, El Informe de Brodie, 1970 (Le Rapport de Brodie) et Rosa y Azul, 1977 (Rose et Bleu) – avant d’accéder au monde clos, répressif et policier de Alguien que anda por ahí, 1977 (Façons de perdre), en passant par la sape ironique de Historias de cronopios y de famas, 1962 (Cronopes et Fameux). Son roman Rayuela, 1963 (Marelle) est la première œuvre latino-américaine à se prendre comme sujet et à proposer au lecteur plusieurs lectures du même texte. Si 62. Modelo para armar, 1962 (62. Maquette à monter) prolonge ces recherches formelles, El Libro de Manuel, 1974 (Le Livre de Manuel) fait des marginaux et contestataires des deux précédents romans des révolutionnaires soucieux d’action politique : façon pour l’auteur de se mettre en question et d’exposer au grand jour ses contradictions.

Carlos Fuentes (1928), dont la virtuosité technique élabore dans La Muerte de Artemio Cruz, 1962 (La Mort d’Artemio Cruz), à travers la confession d’un agonisant, un nouveau monologue intérieur à trois personnes – Je-Tu-Il –, donne quelques-uns des grands romans du moment, Zona sagrada, 1966 (Zone sacrée), Cambio de piel, 1967 (Peau neuve) et surtout Terra nostra (1975), tentative protéiforme de décrire toute l’hispanité, dans son histoire et dans ses mythes. Mario Vargas Llosa (1936) est peut-être le plus doué avec une œuvre sans cesse renouvelée. De Los Jefes, 1959 (Les Caïds) à Los Cachorros, 1967 (Les Chiots) en passant par l’énorme roman La Ciudad y los perros,1963 (La Ville et les chiens), il scrute d’abord l’univers réprimé et violent de la jeunesse bourgeoise de Lima, ces jeunes loups qui iront bientôt rejoindre la grande meute des bien-pensants. La Casa verde, 1966 (La Maison verte) est sa contribution à un indigénisme repensé. Il découvre l’humour avec Pantaleón y las visitadoras, 1973 (Pantaléon et les visiteuses) et dans La Tía Julia y el escribidor, 1977 (La Tante Julia et le scribouillard) il réfléchit à la lumière de Flaubert qu’il admire – il lui consacre son essai La Orgía perpetua, 1975 (L’Orgie perpétuelle) – au mécanisme de la création, qu’il reprend au théâtre dans sa pièce La Señorita de Tacna (1981), avant de donner la somptueuse fresque populaire de la révolte brésilienne de Canudos dans La Guerra del fin del mundo (1981).

Entre tous les thèmes traités, celui du roman de la dictature est le plus apparent puisque les meilleurs s’y sont illustrés : Conversación en la Catedral, 1969 (Conversation à la Cathédrale) de Vargas Llosa, El Recurso del método, 1974 (Le Recours de la méthode) de Carpentier, Yo el Supremo (Moi le Suprême) du Paraguayen Augusto Roa Bastos (1917), roman d’une stupéfiante virtuosité linguistique, El Otoño del patriarca, 1975 (L’Automne du patriarche) de García Márquez, et l’extraordinaire Casa de campo (1978) du Chilien José Donoso (1924-1997) qui est aussi l’un des grands romanciers de cette génération – Coronación, 1957 (Le Couronnement), El Obsceno Pájaro de la noche, 1970 (L’Obscène Oiseau de la nuit), El Jardín de al lado (1981) – pour ne citer que les principaux.

Inclassables sont des œuvres telles que Paradiso (1966) de Lezama Lima, somptueux bouillonnement mémorieux d’une enfance cubaine, Tres Tristes Tigres, 1967 (Trois Tristes Tigres), jacassante randonnée nocturne dans le langage et le nonsense, de Guillermo Cabrera Infante (1929) qui donne aussi dans La Habana para un infante difunto (1979) le point de vue nostalgique d’un exilé cubain superbement doué pour l’écriture. L’Argentin Manuel Puig (1932-1990) fait de la culture à l’eau de rose la matière de romans bouleversants : Boquitas pintadas, 1970 (Le Plus Beau Tango du monde), El Beso de la mujer araña, 1976 (Le Baiser de la femme-araignée) ou Pubis angelical (1979). Le Péruvien Alfredo Bryce Echenique (1939) donne avec Un mundo para Julius, 1970 (Julius) un très beau livre sur l’enfance. Dans le silence oppressant du Río de la Plata, Ernesto Sábato poursuit son œuvre d’angoisse et de mal de vivre avec Abaddón el exterminador, 1974 (L’Ange des ténèbres) et Juan Carlos Onetti (1909) les lugubres sarcasmes de Juntacadáveres, 1964 (Trousse-Vioques) et les nouvelles en noir et gris de Para una tumba sin nombre, 1967 (Les Bas-Fonds du rêve). Chaque pays offre une multitude d’auteurs doués et d’œuvres admirables ; en Argentine, Bioy Casares (1914), un des maîtres du roman fantastique, Haroldo Conti (1925) disparu dans les geôles, Antonio Di Benedetto (1922-1986) auteur de l’étonnant Zama (1956), Abel Posse, Juan José Saer, Néstor Sánchez, Mario Satz, Osvaldo Soriano ; au Mexique, Salvador Elizondo et son Farabeuf (1965) si proche de Bataille, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco ; en Uruguay, Mario Benedetti – La Tregua, 1960 (La Trêve) –, Enrique Estrázulas, Eduardo Galeano – Las Venas abiertas de América latina,1971 (Les Veines ouvertes de l’Amérique latine) –, Felisberto Hernández ; à Cuba, Heberto Padilla, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas ; en Colombie, Moreno-Durán et Apuleyo Mendoza ; au Venezuela, Salvador Garmendia, Miguel Otero Silva ; au Chili, Carlos Droguett, Antonio Skarmeta, Jorge Edwards ; au Pérou, Julio Ramón Ribeyro, Manuel Scorza… La place manque pour pareil fleuve. Les réussites sont nombreuses, les classifications impossibles. À moins de parler ici d’âge d’or.

### Retour sur terre

Comme tous les âges d’or, celui-ci semble n’avoir eu qu’un temps. La fin des années 1980 et le début des années 1990 obligent en effet à constater un affaiblissement certain de l’écho de la littérature hispano-américaine dans le monde. Aux années du boom éditorial de ses principaux représentants succèdent, depuis 1975 environ, les années de la “résurrection” de la littérature espagnole péninsulaire. Certes, la littérature hispano-américaine demeure de grande qualité, mais n’apporte plus de ces surprises qui lui avaient valu d’occuper le tout premier plan. Si l’on s’en tient à ses plus grands noms, et compte tenu de la mort de Cortázar (1984), de Borges (1986), de Juan Rulfo (1986) ou de Manuel Puig (1990), ni García Márquez avec El Amor en los tiempos del cólera, 1985 (L’Amour au temps du choléra) ou El General en su laberinto, 1989 (Le Général dans son labyrinthe), ni Carlos Fuentes avec Gringo viejo, 1985 (Le Vieux Gringo) ou Cristóbal Nonato, 1990 (Christophe et son œuf), ni Augusto Roa Bastos, avec La Vigilia del almirante, 1992 – après avoir publié une superbe deuxième version de son Hijo de hombre (Fils d’homme) en 1985 –, ni Vargas Llosa, avec El Hablador, 1987 (L’Homme qui parle) ou Elogio de la madrastra, 1988 (Éloge de la marâtre) ne semblent avoir retrouvé la force de leurs premiers chefs-d’œuvre. Ernesto Sábato, devenu presque aveugle, n’écrit plus ; José Donoso n’a publié aucun roman depuis La Desesperanza, 1986 (La Désespérance) ; quant à Juan Carlos Onetti, il continue à exprimer dans Cuando entonces, 1987 (C’est alors que) et Cuando nada importe (1993) la très noire vision de la vie qui fait toujours de lui le plus inclassable des écrivains latino-américains.

Aux grands courants de jadis – indigénisme, réalisme magique, roman de la dictature ou de l’exil – paraît s’être substituée une littérature plus hétérogène, sauf peut-être pour le roman historique, dont on constate un certain renouveau, en particulier avec les Mexicains Fernando del Paso, qui publie en 1987 Noticias del Imperio (Des nouvelles de l’Empire), ou Homero Aridjis, auteur d’une chronique intitulée 1492, 1990 (1492, les Aventures de Juan Cabezón de Castille). Notons aussi que l’un des rares nouveaux romanciers à se faire connaître est le poète colombien Alvaro Mutis, créateur d’un cycle romanesque dont le héros est l’apatride Maqroll le gabier (La Neige de l’amiral, Ilona vient avec la pluie). Pour le reste, les très nombreux jeunes écrivains actuels, tout en manifestant du talent, ne semblent pas devoir occuper – pour l’instant du moins – une place aussi importante que leurs aînés. Il est vrai que, la mode étant aux best-sellers, les noms nouveaux ont souvent du mal à se faire connaître, à plus forte raison en des temps de crise économique où le livre, comme c’est le cas partout en Amérique latine, est le plus souvent un produit de luxe. Mais on peut espérer que, tant par sa qualité que par sa diversité, et lorsque viendront des temps meilleurs, la littérature hispano-américaine pourra jouer à nouveau dans le monde le rôle qui lui revient.

BERVEILLER Michel, maître de conférences à la Faculté des lettres et sciences humaines d'Amiens

BENSOUSSAN Albert, professeur émérite à l'université de Rennes-2

SAINT-LU Jean-Marie, agrégé d'espagnol, maître de conférences à l'université de Toulouse II-Le Mirail

(Tiré de l'Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

F. ALEGRÍA, Historia de la novela hispanoamericana, Mexico, 3e éd. 1966

C. AUBRUN, Histoire des lettres hispano-américaines, Paris, 1954

R. BAZIN, Histoire de la littérature américaine de langue espagnole, Paris, 1953

Diccionario de la literatura latino-americana, 8 vol., Washington, 1957-1963

J. FRANCO, The Modern Culture of Latin America, Londres, 1967

P. HENRÍQUEZ UREÑA, Literary Currents in Hispanic America, Harvard, 1945

M. PICÓN SALAS, De la Conquista a la Independencia, Mexico, 2e éd. 1950

G. DE TORRE, Claves de la literatura hispanoamericana, Buenos Aires, 2e éd. 1968

P. VERDEVOYE & J. BOGLIANO, Littératures hispano-américaines, in Histoire des littératures, t. II, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956.

Bibliographie complémentaire

E. ANDERSON IMBERT, Historia de la literatura hispanoamericana, vol. II, Mexico, 6e éd. 1974

C. CYMERMAN & C. FELL dir., Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours, Nathan, Paris, 1997

J. FRANCO, Historia de la literatura hispanoamericana, Barcelone, 4e éd. 1981

O.-G. DE LEÓN dir., Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas, Paris, 1981

E. RODRÍGUEZ MONEGAL, El Boom de la novela latinoamericana, Caracas, 1972

C. ROINAT, Romans et nouvelles hispano-américains, Paris, 1992

L. A. SÁNCHEZ, Proceso y contenido de la novela latinoamericana, Madrid, 1970

P. VERDEVOYE, Antología de la narrativa hispanoamericana (1940-1970), 2 vol., Madrid, 1979

# Miguel De Cervantes (1547-1616)

Aux yeux de la postérité, Cervantès incarne le génie littéraire d’une nation : un destin qu’il partage avec Dante, Goethe et Shakespeare, mais qui, dans son cas, s’assortit d’un curieux privilège, celui d’être le seul écrivain espagnol à avoir atteint une renommée pleinement universelle. Cette renommée, il la doit assurément à Don Quichotte. Mais, si le destin de l’ingénieux hidalgo a projeté celui-ci bien au-delà du récit de ses aventures, le mythe qu’il incarne désormais est d’abord lié à l’avènement d’une forme cardinale de la fiction en prose, que l’on appelle aujourd’hui le roman moderne. Cervantès est réputé en être le créateur : réputation fondée si l’on prend la mesure exacte de sa contribution, mais qui, comme il se doit, ne lui a pas été accordée de son vivant par ses lecteurs. S’ils ont ri aux exploits de Don Quichotte, leurs préférences sont allées davantage à La Galathée ou au Persiles, que nous ne lisons plus guère aujourd’hui, ou encore aux Nouvelles exemplaires, que nous continuons de lire, mais d’un autre œil. La modernité de Cervantès n’est donc pas le signe distinctif d’un “système” de pensée qui, comme on l’a cru naguère, exprimerait les tensions d’un âge de crise à travers un questionnement des valeurs établies. Elle tient plutôt à la vertu d’une écriture, transparente et néanmoins ambiguë, grâce à laquelle son œuvre, inscrite au départ dans le climat culturel d’une époque aujourd’hui révolue, a débordé, au fil de ses réceptions successives, le dessein qui l’avait engendrée.

## Les aléas d’une vie

Fils d’un chirurgien qui se disait hidalgo, mais dont les ascendants maternels semblent avoir été liés au milieu des nouveaux chrétiens de Cordoue, Miguel de Cervantes Saavedra naît en 1547 à Alcalá de Henares. On ne sait à peu près rien de ses premières années. Quatre poésies, publiées en 1569 à Madrid par son maître, l’humaniste Juan López de Hoyos, marquent ses débuts littéraires, aussitôt interrompus par un brusque départ pour l’Italie. Soldat, il prend part aux campagnes de don Juan d’Autriche ; il est blessé à la bataille de Lépante, en 1571, à la main gauche. Alors qu’il rentrait en Espagne, il est capturé, en 1575, par les Barbaresques. Au bout de cinq années passées comme esclave à Alger, pendant lesquelles, à quatre reprises, il tente vainement de s’évader, il est racheté par les Trinitaires et retrouve les siens à Madrid. En 1585, quelques mois après son mariage avec Catalina de Salazar, de vingt-deux ans sa cadette, il publie un roman pastoral, La Galathée, tout en faisant jouer sur les scènes madrilènes des pièces aujourd’hui perdues, à l’exception de La Vie à Alger et de Numance. Deux ans plus tard, il part pour l’Andalousie, qu’il va parcourir pendant dix ans, d’abord comme munitionnaire, puis en qualité de collecteur . Emprisonné en 1597 à Séville, à la suite de démêlés avec le Trésor public, on le retrouve en 1605 à Valladolid, alors siège de la cour, au moment même où la publication de la première partie du Don Quichotte marque son retour aux lettres. En 1607, il s’installe à Madrid, que vient de regagner Philippe III. Pendant les neuf années qui lui restent à vivre, Cervantès, malgré deuils familiaux et déceptions intimes, assied définitivement sa réputation d’écrivain : tout en faisant paraître en 1613 les Nouvelles exemplaires, en 1614 le Voyage au Parnasse, en 1615 les Comédies et intermèdes et la seconde partie du Don Quichotte, il poursuit la rédaction des Travaux de Persiles et Sigismonde, qu’il termine deux jours avant sa mort, le 22 avril 1616, et qui paraîtra posthume en janvier 1617.

## L’appel des muses

La poésie de Cervantès a été éclipsée par sa prose. Pourtant sa vocation de poète ne s’est jamais démentie, pas même au cours des années pendant lesquelles il a paru renoncer à ses premières ambitions. Nombre de ses compositions, répandues par des copies manuscrites ou publiées anonymement dans des recueils collectifs, sont aujourd’hui perdues ou, à tout le moins, impossibles à identifier. Demeurent en revanche, outre des pièces de circonstance dont certaines ont vu leur attribution fortement contestée, les poèmes intercalés dans les comédies et les œuvres en prose. Sur un registre très varié, qui va de la plainte lyrique à l’ironie truculente, les mètres castillans, dont le domaine s’élargit parfois à des formes inédites, y alternent avec les strophes importées d’Italie qu’ils pénètrent et modifient à l’occasion : ainsi s’affirme la liberté créatrice d’un fervent admirateur de Pétrarque et de Garcilaso, dont la réflexion sur l’écriture, souvent assumée par les personnages de ses fictions, s’exprime dans les fragments éclatés d’une poétique. Mais la tentative la plus ambitieuse que nous ait laissée Cervantès est le Voyage au Parnasse. Ce poème burlesque en huit chapitres narre une odyssée imaginaire : le périple qui conduit l’auteur et ses amis de Madrid au sommet du Parnasse, afin de venir en aide à Apollon, en butte aux assauts de vingt mille rimailleurs. Le partage des écrivains entre les deux camps est l’occasion d’éloges de commande ; mais il s’assortit aussi d’une vision lucide de la république des lettres. Plus encore, cette équipée imaginaire permet à l’“Adam des poètes” de composer par touches successives une manière d’autoportrait, sur la toile de fond d’une histoire personnelle remodelée au confluent du vécu et du rêve.

Tout aussi vive est la passion que Cervantès a éprouvée pour le théâtre, avant même que Lope de Vega n’impose le triomphe de la comedia nueva. Les deux pièces contemporaines de son premier retour à Madrid – seules rescapées de la vingtaine qu’il aurait composées à cette date et dont dix titres ont été conservés – participent de l’effort de toute une génération qui, autour de 1580, a cherché à donner à la scène une dignité qui lui faisait défaut. Elles n’en manifestent pas moins une originalité certaine : moins dans le choix des éléments constitutifs d’un même code théâtral (division en actes, actions “graves”, style soutenu, polymétrie adaptée aux situations) que dans l’emploi toujours discret de l’horreur et de la violence, deux ressorts empruntés à la dramaturgie sénéquienne. Plus élaborée que La Vie à Alger, qui, autour d’une fable adaptée du roman grec, ordonne des tableaux épisodiques imprégnés du souvenir douloureux de la captivité, Numance compose une vaste fresque inspirée d’un événement historique, le suicide collectif, en 133 avant J.-C., des défenseurs d’une cité celtibère assiégée par les légions de Scipion. C’est la seule tragédie authentique que nous ait laissée le XVIe siècle espagnol ; la seule où les personnages, confrontés à une situation qui les dépasse, assument leur destin en choisissant le sacrifice ; la seule dont la résurrection à la scène, menée simultanément, en pleine guerre civile espagnole, par Rafael Alberti et Jean-Louis Barrault, a su mettre en valeur le message.

Éloigné des planches à partir de 1587, Cervantès s’est montré pour le moins réservé devant le succès de la comedia nueva. En témoignent aussi bien la critique qu’il fait des pièces “à la mode”, dans la première partie du Don Quichotte, que les éloges ambigus que dix ans plus tard, à la veille de sa mort, il décerne à Lope de Vega, le “Monstre de la Nature”. Découragé par le refus des comédiens auxquels il avait proposé ses nouvelles pièces, il se résigne alors à les faire imprimer à l’intention de ses fidèles lecteurs. Trois des huit comédies parues en 1615, parmi lesquelles La Grande Sultane, se distinguent des turqueries à la mode par la façon dont elles lient affabulation romanesque et expérience vécue. Quatre autres nous transportent au contraire dans un univers de fantaisie qui s’accomplit avec Pedro de Urdemalas, dont le titre reprend le nom du mystificateur qui en est le protagoniste. La dernière enfin – Le Ruffian bienheureux – présente la conversion édifiante d’un étudiant encanaillé, à la suite d’un pari qu’inversera un jour, dans Le Diable et le Bon Dieu, Goetz, le héros de Jean-Paul Sartre. Toutes nous montrent que leur auteur a médité la formule de son rival ; toutefois, les concessions qu’il lui accorde, comme la pluralité des lieux et des temps, n’entament pas sa fidélité à ses convictions d’antan, qui se traduit par une série de refus : il n’accepte, en particulier, ni l’omniprésence du valet-bouffon, pièce maîtresse du système lopesque, dont les impertinences l’irritent, ni la commercialisation à grande échelle d’un répertoire aussi abondant qu’inégal, parce que conçu comme une production éphémère. Au-delà des aléas d’un art expérimental, qui a longtemps souffert de ne pouvoir être expérimenté, reste, offert à la curiosité du spectateur d’aujourd’hui, un “théâtre du monde” qui approfondit les rapports changeants de l’être et du paraître, et où les personnages se découvrent comme des êtres en sursis.

Quant aux huit intermèdes, conçus pour être joués entre deux actes d’une comédie, ils empruntent personnages et si­tuations au folklore, exploitant les comportements comiques incarnés par des types traditionnels : épouse infidèle, barbon jaloux, paysan crédule, étudiant inventif, soldat fanfaron. Fidèle à l’esprit de la farce, ce théâtre en liberté fonde sa vis comica sur le pouvoir du langage et du jeu, soutenu par le contre-chant des refrains et des danses. Laissant aux marion­nettes qu’il anime sous nos yeux le soin de se défaire à point nommé du masque qui leur donnait figure humaine, il dévoile, sans avoir à les dénoncer, préjugés et faux-semblants. Le Retable des merveilles, la plus célèbre de ces courtes pièces, nous montre ainsi des paysans mystifiés par deux charlatans : de peur de révéler leur prétendue infamie, tous s’extasient devant un spectacle qu’ils savent invisible, mais dont juifs et bâtards, leur a-t-on dit, se trouveraient exclus.

## Les chantiers du prosateur

En même temps qu’il répondait à l’appel du théâtre, Cervantès, au retour de sa captivité, a exploré, avec La Galathée, les voies de la pastorale, dont la vogue avait été inaugurée, trente ans auparavant, par la Diane de Montemayor. Au fil des six livres dont se compose la première partie du roman, la convention bucolique informe les rapports ambigus qui se nouent entre des bergers dont les conduites d’échec expriment tour à tour le désir, l’aversion et l’indifférence. Périodique­ment, la narration s’interrompt pour permettre à deux sages, Tirsis et Damon, de faire le procès d’une passion dont eux seuls ont su briser les chaînes. Œuvre d’un épigone encore novice, La Galathée n’en révèle pas moins un constant effort de renouvellement : à travers le débat des amants et le jeu de leurs points de vue s’esquisse déjà la confrontation de la poésie et de l’histoire que réorchestrera plus tard, à une tout autre échelle, le dialogue de Don Quichotte et de Sancho Pança. De son côté, la constance que met Galathée à décourager ses soupirants traduit bien moins le refus stéréotypé de la belle indifférente que la revendication, plus profonde, d’un être qui se veut libre et entend s’affirmer comme sujet. Enfin, les histoires épisodiques qui viennent s’insérer dans la trame du récit principal ouvrent l’Arcadie cervantine sur de plus amples horizons, la cour, la ville, la mer, marqués du signe de la violence et de la mort. Malgré ses deux éditions successives (1585 et 1590), malgré la faveur qui lui sera accordée hors d’Espagne, notamment par Honoré d’Urfé, l’auteur de L’Astrée, La Galathée va demeurer inachevée : soit que Cervantès, qui promettra la suite attendue jusqu’à son dernier souffle, s’en soit tenu au jugement en demi-teinte porté par le curé du Don Quichotte ; soit qu’il ait repris à son compte les propos ironiques de Berganza qui, dans Le Colloque des chiens, se gausse de ces “choses de rêve écrites pour l’amusement des oisifs”.

Cette autocritique imprégnée d’humour explique que Cervantès se soit bientôt tourné vers une autre forme de narration en prose, consacrée par Boccace et son Décaméron : la nouvelle. “J’ai été, dira-t-il plus tard, le premier à faire des nouvelles en langue castillane” : façon de rappeler que celles qui avaient été imprimées auparavant étaient importées d’Italie et, partant, “toutes traduites de l’étranger” ; façon aussi de suggérer que la nouvelle se distingue du conte tradi­tionnel en ce que le récit s’y concentre le plus souvent dans une crise, dont les effets sont dévoilés par les réactions et les choix de ceux qui s’y trouvent confrontés. Deux de celles qu’il nous a laissées, Rinconete et Cortadillo et Le Jaloux d’Estrémadure, semblent avoir été composées dès 1590 ; il en existe une première version, incluse dans des miscellanées préparées vers 1605 à Séville et découvertes à la fin du XVIIIe siècle. Les dix autres nouvelles du recueil publié en 1613 ont vu leur datation donner lieu à des hypothèses contradictoires : sans doute ont-elles été écrites au fil des années passées par l’auteur à Valladolid et à Madrid. Quant à la ligne de partage qu’on a voulu tracer naguère entre nouvelles réalistes (Rinconete et Cortadillo, Le Mariage trompeur), nouvelles idéalistes (L’Espagnole anglaise, Les Deux Jeunes Filles) et nouvelles idéo-réalistes (La Petite Gitane, L’Illustre Souillon), elle revient à les référer à un critère anachronique qu’imposera, bien plus tard, l’esthétique de la “tranche de vie”. Toutes, en dernière analyse, exploitent des motifs dont l’origine se perd dans la nuit des temps. Toutes ménagent un dénouement lié à la progression raisonnée des expériences qui s’enchaînent sous nos yeux : dans L’Amant généreux, l’heureuse union qui permet à un amour contrarié de trouver son issue ; dans La Force du sang, la réparation d’une faute née du désir impulsif d’un séducteur ; dans Le Jaloux d’Estrémadure, la sanction tragique qu’inflige l’événement aux desseins de ceux qui bafouent les lois de la nature. Toutes, surtout, nous montrent comment l’art de saisir chaque être en situation informe les constructions les plus hardies, tel l’emboîtement d’histoires qui inscrit Le Colloque des chiens au sein du Mariage trompeur. En ce sens, l’exemplarité des nouvelles cervantines est l’art d’élever à l’universel la somme des expériences singulières qu’elles nous montrent : bien loin de préexister au récit, elle lui est chaque fois consubstantielle. Récompense ou châtiment, le dénouement que ménage le narrateur n’en livre pas la clé : au confluent du hasard et de la nécessité, il n’est que le terme d’un parcours jalonné d’obstacles où le bien et le mal échangent sans cesse leurs masques. Au lecteur d’en tirer la leçon.

Œuvre posthume, Les Travaux de Persiles et Sigismonde sont l’aboutissement d’une rédaction engagée dès la fin de la longue parenthèse andalouse, puis suspendue sans doute à plusieurs reprises et achevée par l’auteur sur son lit de mort. Avec cette “histoire septentrionale”, Cervantès s’est proposé de “rivaliser avec Héliodore”, en adaptant à son propos la formule du roman grec, redécouvert à la fin de la Renaissance : au lieu de la fantaisie débridée des livres de chevalerie, une fantaisie contrôlée selon l’esprit de la Poétique d’Aristote, et où l’extraordinaire puisse demeurer possible. Obéissant à un vœu mystérieux, les deux protagonistes, Périandre et Auristèle, entreprennent un long pèleri­nage : sous le nom de Persiles et Sigismonde, ils se font passer pour frère et sœur et se rendent des régions boréales jusqu’à Rome, où leur union consacre un bonheur qui se confond avec leur rédemption. Naufrages, captures, séparations, prisons, reconnaissances ponctuent le récit : par les voies conjuguées du dépaysement et de la surprise, des spectacles surprenants, des incidents dramatiques jalonnent ce parcours, d’abord maritime, puis terrestre, dès lors qu’il nous mène en Italie à travers le Portugal, l’Espagne et la France. À l’intérieur de cet espace, les figures de l’insolite et de l’étrange se succèdent dans un emboîtement de fictions, au gré du va-et-vient de narrateurs qui font alterner leurs voix ; et, à ce titre, le Persiles a pu être défini comme la somme de tous les points de vue possibles sur le genre romanesque. Il n’est pas certain, pour autant, que la progression qui l’anime soit, comme on l’a souvent dit, le mouvement d’une allégorie chrétienne de la vie humaine s’élevant jusqu’à la perfection : le monde qui s’ordonne autour des deux héros, sous-tendu par les vérités contradictoires de la foi et de la philosophie naturelle, apparaît plutôt partagé entre des tensions antagonistes. Telle serait la modernité de ce roman dont la facture – on l’a soutenu récemment – serait “plus proche de nos habitudes que de celles des lecteurs de jadis”. Mais il ne suffit pas qu’il ouvre à notre imagination “un dédale de curiosités contradictoires” pour atteindre, comme le voulait Cervantès, “le summum de l’excellence”. Persiles et Sigis­monde, les deux protagonistes, procèdent en effet d’une conception du personnage qui n’est plus aujourd’hui la nôtre : qu’ils soient acteurs ou témoins des péripéties qui s’enchaînent au fil du récit, ils demeurent en effet immuables, sans qu’on puisse dire qu’ils intériorisent les événements auxquels ils sont mêlés. Jamais ils ne sont affectés par les épreuves qu’ils affrontent : leur destin, de ce fait, nous reste étranger. De l’avis de son auteur, le Persiles devait être, de tous les livres, “le meilleur ou le pire de ceux qui ont été composés dans notre langue, je veux parler des œuvres de divertis­sement”. L’accueil immédiat qu’il reçut au XVIIe siècle, en France en particulier, auprès des amateurs de romans d’aventures, a démenti, sur le moment, les craintes avouées de Cervantès ; mais sa fortune, depuis lors, n’a pas confirmé les espoirs que son auteur caressait au soir de sa vie.

## Don Quichotte

Dans les années mêmes où il acclimatait la nouvelle en Espagne, Cervantès a mis Don Quichotte en chantier. “Engendré en une prison”, s’il faut en croire la Préface, “là où toute incommodité a son siège et tout bruit sa demeure”, le livre – du moins l’idée première dont il est issu, avant que l’auteur ne la développe durant la période la plus mal connue de sa vie – pourrait avoir été conçu vers 1597, dans la prison de Séville. Plutôt que de lui inspirer d’abord une simple nouvelle, comme on l’a parfois affirmé, sans jamais parvenir à en dégager l’exacte physionomie, les aventures de l’ingénieux hidalgo semblent lui avoir fourni d’emblée la matière d’un récit d’amples proportions, dont les thèmes majeurs apparaissent dès les premiers chapitres. Reste que la construction du roman, marquée çà et là d’incohérences mineures et de repentirs de plume, n’obéit pas pour autant à une progression linéaire : elle est plutôt celle d’un univers en expansion où le récit des exploits de Don Quichotte et de Sancho, modulé par la polyphonie des narrateurs supposés – en particulier Cid Hamet Benengeli – s’enrichit de surcroît d’histoires épisodiques, comme Le Curieux malavisé et l’Histoire du Captif.

Le ressort essentiel, qui donne à la narration cardinale son mouvement et en assure la cohérence, c’est bien entendu la déraison de Don Quichotte, dont la cervelle a été troublée par la lecture des Amadis et qui entend ressusciter la chevalerie errante. Elle commande, de ce fait, la parodie d’un genre dont s’était détournée la fine fleur de l’aristocratie, depuis l’époque de Charles Quint, et qui, semble-t-il, touchait depuis lors d’autres catégories de lecteurs. Elle se découpe égale­ment sur tout un arrière-plan qui en éclaire la genèse, et où les facéties carnavalesques du bouffon se conjuguent à l’éloge de la folie par Érasme autant qu’aux débats de la Renaissance sur l’ingenium. Mais, au regard de ces traditions, le rôle dont elle est investie dans l’économie du roman lui permet d’affirmer une vive singularité. Lecteur exemplaire, Don Quichotte illustre à sa façon la puissance contagieuse des livres en mettant leur vérité à l’épreuve de la réalité ; il illustre ainsi, à ses dépens, l’ambiguïté des rapports entre la vie et la littérature. Les démentis qu’il reçoit, au fil de ses échecs, rythment le récit, mais sans invalider l’acte fondateur par lequel il s’est forgé un nom. Au contraire, son obstination à reprendre chaque fois sa route le conduit à persévérer dans son être et à échapper ainsi aux déterminations qui pesaient sur tous ceux – chevaliers, bergers ou pícaros – que la fiction en prose avait jusqu’alors érigés en archétypes. Confronté à un présent dont il ne peut s’abstraire, et qui s’incarne sous les traits de tous ceux qu’il rencontre, l’ingénieux hidalgo imagine d’en déchiffrer les signes avec le code qu’il a trouvé dans ses romans. L’action d’enchanteurs voués à sa perte en est un exemple : elle lui permet d’expliquer ses déconvenues – la disparition de sa bibliothèque ou la métamorphose de géants en moulins – sans jamais sortir du domaine de l’illusion.

Le génie de Cervantès est d’avoir épargné à son héros une solitude qui l’eût voué à l’asile ; à peine est-il revenu, malgré lui, d’une première sortie qu’il reprend le chemin des aventures, en compagnie cette fois d’un fidèle écuyer. Son commerce avec Sancho ne se résout pas, comme on l’a dit parfois, dans l’opposition de l’idéal et du réel ; il l’imprègne de l’épaisseur des choses, au fil d’un dialogue sans cesse repris avec un paysan issu du folklore. Simultanément, celui-ci en émerge et s’en affranchit à mesure qu’il confronte à celle de son maître sa perception des êtres et des événements, sans que l’on puisse tracer la ligne de partage qui, une fois pour toutes, distinguerait leurs points de vue respectifs. Ainsi s’instaure, au fil du récit, un ample mouvement pendulaire, une oscillation à laquelle contribuent tous ceux que les deux compagnons rencontrent sur leur chemin. Protagonistes d’actions adventices avec lesquelles l’action principale entretient des correspondances, ces divers personnages élargissent, à mesure que s’emboîtent les histoires épisodiques, le champ des références à toutes les formes de fiction qui ont eu la faveur des contemporains de Cervantès. En même temps, ils contribuent à approfondir le rapport problématique que le narrateur entretient avec sa création ; un rapport qu’il complique à plaisir en se dérobant derrière les doubles postiches auxquels il feint de prêter sa voix, tel Cid Hamet Benengeli, le chroniqueur des exploits du chevalier.

Une fois Don Quichotte ramené par de prétendus enchanteurs dans son village, Cid Hamet, en prenant congé du lecteur, avait laissé entrevoir une nouvelle équipée. Quand Cervantès s’est-il résolu à donner une suite aux aventures de ses héros ? On sait seulement qu’en juillet 1614, encouragé par le succès de la première partie du livre, il était parvenu au milieu de la seconde. Dans les derniers jours de septembre, la publication d’un Don Quichotte apocryphe l’a sans doute pris de court : plus que le procédé en soi, courant à l’époque, ce qui semble l’avoir irrité, c’est que l’auteur se soit dissimulé derrière un pseudonyme – Avellaneda – qui masquerait, croit-on, un ancien compagnon d’armes du nom de Jerónimo de Pasamonte ; mais c’est aussi le ton agressif de sa Préface. Sa propre suite, achevée quelques mois plus tard, va incorporer celle d’Avellaneda à la substance même du récit : Don Quichotte et Sancho apprennent l’existence de leurs doubles, renoncent à aller à Saragosse où ceux-ci se sont rendus, rencontrent enfin l’un de ceux qui les avaient croisés sur leur route et le convainquent de l’imposture dont il a fait les frais.

Cette gravitation du maître et du serviteur s’inscrit dans un espace qui, au lieu d’être circonscrit aux plaines de la Manche, s’élargit désormais à de nouveaux horizons : le vaste fief du Duc et de la Duchesse, leurs hôtes, puis la Méditer­ranée, découverte depuis Barcelone. Confrontés, au hasard des rencontres, à des individus de toutes conditions, ils voient surgir le morisque Ricote puis le bandit catalan Roque Guinart qui, en ancrant leur parcours dans l’actualité immédiate, donnent un nouveau tour à leurs aventures. Mais, cette fois, ils demeurent constamment au centre de l’action : les histoires interpolées qui viennent s’y insérer lui sont désormais organiquement liées, grâce à leur participation active et à leurs interventions souvent efficaces. En même temps, le succès de la première partie et l’évocation dont celle-ci fait l’objet déterminent, au cœur de la seconde, une sorte de mise en abyme qui assure leur liaison. La renommée de leurs premiers exploits pousse ainsi maître et serviteur à manifester différemment leur présence, soit qu’ils s’attachent à récuser les fables colportées sur leur compte, soit qu’ils adaptent leur conduite aux circonstances, chaque fois que le destin, le hasard ou la volonté des hommes fabrique un monde d’apparences qui reflète, en le déformant, le monde intérieur du chevalier : la caverne de Montesinos, le retable de maître Pierre, le séjour de Don Quichotte chez le Duc et la Duchesse, le gouvernement de Sancho à Barataria, l’accueil réservé aux deux héros à Barcelone sont autant d’épisodes qui conjuguent sur des modes inédits réalité et apparence, illusion et artifice. D’où le rapport ambigu qui unit désormais Don Quichotte aux choses : les réponses circonspectes qu’il oppose maintes fois aux questions qu’on lui pose sur ses exploits passés, ou bien sur l’existence de Dulcinée, nous laissent entrevoir une clairvoyance inattendue ; mais ses déconvenues et ses déboires n’entament jamais sa conviction d’avoir ressuscité la chevalerie errante. Si, à l’heure de la mort, il recouvre la raison, son retour auprès des siens tient à ce que son compatriote Samson Carrasco s’est déguisé en Chevalier de la Blanche Lune et l’a contraint à déposer les armes : il procède par conséquent d’une dernière mystification.

## Du livre au mythe

L’intérêt qu’ont éveillé au départ les différents chantiers ouverts par la création cervantine ne s’est pas démenti au bout de quatre siècles : il n’a pas cessé de s’attacher aux Nouvelles exemplaires ; il se tourne à l’occasion vers le Persiles ; il se porte aussi vers le théâtre et, en particulier, vers des pièces comme Les Bagnes d’Alger et La Grande Sultane, que recréent des mises en scène accordées à l’esprit de notre temps. Mais c’est bien entendu Don Quichotte qui continue de fasciner : par la tension des contraires qu’incarne le héros ; par la fracture entre son dessein et son destin où résident sa vérité et son mystère ; par sa capacité, enfin, à transcender la succession des sens qu’il a produits au fil des âges. Cervantès, de son propre aveu, aspirait à toucher le plus large public, puisqu’il voulait, tout à la fois, égayer le rieur et le mélancolique, divertir le simple et l’homme d’esprit, étonner le grave et le sage. Du témoignage de ses contemporains il ressort que son chef-d’œuvre a été reçu comme une plaisante histoire, mariant à l’envi les extrava­gances du maître aux facéties du serviteur. Il n’est que de les voir campés dans les mascarades et les spectacles où ils tiennent leur partie, décrits dans les fictions qui les prennent pour héros, évoqués par tous ceux qui, comme Sorel en France ou Butler en Angleterre, transposent leurs exploits sous les espèces du Berger extravagant ou de Hudibras. Au XVIIIe siècle, cependant, ce rire change de signe : en endossant une armure anachronique pour défendre les valeurs d’un âge révolu, Don Quichotte devient, aux yeux de l’Europe des Lumières, le symbole d’une nation victime de ses fantasmes et prisonnière de ses contradictions – celle-là même que Martín de Cellorigo, un des observateurs les plus lucides du règne de Philippe III, tenait déjà pour “une république d’hommes enchantés, vivant hors de l’ordre naturel”. Avec l’avènement du romantisme allemand, le pas est franchi qui mène du livre au mythe : synthèse du drame et de l’épopée, le roman de Cervantès se situe au point de rencontre de l’être et du non-être ; pour Tieck, Wilhelm Schlegel, Henri Heine, il apparaît comme l’odyssée où s’exprime la dualité humaine. Une interprétation qu’infléchira à son tour Unamuno au début de notre siècle, en écrivant sa Vie de Don Quichotte et de Sancho Pança. Débordant, à ses yeux, le dessein de celui qui l’a conçu, Don Quichotte devient un véritable bréviaire d’identité nationale : l’odyssée du héros exprimerait, sur le mode poétique, le rejet d’un matérialisme devenu la loi d’airain d’une Europe en passe de perdre son âme, autant que d’une Espagne qui ne sait ce qu’est devenue la sienne.

Cette transfiguration, parfois taxée de contresens, ne pouvait correspondre aux façons de penser et de sentir des hommes du XVIIe siècle, lesquels appréciaient d’autant mieux la parodie cervantine qu’ils disposaient d’un jeu de réfé­rences, celui des livres de chevalerie, qui nous est devenu étranger. Elle n’a plus aujourd’hui la même prégnance, au regard de ce qui retient davantage notre attention : la façon dont une “fable mensongère”, en donnant la parole aux personnages et, avec elle, la liberté d’en user, a, pour la première fois, installé à l’intérieur de l’homme la dimension imaginaire, recréant le mouvement par lequel il s’invente. Nous n’allons pas, pour autant, jusqu’à récuser le visage tragique qu’a pu prendre Don Quichotte à certaines époques : sans doute parce que la folie, devenue pour nous source d’inquiétude, n’exprime plus, comme jadis, l’esprit de Carnaval et que le destin de l’ingénieux hidalgo éveille en nous des sentiments complexes. Reste que sa vocation ne se charge plus, comme naguère, d’une signification transcendante, à la mesure d’un idéal nécessairement contingent ; il nous suffit qu’elle l’arrache au temps et à l’espace, jusqu’à ce que l’échec l’y réintègre malgré lui : dans ce double mouvement d’un héros qui s’entête à affronter le monde, tandis que celui-ci se dérobe ou se rebiffe, se creuse dès lors l’écart, tragique ou comique, entre le réel et sa représentation. Telle est la parabole épique que Don Quichotte a léguée au roman moderne : dans la diversité de leurs pratiques, Flaubert, Dickens, Dostoïevski, mais aussi Kafka, Joyce, Borges, García Márquez, n’ont cessé de l’inscrire au cœur de l’écriture, parfois sous l’invocation explicite de Cervantès.

Jean CANAVAGGIO (Extrait de l’Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

Œuvres de Cervantès

Obras completas, R. Schevill et A. Bonilla éd., 19 vol., Madrid, 1914-1931.

Nouvelles exemplaires, trad. J. Cassou, Gallimard-Folio, Paris, 1981.

L’Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, trad. C. Oudin et F. de Rosset, revue par J. Cassou, ibid., 1988.

Théâtre espagnol du XVIe siècle, trad. R. Marrast, coll. La Pléiade, Gallimard, 1983.

Les Travaux de Persille et Sigismonde, trad. M. Molho, Corti, Paris, 1994.

Études critiques

J. B. AVALLE-ARCE & E. C. RILEY dir., Suma cervantina, Tamesis, Londres, 1973.

J. CANAVAGGIO, Cervantès dramaturge : un théâtre à naître, P.U.F., Paris, 1977 ; Cervantès, Mazarine, Paris, 1986.

A. CASTRO, Hacia Cervantes, Taurus, Madrid, 3e éd. rev. 1967 ; El Pensamiento de Cervantes, éd. augm., Noguer, Barcelone, 1972.

A. CLOSE, The Romantic Approach to Don Quixote, Oxford Univer­sity Press, 1978.

A. K. FORCIONE, Cervantes, Aristotle and the Persiles, Princeton University Press, 1970.

G. HALEY dir., El Quijote de Cervantes, Taurus, 1984.

F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Fuentes literarias cervantinas, Gredos, Madrid, 1973.

M. MOLHO, Cervantes : raíces folklóricas, Gredos, Madrid, 1976.

M. MONER, Cervantès conteur. Écrits et Paroles, Casa de Velázquez, Madrid, 1988.

E. C. RILEY, Cervantes’s Theory of the Novel, Oxford University Press, 1962.

Introducción al Quijote, Crítica, Barcelone, 1971.

P. VILAR, “Le Temps du Quichotte”, in Europe, n° 34, 1956.

# Julio Cortázar (1914-1984)

Le conteur et romancier argentin Julio Cortázar est un franc-tireur de la littérature. Cas complexe et personnel d’insurrection permanente contre les lieux communs, la passivité d’esprit, il rend vie au verbe en créant son propre langage. Son humour subtil, destructeur, sa vision dramatique de l’homme moderne, son inquiétude ontologique alliée à une observation aiguë du quotidien créent des contes originaux, un roman mouvementé et métaphysique. Ses fictions traitent les problèmes de l’homme américain actuel, et les placent sur un plan universel. Devançant tous ses contemporains d’Amérique latine dans le risque et l’innovation, il échappe à toute nomenclature et offre, selon le jugement d’un critique américain, « la plus puissante encyclopédie d’émotions et de visions qui émerge de la génération d’écrivains internationaux d’après-guerre ».

### Une curiosité universelle

Né à Bruxelles en 1914, instituteur, puis professeur d’enseignement secondaire dans la province argentine, Cortázar renonce, par antipéronisme, à une chaire universitaire, s’occupe ensuite de la Chambre argentine du livre à Buenos Aires, puis termine en un temps record ses études de traducteur, et s’installe à Paris en 1952. Il a travaillé pour l’UNESCO. et a voyagé dans le monde entier.

Parmi les maîtres de la littérature fantastique, Borges et Horacio Quiroga n’ont exercé sur lui qu’une influence superficielle. Ceux qui l’ont le plus fortement marqué sont des Européens : Cocteau, Apollinaire, Radiguet, les surréalistes, et surtout Jarry, chez qui il trouve l’emploi de l’humour comme instrument d’investigation. De plus, lecteur avide d’œuvres d’anthropologie et de religion tibétaine, Cortázar possède une connaissance approfondie du bouddhisme zen et du vedanta.

### Un conteur original

Si Cortázar a écrit des vers, donné un poème dramatique : Les Rois (Los Reyes), des études sur Keats et Poe, des traductions et de nombreux articles, il s’est d’abord fait connaître comme conteur.

Bestiaire (Bestiario), paru à Buenos Aires en 1951, marque ses débuts éblouissants. Dans un langage d’une totale simplicité, il évoque un monde irrationnel, hallucinant, des situations étranges que le lecteur ne peut oublier.

Une plus grande insistance sur le plan réaliste et une graduelle disparition de l’atmosphère fantastique caractérisent Fin du jeu (Final del juego, Mexico, 1956), qui reprend certains thèmes de l’enfance avec une tendresse ironique. Certains des leitmotive ultérieurs (le temps, le double) y sont abordés de main de maître.

Trois ans plus tard, les cinq fictions des Armes secrètes (Las Armas secretas) dessinent des personnages bien vivants, poursuivis par des obsessions, des remords, victimes de leur inconscient. Plus longs, plus structurés et médités, ces récits ont tous pour cadre Paris. L’un d’eux a servi de base au film d’Antonioni Blow-Up. Dans El Perseguidor, à travers la vie du saxophoniste noir Johnny Carter, se pose le problème de la conscience créatrice de l’artiste.

Au cours de ses séjours à Rome et à Paris, entre 1952 et 1959, Cortázar écrit un petit livre déconcertant : Historias de cronopios y de famas. Sur un fond de caricature de la vie à Buenos Aires, c’est un choix varié, insolite, de notes, de fantaisies et d’improvisations. Un humour mélancolique, ironique ou violent, plein d’une curieuse poésie s’y déploie dans un style chargé d’images intenses et de trouvailles verbales et psychologiques.

À Buenos Aires, en 1962, paraît une seconde édition de Fin du jeu ; elle contient deux fois plus de contes, et, en un sens, on peut la considérer comme un livre différent.

C’est aussi dans la capitale argentine que paraît le dernier volume de contes de Cortázar, en 1966. Tous les feux, le feu (Todos los fuegos, el fuego) apporte un enrichissement à l’unité de l’œuvre. Ses personnages sont eux aussi prisonniers de mondes clos ou artificiels. Mais un nouvel élément apparaît : la solidarité. Un des récits, “Réunion”, s’inspire directement des Passages de la guerre révolutionnaire (Pasajes de la guerra revolucionaria) de Che Guevara. Ce recueil entretient des rapports plus profonds et plus humains avec la réalité.

### Un romancier métaphysique

Dans ses deux grands romans, Cortázar institue à la fois plusieurs dimensions. Chacun est à lui seul plusieurs livres.

Les Gagnants (Los Premios, Buenos Aires, 1960), réunis par le hasard à bord du Malcolm, se groupent ou s’affrontent dans l’espace clos du bateau, où l’insolite fait son apparition dès le début. Mais cette croisière se double d’un voyage intérieur de chaque passager vers la confrontation avec lui-même dans la recherche de sa propre réalisation. À l’intérêt psychologique et sociologique s’ajoute une dimension métaphysique grâce aux soliloques de Persio, qui donnent de la réalité courante une vision plus structurelle et poétique.

Ce roman, d’un intérêt soutenu, où l’humour et le drame se mêlent, présente en même temps une évocation intelligente et neuve de la complexe réalité argentine.

Lors de sa parution en 1963, Marelle (Rayuela) provoque l’enthousiasme. Carlos Fuentes compare cette œuvre à la boîte de Pandore. Premier roman latino-américain à se prendre lui-même comme sujet central, il invite le lecteur à participer au processus créateur. En dehors de la vie d’Oliveira, à Paris et à Buenos Aires, jusqu’à sa fin énigmatique (suicide ou folie ?), Marelle est la chronique d’une extraordinaire aventure spirituelle, une dénonciation imparfaite et désespérée de l’establishment dans le domaine des lettres. Rien d’étonnant à ce qu’on ait pu le comparer à l’Ulysse de Joyce. Points de vue esthétique et métaphysique s’y rejoignent contre la dialectique vide de la civilisation occidentale et la tradition rationaliste.

Dans sa dernière œuvre parue, Le Tour du jour en quatre-vingts mondes (La Vuelta al día en ochenta mundos, Mexico, 1967), Cortázar met en scène sa femme, son chat, lui-même et ses amis, morts ou vivants : Carlos Gardel, Louis Armstrong, Julio Silva, José Lezama Lima. Il y précise ainsi sa conception du cronopio : « La juxtaposition de la vision enfantine et de la vision adulte fait le poète, le criminel, le cronopio et l’humaniste. » Il répond aux critiques, porte des jugements, prend parti sur des problèmes brûlants, rappelle des souvenirs, égrène quelques confidences, donne des recettes magiques… Ce livre ne se laisse pas résumer ; il donne au lecteur l’impression passionnante d’avoir partagé pendant quelques instants l’intimité d’un écrivain actuel terriblement vivant et intelligent.

### Un destructeur

Un des problèmes qui préoccupent le plus Cortázar est celui du temps : il cherche à en détruire les notions conventionnelles, et procède de même pour l’espace. Ainsi, un personnage se trouve simultanément victime d’un accident de moto dans le Buenos Aires contemporain, et proie de la “guerre fleurie” des Aztèques ; un autre franchit le passage de Güelmes dans la capitale argentine des années quarante pour se retrouver passage Vivienne, dans le Paris de Lautréamont ; une lettre répond à celle qui n’est pas encore reçue ; une jeune fille assimile son ami actuel à un Allemand qu’elle a connu vingt ans auparavant, sous l’occupation. Ponts et planches sont les symboles du passage d’un temps à l’autre.

Les catégories habituelles de l’entendement éclatent, les principes logiques sont mis à l’épreuve, même le principe d’identité n’est pas épargné.

Cette irrationnalité de l’œuvre ne doit cependant pas faire illusion et la rejeter dans la littérature d’évasion. Si les premiers contes de Cortázar dénotent une tendance à l’esthétisme, ils n’en poursuivent pas moins une analyse destructrice de la bourgeoisie argentine pré-péroniste ; pour l’auteur, en effet, l’exercice de la littérature est un acte révolutionnaire par nature, un instrument de réforme et de rénovation. C’est parce qu’on « ne peut transformer l’homme sans transformer ses instruments de connaissance » qu’il s’attaque directement au langage, après en avoir utilisé toutes les techniques formelles.

Humoriste visionnaire, théoricien littéraire redoutable, rénovateur infatigable, Julio Cortázar, profondément argentin, est avant tout un homme libre. Il a sa place, avec le Mexicain Octavio Paz, à l’avant-garde de la littérature contemporaine.

Certains critiques reprochent à Cortázar de pratiquer de plus en plus l’interpénétration des genres. Ils le récusent comme conteur, et encore plus comme romancier. Scandalisés par ses cronopios, d’autres regrettent ce qu’ils appellent son goût de l’arbitraire, le plaisir qu’il semble prendre à surprendre le lecteur. Il faut enfin reconnaître que son style systématiquement allusif ainsi que son hyperintellectualisme rendent l’œuvre d’accès difficile pour le lecteur non averti.

### Nouvelles recherches techniques

Marelle a été pour Julio Cortázar l’aboutissement d’une lente maturation. Mais c’était aussi un livre de propositions sur les manières possibles de concevoir différemment le réel et sur les formules littéraires capables d’exprimer ce regard différent. De ce point de vue, l’écrivain a tenu ses promesses puisque la suite de son œuvre apparaît comme un prolongement de certaines tentatives et un approfondissement des idées alors simplement esquissées.

Cette continuité se manifeste d’abord dans 62. Maquette à monter (62. Modelo para armar, 1968), titre qui renvoie implicitement au chapitre LXII de Marelle où était défini un projet littéraire dont ce nouveau récit sera la réalisation. Il s’agissait de trouver une manière de raconter qui rompe aussi clairement que possible avec la tradition narrative, en quelque sorte une extension de ce qui est déjà fait dans Marelle, mais cette fois-ci dans un sens sans doute plus précis : la rupture avec les conventions devait surtout porter sur la nature des relations entre les personnages. À partir de certaines découvertes sur le caractère chimique de la pensée, Cortázar constatait en effet : « … Une simple extrapolation suffit pour postuler un groupe humain qui croit réagir psychologiquement au sens classique de ce vieux, vieux mot, mais qui ne représente qu’un stade de ce courant de la matière vivante, des interactions infinies de ce qu’autrefois nous appelions désirs, sympathies, volontés, convictions et qui apparaissent ici comme quelque chose d’irréductible à tout raisonnement et à toute description. »

62. Maquette à monter n’a donc pas une intrigue précise mais plusieurs intrigues superposées et incomplètes, une somme de virtualités narratives souvent à peine amorcées et très vite avortées. Le lecteur a affaire à des personnalités imprécises à la psychologie insaisissable, parfois à l’identité trouble, évoluant dans un monde dont les repères temporels et spatiaux sont faussés, se dissolvent ou s’effacent. Certes, il semble que tous les personnages masculins soient en fait l’expression des facettes changeantes et parfois contradictoires de la personnalité de l’écrivain (l’Argentin et le fonctionnaire international, l’homme aimé ou rejeté…) ; de même que chacune des femmes de ce roman incarne un des aspects de la féminité telle que la conçoit Cortázar (virginité, sentimentalisme, perversité…). Mais les comportements de ces personnages échappent bel et bien aux classifications habituelles, en particulier par leur côté résolument ludique, et si l’on doit trouver une explication à ces comportements elle se trouve non pas dans une explication psychologiste, mais dans la volonté de l’auteur de créer là une œuvre ouverte, c’est-à-dire un univers dont le sens n’est pas donné à l’avance. D’où la précision du titre, “maquette à monter”, qui suggère que le livre doit être un montage personnel du lecteur, justement par la variété des lectures que permet le refus d’une narrativité traditionnelle. Chacun peut donc trouver dans 62. Maquette à monter des lambeaux de sa propre expérience, mais toute recherche d’une image du réel que le romancier aurait préalablement (et secrètement) ordonnée s’égarera immanquablement dans le labyrinthe d’une étrange structure en spirale. Chaque tentative pour mettre un mot trop définitif sur les choses se heurtera à l’humour, à la poésie, au fantastique et à l’absurde d’un récit qui se déroule en constant décalage par rapport à la logique ordinaire. Par ce moyen, il s’agit pour Cortázar de faire apparaître sans les nommer les pulsions qui animent l’existence au-delà de toute interprétation rationnelle possible.

### La synthèse de l’inconciliable

Dernier Round (Último Round, 1969) représente aussi un approfondissement des conceptions artistiques de Cortázar, puisqu’il y démontre une très bonne maîtrise de la technique du collage et du montage inaugurée dans Marelle et perfectionnée dans Le Tour du jour en quatre-vingts mondes. C’est un mélange d’autobiographie, de réflexions sur les sujets les plus divers, d’essais, contes, poèmes, dessins, photographies et documents de toutes sortes. Le dénominateur commun de ces matériaux est l’insolite, que l’auteur utilise comme moyen de déplacer et déranger le lecteur. Plus directement engagé dans l’actualité que les romans, Dernier Round parle de la misère en Inde, précise les idées de Cortázar sur l’art, la littérature et le rôle de l’écrivain, reproduit les slogans de Mai 1968 en France, etc. Mais cette hétérogénéité n’est pas gratuite : « Il n’est pas rare, dit Cortázar, que […] la présentation successive de plusieurs phénomènes hétérogènes crée instantanément une saisie des choses d’une homogénéité éblouissante. » L’effet recherché s’apparente à ce qu’il appelle par ailleurs la “coagulation”, quelque chose comme la manifestation brève et soudaine d’un ordre caché.

Un rôle assez semblable est assigné également à la poésie, dont Julio Cortázar publie un recueil en 1971, Pameos y Meopas : « … l’image poétique aussi est représentation d’éléments de la réalité usuelle articulés de telle sorte que leur système de relation favorise cette même entrevision d’une réalité autre ». C’est pour des raisons probablement identiques qu’il a inauguré depuis quelques années un procédé nouveau : le texte écrit à partir de photographies ou de dessins, notamment avec Buenos Aires, Buenos Aires (1968), Prosa del observatorio (1972), Silvalande (1975) et Le Bestiaire d’Aloys Zötl (1976). Car il s’agit bien, dans ces œuvres, de textes à partir de et non sur : il n’est pas certain, en effet, que les photographies sur Buenos Aires et sur l’observatoire de Jaï Singh en Inde, que les dessins de Julio Silva et ceux d’Aloys Zötl soient là pour eux-mêmes. Ce sont plutôt des “ponts”, des “interstices” ou des “intercesseurs” (pour reprendre des mots de Cortázar) permettant précisément d’accéder à cette “réalité autre”, d’atteindre cette fulgurante homogénéité, ce lieu, hors du temps et de l’espace, où s’annulent les contradictions.

### Littérature et engagement politique

Réaliser ainsi la synthèse de ce qui semble a priori inconciliable, c’est là une obsession constante chez Cortázar, et cette obsession va trouver une expression nouvelle dans le Livre de Manuel (1974) : « Personnellement, dit-il dans l’introduction de ce roman, je ne regrette pas cette hétérogénéité qui a même fini, heureusement, par ne plus me sembler telle après un long processus de convergence : si, pendant des années, j’ai écrit des textes relatifs aux problèmes latino-américains en même temps que des romans ou des nouvelles d’où ces problèmes étaient absents ou n’affleuraient que par la bande, ici et aujourd’hui les eaux se sont mêlées, mais il n’a pas été facile de concilier les deux courants… » Le Livre de Manuel met effectivement en scène un groupe et quelques individualités, comme dans tous les romans de Cortázar : or, si jusque-là le premier servait surtout de faire-valoir aux secondes, il n’en est pas de même dans le Livre de Manuel où l’habituelle marginalité du groupe cesse d’être purement “esthète” (comme elle l’est dans Marelle ou 62. Maquette à monter) pour devenir révolutionnaire. De ce fait, le groupe (la “Joda”) devient aussi important que l’individualité principale (Andrés), et c’est justement autour d’un conflit éthique entre l’un et l’autre que s’articule la matière du roman. Le problème posé est dès lors sensiblement nouveau par rapport aux préoccupations antérieures de l’écrivain : comment concilier ces deux besoins contradictoires, être en accord avec soi-même et agir avec les autres ? Comment répondre à un besoin impérieux d’action collective, efficace, sans renoncer à une part essentielle de soi-même ? On sent que Cortázar ne s’est peut-être jamais mis aussi pleinement en question que dans le Livre de Manuel, et c’est ce qui en fait l’importance particulière. L’auteur prête à Andrés son propre regard à peine transposé, faisant de lui un “intellectuel de gauche” revenu de presque tout, un esthète bien trop préoccupé par ses problèmes personnels pour leur préférer une action politique dont il ne voit pas toujours la valeur. Andrés est lié à ses amis révolutionnaires latino-américains et français par un même refus de l’ordre établi : mais il est rebuté par l’infantilisme de quelques-uns, le totalitarisme en germe de certains autres. Il envie pourtant leur foi en l’avenir, une foi qui s’exprime symboliquement dans la composition d’un recueil de coupures de journaux, un livre pour Manuel, l’enfant de deux d’entre eux : ces articles de presse (authentiques, et qui pour la plupart concernent l’Amérique latine) reflètent la violence et la bêtise d’un monde que tous espèrent transformer au profit de la génération suivante. Mais Andrés est trop profondément engagé dans l’existentiel pour s’en remettre à une idéologie et comme tous les héros de Cortázar il ne sait pas, pour sa part, où trouver cette vérité que tous recherchent. Balloté par des forces qu’il ne parvient pas à contrôler, il éprouve le sentiment d’un manque qu’il est incapable d’identifier : « Je suis un homme qui a une mission à accomplir, mais alors même que je le sais et surtout que je le sens, je n’ai pas la moindre idée de ce que peut être cette mission. »

Le groupe et Andrés suivent donc deux trajectoires parallèles, pratiquement indépendantes pendant la majeure partie du roman, et c’est là, de toute évidence, l’expression littéraire des propres contradictions de Cortázar. Puis, il semble que le jusqu’au-boutisme des uns et de l’autre va provoquer la convergence et la rencontre : alors que la Joda se lance dans l’enlèvement d’un diplomate sud-américain, Andrés parvient, à la suite d’une sorte de descente aux Enfers, à se dépouiller des tabous personnels qui l’empêchaient de franchir le pas. Il rejoint donc le groupe, mais par des voies plus instinctives que dialectiques, aidé notamment par ses sentiments pour son amie Ludmilla, ralliée à la Joda. Or, l’interférence entre l’histoire d’amour et l’intrigue politique fait qu’on ne sait pas quel sens donner au comportement du personnage : y a-t-il vraiment “conciliation des deux courants” (histoire individuelle et engagement collectif) ou est-ce que tout ne se ramène pas finalement à l’histoire personnelle ? La question reste, à dessein, sans réponse, à moins qu’on ne considère comme des réponses le fait que, depuis, Cortázar milite pour les Droits de l’homme et ait renoncé à la nationalité argentine pour se faire naturaliser français. Le Livre de Manuel est donc aussi, comme toujours chez Cortázar, une œuvre ouverte. Par conséquent, il est normal d’y retrouver nombre de procédés formels déjà utilisés dans d’autres romans pour marquer la distance à l’égard de la narration conventionnelle. On connaît déjà, par exemple, l’intégration à la fiction de ces coupures de presse qui servent autant à la critique du langage (certains articles ne sont inclus que pour leur valeur lexico-sémantique) qu’à la dénonciation de la réalité sociale. Toutefois, la formule narrative de l’œuvre se ressent énormément de la nette prise en compte de cette réalité, jusque-là laissée au second plan : la volonté de justification de l’auteur a en quelque sorte freiné cette fois-ci l’approfondissement de l’expérience littéraire, au point que ce livre semble marquer un certain retour au récit construit. Il s’organise, en particulier, autour d’une intrigue (l’enlèvement du diplomate) et suit la trajectoire personnelle du héros, avec une très claire focalisation narrative sur ce dernier.

### Du conte comme univers parallèle

La transgression des lois du récit trouve donc ses limites dans le Livre de Manuel où, en même temps qu’une évolution des préoccupations de l’écrivain, se laisse entrevoir une stabilisation des procédés d’expression. On verra désormais Cortázar apporter son soutien actif aux victimes de la dictature argentine, à la révolution cubaine, au mouvement sandiniste (Nicaragua si violemment doux, 1983), essayant de concilier cette attitude responsable avec sa liberté d’artiste : « On ne doit pas sacrifier la littérature à la politique, ni banaliser la politique au nom d’un esthétisme littéraire », disait-il vers la fin de sa vie. Refusant l’étiquetage idéologique, il milite surtout pour la défense des droits de l’homme au sein d’organisations comme le Tribunal Russell ou Amnesty International. Il s’essaye bien encore aux jeux surréalistes de naguère, dans un livre insolite, Les Autonautes de la cosmoroute (1983), mais on sent la formule usée et la magie n’opère plus. En revanche, on constate que les contes, qu’il continue d’écrire, auront été la partie la plus stable et solide de son œuvre. Les derniers recueils, Octaèdre (1974), Façons de perdre (Alguien que anda por ahí, 1977), Un certain Lucas (1979), Glenda, nous l’aimons tant (Queremos tanto a Glenda, 1980), Heures indues (Deshoras, 1984), manifestent en effet une nette fidélité à un esprit et une manière qui étaient déjà ceux des Armes secrètes. L’analyse de ces recueils montre évidemment l’abandon de certains traits rappelant par trop la manière de Jorge Luis Borges (visibles notamment dans Fin du jeu) au profit de sujets plus actuels. Mais tous les contes sont construits autour d’une même structure faite d’équilibre entre réalité quotidienne et imaginaire, et les modalités de réalisation passent par des chemins toujours semblables : part importante du jeu à la signification symbolique (“Vientos alisios”, “Manuscrito hallado en un bolsillo”), manifestation de forces incontrôlées qui dominent le personnage (“Cuello de gatito negro”, “Estío”, “En nombre de Boby”), suggestion d’un monde angoissant (“Reunión con un círculo rojo”) qui, maintenant, se confond souvent avec celui de l’oppression politique (“Segunda vez”, “Grafitti”, “Satarsa”). Chacun de ces récits peut être considéré comme une variation sur un même thème ou, comme le suggère le titre d’un des recueils, l’une des facettes d’un même polyèdre. À l’image de toute l’œuvre de Cortázar, ils sont autant de portes ouvertes sur un autre univers.

Le dernier paradoxe de Julio Cortázar, mort en 1984, est que, ayant passé la plus grande partie de sa vie à Paris, naturalisé français, il n’aura pas cessé pour autant d’être une des expressions les plus pures de la culture argentine.

OUTIN Jacqueline, agrégée de l’Université

RESSOT Jean-Pierre, agrégé d’espagnol, maître de conférences à l’U.F.R. d’études ibériques et latino-américaines de l’université de Paris-Sorbonne

(Tiré de l'Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

###### Œuvres de Julio Cortázar

• Los Reyes Buenos Aires, 1949 ; Bestiario ibid., 1951 ; Final del juego, Mexico, 1956 ; Las Armas secretas, Buenos Aires, 1959 (Les Armes secrètes, Paris, 1963) ; Los Premios, ibid., 1960 (Les Gagnants, Paris, 1961) ; Historia de cronopios y de famas, ibid., 1962 (Cronopes et fameux, Paris, 1978) ; Rayuela, ibid., 1963 (Marelle, Paris, 1966) ; Todos los fuegos el fuego, ibid., 1966 (Tous les feux le feu, Paris, 1970) ; La Vuelta al día en ochenta mundos, Mexico, 1967 (Le Tour du jour en quatre-vingts mondes, Paris, 1980) ; Gîtes (anthologie de contes), Paris, 1968 ; Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires, 1968 ; 62 ; Modelo para armar, Buenos Aires, 1968 (62. Maquette à monter, Paris, 1971) ; Último Round, Mexico, 1969 ; Pameos et meopas, Barcelone, 1971 ; Prosa del observatorio, ibid., 1972 ; Libro de Manuel, Buenos Aires, 1973 (Livre de Manuel, Paris, 1974) ; Octaedro, Madrid, 1974 (Octaèdre, Paris, 1976) ; Silvalande, Mexico, 1975 (Paris, 1977) ; Le Bestiaire d’Aloys Zötl, Paris, 1976 ; Alguién que anda por ahí, Madrid, 1977 ; Façons de perdre (anthologie de contes), Paris, 1978 ; Un tal Lucas, Madrid, 1979 ; Queremos tanto a Glenda, Mexico, 1980 (Nous l’aimons tant, Glenda, Paris, 1982) ; Les Autonautes de la cosmoroute, Paris, 1983 ; Heures indues, Paris, 1986 ; Un certain Lucas, Paris, 1989.

###### Études

• L. ARONNE AMESTOY, Cortázar, la novela mandala, Buenos Aires, 1972.

• N. GARCÍA CANCLINI, Cortázar : una antropología poética, Buenos Aires, 1968.

• K. GENOVER, Claves de una novelística existencial, Madrid, 1973.

• “Julio Cortazar”, in L’Arc, n° 80, Paris, 1980.

• Entretiens avec Omar Prego, Paris, 1986.

# Jorge Luis Borges (1899-1986)

Jorge Luis Borges est, par propension et par invétéré dessein, un homme de lettres. Cette condition constitue l’axe de sa biographie, elle la résume. De ce fait, il identifie son destin au littéraire et se figure le paradis comme une bibliothèque où les textes les plus hétérogènes circulent : Dante, la mystique arabe et Les Mille et Une Nuits, mais aussi Berkeley, Coleridge, De Quincey, Chesterton, Stevenson, Cervantès et Quevedo. Sans oublier Homère, le roman policier, les kenningan, les bestiaires du Moyen Âge, la Bible et la kabbale – et l’Encyclopædia Britannica. À part ce jeu spéculaire de la lecture et de l’écriture, peu de choses, selon Borges, lui sont arrivées qui soient dignes d’être remémorées. Nonobstant, certains événements de sa vie le conditionnèrent de façon décisive : sa naissance à Buenos Aires, nouvelle cosmopole, à l’orée du XXe siècle ; son origine à la fois patricienne et saxonne ; l’acquisition de l’anglais comme langue maternelle ; le penchant littéraire de Jorge Guillermo Borges, son père ; son enfance dans la quartier de Palermo ; son séjour en Europe de 1915 à 1921 ; son baccalauréat à Genève, ville qui lui révèle sa vocation d’écrivain et où il s’en va mourir, en conclusion voulue d’une vie et d’une œuvre circulaires ; son militantisme d’avant-garde en tant que fondateur des mouvements Ultra et Martin Fierro ; sa collaboration à la revue Sur, fondée par Victoria Ocampo, et son amitié pour Adolfo Bioy Casares, qui donnera lieu à une fructueuse collaboration ; son accident de 1938, une chute qui occasionna une progressive cécité, et dont il évoque le souvenir dans la nouvelle essentielle qu’est “Le Sud” ; son opposition au péronisme, qui le convertira en conférencier puis, une fois le régime démis, en directeur de la Bibliothèque nationale et en professeur de littérature anglaise ; enfin, l’évidence de son extraordinaire renommée internationale.

### Poésie et mémoire

À l’origine et au terme de l’œuvre de Borges prime le poème. Dans cette musique verbale, dans cette forme du temps, qui figure les mystères de la mémoire et les agonies du désir, dans cette émotive fabrique, qui est une des configurations du rêve, réside peut-être l’intime continuité qui cimente l’œuvre de Borges, et qui est la clé de sa circonvolution. De même que toute littérature commence par le vers, Borges débute par la poésie, pour s’approcher graduellement de la narration au moyen de ces singulières mixtures que constituent ses essais nouvellistes (“La Muraille et les livres”, “Formes d’une légende”, “Nouvelle Réfutation du temps”) ou de ses nouvelles essayistes (“Histoire du guerrier et de la captive”, “Examen de l’œuvre d’Herbert Quain”), de ses comptes rendus narrativisés (“L’Approche d’Almotasium”), de ses fictions bibliographiques ou apologétiques (“Tlön Uqbar Orbis Tertius”). Autant sur le plan narratif Borges se singularise par le caractère latéral ou limitrophe de ses inventions, par la transgression ou l’hybridation des genres, par l’excentricité revendiquée au regard des pôles littéraires traditionnels, autant sa poésie, après une phase où ultraïsme et couleur locale faisaient bon ménage, observe de plus en plus étroitement la prosodie classique. Elle s’en remet à un jeu simplifié, à la sûreté de l’ancien, pour forger des vers adamantins qui résistent à l’usure du temps et qui, devenus un jour de provenance inconnue, pourront retourner à leur source : la mémoire impersonnelle de la langue que la poésie perpétue. Ou peut-être Borges choisit-il la simplicité rhétorique pour indiquer qu’elle seule peut conduire à la grandeur intrinsèque. Selon lui, la maximale valeur littéraire consiste à « représenter avec pureté un type générique ».

Borges expérimente ainsi, au fil des années, un passage graduel de l’expressionnisme initial au néoclassicisme, patent à partir d’El Hacedor (L’Auteur, 1960), en passant par L’Autre, le Même (1965), Éloge de l’ombre, La Rose profonde ou Histoire de la nuit jusqu’à La Cifra (Le Chiffre, 1981). Tandis que dans sa poésie empreinte d’ultraïsme, celle des trois premiers livres – Fervor de Buenos Aires (1923), Luna de enfrente (1925) et Cuaderno San Martín (1929) –, il met en valeur son goût de la modernité conçue comme esprit d’innovation, mobilité et mutabilité formelles et focales, dynamisme intensificateur de rapprochements surprenants, bientôt il se modère, censure tout excès avant-gardiste, qualifie son premier style de « vaniteusement baroque » et recourt ouvertement aux conventions prosodiques, rhétoriques et symboliques. Il abandonne peu à peu le vers libre et les formes ouvertes, renonce presque à la psalmodie d’origine whitmanienne, si fréquente à partir de Luna de enfrente, pour adopter les mètres plus traditionnels : l’alexandrin, l’hendécasyllabe, l’heptasyllabe. Dès lors que la cécité l’empêche d’écrire, la métrique participe de cette mnémotechnique subordonnée à la mnémonique rhétorique qui lui permet de composer mentalement ses poèmes, dans lesquels il réitère en des formes usuelles son répertoire caractéristique de motifs : labyrinthe, miroir, songe, sable, tigre, épée, bibliothèque. À ceux-ci s’ajoutent, sur la fin, la vieillesse, l’éthique et aussi cette cécité limitative, valorisée par son ascendance mythique (Tirésias, Œdipe) et littéraire (Homère, Milton, Paul Groussac).

Parallèlement, Borges troque les heurts de l’invention pour les bonheurs de l’ordre, sachant que, une fois brisée la solidarité qui rattachait le divin au monde, il ne peut que contrefaire ses modèles et commercer avec des fantasmagories. Sur le plan du vocabulaire, il abandonne la singularisation, la localisation et la diversification idiomatiques. Il tempère les dénivellements de sa poésie initiale qui, comme ses premiers essais, ostentatrice de richesse lexicale, surabonde de cultismes, archaïsmes, néologismes et argentinismes et tend volontiers vers la pléthore expressionniste et baroque. Préférant les mots habituels à ceux qui étonnent, il parvient à un style qui paraît nécessaire, exempt des anciennes torsions et raretés, dépouillé de toute vaine éloquence. Quant aux images, on note chez Borges le même passage du particulier au général, de l’individuel au générique, de la substance sensuellement perçue dans sa singularité qualitative à l’essence qui transmute les attributs multiformes de la réalité en modèles idéaux.

Également, dans l’ordre des métaphores s’opère la reconversion des surprenantes aux topiques, le rejet des métaphores ultraïstes et des analogies débordant tout cadre habituel de référence. Puis, une fois banni tout outrepassement imaginaire, Borges opte pour les métaphores primordiales, enracinées dans la mémoire ancestrale (la vie comme fleuve, tissu, fil, songe, reflet du miroir ou mirage). Tout se passe comme si la cécité avait soustrait Borges au monde bigarré et confus, le dispensant de nouveauté et le réduisant au savoir réflexif et réminiscent où lieux, visages, choses et livres demeurent figés par une mémoire sans avenir. Le temps, qui inéluctablement ajoute et ôte la vie, est alors pour lui un retour par lequel tout converge vers son centre secret, un mouvement centripète se déplaçant vers la propre, obscure et insaisissable essence.

À travers un jeu habile d’anachronismes, Borges s’acharne ainsi à sauvegarder les vertus primordiales du poème, à le ramener à sa source et origine : la mémoire rhétorique et la mémoire mythique. Il cultive les effets classiques de la distanciation qui détachent le texte du présent circonstanciel et du monde environnant ou qui subliment et stylisent l’immédiat, qui le suspendent moyennant l’artifice d’une harmonieuse configuration esthétique. Il atténue son empreinte personnelle, réprime la marque directe de sa subjectivité. Borges dit préférer, en lieu et place du lyrique et de l’élégiaque, l’épique et le spéculatif. La présence culturelle prédomine sur celle du sujet psychologique, qui n’en sous-tend pas moins la raisonnée, la pondérée architecture de cette poésie orbiculaire. Comme sa prose, la poésie de Borges est collectrice. Recueil de diverses lectures, elle abonde en reflets et interpolations. Elle est faite de citations, d’emprunts, d’imitation, autrement dit de remémoration. Comme toute littérature, elle est substantiellement apocryphe. Artificieux assemblage de figures et de modes préexistants, ingénieux montage d’autres textes, comme toute littérature elle est un astucieux plagiat, un captivant simulacre qui évoque tour à tour Spinoza, Gracián et la villa d’Adrogué, le tigre, le tango et la pluie.

### Une esthétique de l’apocryphe

Vagabond lettré, Borges se veut le flâneur qui s’adonne aux plus vastes déambulations livresques, dont “La Bibliothèque de Babel” est comme l’allégorie. Son œuvre suppose un prolifique mais jamais profus “théâtre de variétés” où le vernaculaire côtoie l’exotique, où les espions s’allient aux sinologues (“Le Jardin aux sentiers qui bifurquent”) et où les gangsters ourdissent des pièges cabalistiques (“La Mort et la boussole”). Parce qu’il suppose les plus étranges ententes, le monde borgésien est fatalement basé sur le mélange. Dans cet érudit bric-à-brac, le va-et-vient entre culte du “gaucho”, théologie et orientalisme est de règle. L’œuvre de Borges est, comme toute facture littéraire, tractation et transmutation : une transaction géniale entre des textes disparates. Compromis basé sur l’hybridation, elle fait montre d’une exceptionnelle capacité additive. Alexandrine, elle présuppose la bibliothèque totale. Elle pâtit et elle profite d’une universalité périphérique, celle de l’“autre rivage” occidental constitué par Buenos Aires. Correspondant à une culture multicentrique, elle pratique le syncrétisme des sources hétéroclites et sous-entend la transculture babélique, faite de promiscuité migrante et polyglotte. Borges invente ainsi une appropiation unique de cette vaste et distincte matière transculturelle, un amalgame particulier de diverses sources, rehaussé par une composition si équilibrée et rigoureuse que tous les composants deviennent nécessaires, inéluctables.

Très tôt, Borges définit ces penchants, son modus operandi, qu’il précise dès le début dans ses écrits réflexifs et programmatiques. On trouve une déclaration prémonitoire, appliquable à toute son œuvre, dans un essai de 1921 intitulé “Apuntaciones criticas : la metáfora” (“Notes critiques : la métaphore”) où il affirme l’origine métaphorique – autrement dit, mythologique – de toute connaissance. Celle-ci devient métaphorique parce que tout système symbolique provient de la métaphore et peut donc s’imputer à la sphère mythique. Considérant l’intellection comme aussi fictive que l’imagination, Borges opte pour un traitement obstinément esthétique de tout savoir et fait de la théologie une branche de la littérature fantastique. Il dévie toute connaissance vers le littéraire, manipule librement les gnoses en les incorporant dans le récit, pour concevoir ses fictions déconcertantes.

Autre trait distinctif, le scepticisme qu’il affiche dès 1926 dans El Tamaño de mi esperanza (Taille de mon espoir), où il revendique une incrédulité égale à celles de Swift, Sterne et Shaw : parce qu’elle est une sorte de foi retournée, elle devient, par son intensité, source d’œuvre. De ce scepticisme empreint d’une certaine impersonnalité, il découle une distance ironique, un détachement qui sépare l’énonciateur de ses énoncés. Cette posture sceptique est de nouveau soulignée dans l’épilogue d’Otras inquisiciones, 1952 (Autres Inquisitions), où l’auteur témoigne de sa tendance « à estimer les idées religieuses ou philosophiques par leurs valeurs esthétiques, pour ce qu’elles contiennent de singulier ou de merveilleux ». Et de conclure : « C’est là, sans doute, l’indice d’un scepticisme essentiel. » Le troisième trait décisif se définit lui aussi prématurément : son antipsychologisme, son rejet de l’opiniâtreté subjective, de l’anecdotique sentimental, de la révélation intime. Sa réprobation de tout registre excessivement personnel apparaît avec insistance dans les manifestes de la période avant-gardiste. Dans le roman, Borges dédaigne le réalisme psychologique, et dans la poésie le « psychologisme confessionnel ». Il considère dès le départ que le moi, en tant qu’épicentre stable de la personnalité ou invariant individuel, est un mirage qui sert à dénommer la mobile pluralité des états de conscience. Ceux qui reprochent à Borges la faible densité psychique de ses personnages, l’absence d’individuation intériorisée font en réalité l’impasse sur son projet littéraire, sa philosophie et sa poétique.

Dans la représentation des personnages, Borges ne particularise pas ; il relativise, il annule l’identité individuelle par dédoublement, multiplication ou réversibilité. Dans Le Mort, un être aux allures de primate se révèle être Homère. Exercé à la mésestime de lui-même, Borges considère l’ego comme illusoire jeu de reflets, jugeant les différences personnelles triviales et fortuites. Tout homme est autre – tout homme en lisant Borges est Borges ; tout homme est tous les hommes, autant dire aucun. Ou bien tout homme est unique, et, dans son absolue singularité, insondable et impensable. Devant l’impossibilité de connaître le singulier, Borges opte pour le générique dépourvu de réalité ; ses traits distinctifs, les affects, les mobiles, les procédés, émanent de quelqu’un qui est à la fois tous et personne. Il réduit les possibilités empiriques aux conduites fondamentales de l’homme sujettes à l’infinie répétition.

### Discours sur le peu de réalité

Pour Borges, le fantastique est consubstantiel à la notion de littérature, conçue avant tout comme une fabulation, un artifice fait de chimères et de cauchemars, gouverné par l’algèbre prodigieuse du songe, mais un songe dirigé et délibéré. Les fantaisies borgésiennes nous projettent vers la frontière de l’expérience, et la gnose du réel raisonnable vers les limites de la conscience possible, vers les dehors du domaine établi par l’homme dans un univers cryptique, rétif aux faillibles stratégies de la connaissance. Borges ne poursuit aucun désir de naturaliser le récit, il évite par conséquent toute prétention au réalisme, toute confusion entre littérature et réalité. De même, il se garde de qualifier ses narrations de nouvelles pour ne pas les confondre avec ces simulacres naturalistes et psychologiques qui présupposent une continuité factuelle entre texte et hors-texte. Tout, chez Borges, renvoie à l’invalidation de nos clés cognitives, de notre univocité protectrice, de nos significations rassurantes. Il ébranle les assises de toute intellection réaliste, bouleverse le système de coordonnées permettant de formuler les postulats du réel, déjoue les catégories classificatrices, subvertit la causalité convenue. En se faisant paradoxe, le style relativise les procédés du savoir.

Pour Borges, langage et monde ne sont pas équivalents, ni interchangeables. Le monde, cet écrasant non-sens, ce comble chaotique, est définitivement inintelligible ; cette totalité infinie et indivise demeure allégoriquement ou symboliquement indicible, même si “La Loterie à Babylone” tente l’impossible pari de proposer une “image” du monde. Borges se sait ourdisseur d’images sans portée réelle, incapables de franchir le fossé qui les sépare des corps. Pour lui, l’histoire n’existe pas dans le monde effectif ; nullement prescrite dans le réel, elle est un effet de lecture qui, en inscrivant le discordant, le tisse par une exigence inhérente au textuel. Si toute histoire est supposée, si toute histoire est figurée, il n’est d’autre consolation que de fabuler des fictions qui se reconnaissent comme telles, et donc qui ne se prétendent pas corrélatives du réel. Par le biais des savants anachronismes ou de la mise à distance que permet la légende, Borges place ses fantaisies dans un état pré- ou paléopsychologique, qui donne lieu à un commerce direct avec le fabuleux et le prodigieux et qui lui permet de s’approprier tout le flux de la littérature sacrée, tout le trésor d’inspiration mythique ou mystique. Le riche répertoire symbolique de la théologie et de la métaphysique est détourné de l’ordre transcendental vers l’immanence littéraire pour composer des labyrinthes progressifs, rétrospectifs, circulaires, des labyrinthes mentaux qui sont la pâle réplique des naturels, métaphore de cet autre labyrinthe qui les contient tous : l’inembrassable univers.

Adepte des arcanes, Borges trame dans ses récits une étrange symbiose entre énigmes textuelles et énigmes factuelles en relation spéculaire. D’où chez lui cet amalgame de l’essai et du narratif, d’où le caractère métalittéraire que Borges prête à ses fictions. Y est omniprésente la condition interdépendante et interchangeable d’un auteur à la fois lecteur, ourdisseur et déchiffreur de cryptographies. Borges nie l’originalité, considérant que toute écriture coexiste au sein d’une textualité qui la rend possible, la conditionne et l’implique. Il a coutume d’indiquer, dans le cours de ses fictions, les sources qui les suscitent, mettant ainsi en relief ses mécanismes constitutifs. Il contrevient ainsi à la tendance centripète du récit, à sa feinte d’autogénération, et récuse les pouvoirs démiurgiques du narrateur.

Chez Borges, le récit se donne sous une configuration hautement stylisée, traduite en une parole proverbiale. Le gnomique affleure à la superficie du texte et occupe une telle place qu’il le fait osciller entre l’événementiel et le théorique. Délibérement archaïsant, Borges se reporte aux modèles canoniques, aux universaux fantastiques. Simultanément, il manipule des plus lointaines aux plus récentes gnoses pour inventer ses ingénieuses, ses impressionnantes confrontations, intersections, imbrications. Le fantastique résulte alors du croisement des mythomachies avec les logomachies. Un art combinatoire accouple cosmogonies mémorables et philosophies illustres pour instaurer cette étrangeté, ce vide provoqué par des manifestations qui renvoient à une présence indiscernable et ignorée.

YURKIEVICH Saul, docteur ès lettres, professeur à l’université de Paris-VIII, écrivain, critique littéraire

(Tiré de l'Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

#### Œuvres de Jorge Luis Borges

• Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1974 ; Histoire universelle de l’infamie, Histoire de l’éternité, trad. R. Caillois et R. Guille, éd. du Rocher, 1951 ; Fictions, trad. P. Verdevoye et N. Ibarra, Gallimard, 1957 ; Enquêtes, trad. P. et S. Bénichou, ibid., 1957 ; L’Auteur, trad. R. Caillois, ibid., 1964 ; Discussion, trad. C. Staub, ibid., 1966 ; L’Aleph, trad. R. Caillois et L. F. Durand, ibid., 1967 ; Evaristo Carriego, trad. F. Rosset, Seuil, 1969 ; Œuvre poétique (1925-1965), trad. N. Ibarra, Gallimard, 1970 ; Le rapport de Brodie, trad. F. M. Rosset, ibid., 1972 ; L’Or des tigres, trad. N. Ibarra, ibid., 1976 ; Le Livre des préfaces, trad. F. M. Rosset, ibid., 1980 ; Le Livre de sable, trad. F. M. Rosset, ibid., 1978 ; La Rose profonde, trad. N. Ibarra, ibid., 1983 ; Conférences, trad. F. Rosset, ibid., 1985 ; Les Conjurés, Le Chiffre, trad. C. Esteban, ibid., 1985 ; Le Livre des êtres imaginaires, trad. F. M. Rosset, ibid., 1987 ; Neuf Essais sur Dante, trad. F. M. Rosset, ibid., 1987 ; Atlas, trad. F. M. Rosset, ibid., 1988.

#### Entretiens

• Entretiens avec Jean de Milleret, Belfond, 1967 ; Entretiens avec Georges Charbonnier, Gallimard, 1967 ; Entretiens avec Richard Burgin, ibid., 1972.

#### Études

• J. ALAZRAKI, La Prosa narrativa de Jorge Luis Borges, Madrid, 1968 ; Jorge Luis Borges, Madrid, 1976.

• A. M. BARRENECHEA, La Expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges, Mexico, 1957.

• “J. L. Borges”, in Cahiers de l’Herne, 1964.

• R. CHRIST, The Narrow Act. Borges’ Art of Illusion, New York, 1971.

• A. ECHAVARRIA, Lengua y literatura de Borges, Barcelone, 1983.

• M. LAFON, Borges, ou la Réécriture, Seuil, 1990.

• S. MOLLOY, Las Letras de Borges, Buenos Aires, 1979.

• J. NUÑO, La Filosofía de Borges, Mexico, 1986.

• R. PAOLI, Borges. Parcorsi di significato, Florence, 1977.

• E. RODRIGUEZ MONEGAL, Borges par lui-même, trad. F. M. Rosset, Seuil, 1970 ; Jorge Luis Borges. Biographie littéraire, trad. Alain Delahaye, Gallimard, 1983.

• S. SOSNOWSKI, Borges y la cábala : la búsqueda del verbo, Buenos Aires, 1976.

• J. STURROCK, Paper Tigers : the Ideal of Fictions of Jorge Luis Borges, Oxford, 1977.

• G. SUCRE, Jorge Luis Borges, trad. Pierre de Place, Seghers, 1971.

• C. WHEELOCK, The Mythmaker : a Study of Motifs and Symbols in the Short Stories of Jorge Luis Borges, Austin, Texas, 1969.

# Pablo Neruda (1904-1973)

Auprès de Gabriela Mistral, de César Vallejo, de Nicolas Guillén, le Chilien Pablo Neruda représente une des voix les plus prestigieuses de la poésie contemporaine d’Amérique latine. Dans Le Chant général son chef-d’œuvre, il a su, dépassant le cadre étroit de son pays, devenir le chantre de tout un continent. Poète romantique, poète surréaliste, poète épique ou simple poète des choses quotidiennes, Neruda a été tout cela successivement. Une œuvre abondante, puissante et tourmentée illustre, au gré des événements personnels ou politiques, une inspiration et une sensibilité de visionnaire. Neruda n’a jamais démenti ce portrait incisif que Federico García Lorca donnait de son ami, en décembre 1934, lors d’un récital à l’université de Madrid : « Je vous dis de vous disposer à entendre un poète authentique, de ceux dont les sens sont apprivoisés à un monde qui n’est pas le nôtre et que peu de gens perçoivent ; un poète plus proche de la mort que de la philosophie, plus proche du sang que de l’encre ; un poète plein de voix mystérieuses que lui-même, heureusement, ne sait pas déchiffrer ; un homme véritable qui sait bien que le jonc et l’hirondelle sont plus éternels que la joue dure de la statue. »

En 1968, Pablo Neruda est l’un des poètes les plus célèbres du monde. Ses livres sont partout traduits et ses œuvres complètes, en deux volumes, rééditées pour la troisième fois à Buenos Aires. La consécration ne tarit point sa veine poétique : sept recueils, publiés de son vivant, et huit posthumes (auxquels s’ajoute une autobiographie) seront conçus entre 1968 et 1973. Tous les thèmes antérieurs réapparaissent dans les nouveaux poèmes, selon des perspectives différentes toutefois ; le regard et le ton ont changé, la méditation se fait plus grave, l’écriture s’est dépouillée : atteint par une grave maladie, Neruda sait que son avenir ne représente plus désormais que le temps d’une rémission. D’autre part, le Chili s’oriente vers une expérience politique déterminante, celle de l’Unité populaire, à laquelle le poète va se dévouer passionnément jusqu’à sa mort. La poésie reste donc inséparable de l’engagement et redevient, comme au temps de la guerre civile espagnole, une arme redoutable au service d’un combat sans merci.

## « Qui ai-je été ? Et quoi ? Qu’avons-nous donc été ? »

D’origine modeste, Pablo Neruda, de son vrai nom Ricardo Neftali Reyes Basoalto, est né le 12 juillet 1904 à Parral, au Chili. Son enfance, très proche de la nature, a pour cadre Temuco, petite ville de l’Araucanie. Dès l’adolescence, et pendant ses études dans la capitale Santiago, il écrit avec avidité. Depuis 1923, date de Crépusculaire (Crepusculario), les œuvres se succèdent au long d’une vie marquée par les voyages, l’errance, l’exil :

ainsi toute ma vie, je suis allé, venu,

changeant de vêtements et de planète.

À partir de 1927, il occupe plusieurs postes consulaires : Rangoon, Colombo, Batavia, Buenos Aires ; il se trouvait à Madrid en 1935, à la veille de la guerre civile. Après un séjour au Chili, Neruda est nommé, en 1940, consul général au Mexique. La peinture des grands muralistes, Orozco, Rivera, Siqueiros, n’est pas sans influence sur Le Chant général (Canto general) qu’il compose alors. En 1945, le poète est élu sénateur des provinces minières du nord du Chili ; la même année, il adhère au Parti communiste mais les persécutions du président de la République, Gabriel González Videla, l’obligent à fuir son pays. Les voyages à nouveau se multiplient aux quatre coins du monde. En 1950, Neruda à obtenu le prix Staline de la paix. Sous le gouvernement socialiste du président Allende, il a été nommé en 1970 ambassadeur du Chili à Paris, et, en 1971, il a reçu la consécration du prix Nobel de littérature. Les œuvres, cependant, au fil des ans, n’ont pas cessé de voir le jour, tout imprégnées des péripéties d’une vie tumultueuse et généreuse :

Je déclare ici que personne

n’est passé près de moi qui ne m’ait partagé.J’ai brassé jusqu’au coude et rebrassé dans une adversité qui n’était pas faite pour moi dans le malheur des autres.

## « Des rêves pareils à des cavaliers noirs »

Sous un titre d’ombre et de mélancolie, Crépusculaire est bien une œuvre de jeunesse ; l’auteur n’a pas vingt ans ; une langueur diffuse donne à ce recueil disparate une tonalité en harmonie avec le modernisme hérité de Rubén Darío. Dès l’année suivante, avec ses Vingt Poèmes d’amour et une chanson désespérée (Veinte Poemas de amor y una canción desesperada), Neruda affirme son génie dans l’expression de l’érotisme charnel, dans l’exaltation de la femme et de la jouissance, auxquelles se mêlent en contrepoint les échos de la mort. À cette époque, l’esprit du poète est fasciné par les appels des profondeurs. Tentative de l’homme infini (Tentativa del hombre infinitos 1926) et surtout Le Frondeur enthousiaste (El Hondero entusiastas, 1933) rendent compte de ce vertige de l’imagination tentée, à la suite des grands voyants, comme William Blake, Rimbaud, Lautréamont ou André Breton, de percer le mystère, d’élucider le monde, de révéler le cœur des choses. Dans L’Habitant et son espérance (El Habitante y su esperanza) et Anneaux (Anillos, 1926), Neruda abandonne le vers pour la prose. Mais un lyrisme brûlant emporte ces récits de passions, de crimes, de vengeances où l’auteur semble poursuivre indéfiniment le sillage de souvenirs qui s’éloignent toujours. La même quête des contours d’une mémoire sans rivages se prolonge, à travers l’évocation de voyages, de paysages, d’états d’âme ou de nouvelles amours, dans les deux premiers recueils de Résidence sur la terre (Residencia en la tierras, 1933 et 1935). La nature, et sa luxuriance exotique découverte en Asie, semble de plus en plus participer au destin intime du poète, dont ces deux livres traduisent le cheminement indécis, les détours obscurs ou lumineux. Mais ce cours sinueux, brusquement, va prendre une orientation imprévue. Troisième Résidence (Tercera Residencias, 1947) révèle cette transformation. Après les remous des Furies et des peines (Furias y penas, 1937), Neruda y inclut le chant de la guerre civile espagnole : Espagne au cœur (España en el corazón, 1938) ainsi que le Chant à Stalingrad (Canto a Estalingrado, 1942). Une prise de conscience nouvelle s’est faite chez lui : la poésie aussi peut être une arme dans le combat des hommes pour la justice.

## L’épopée de l’Amérique

Entrepris par le poète au mois de mai 1938, le lendemain de la mort de son père, Le Chant général fut achevé plus de dix ans plus tard. Il se termine par ces mots :

Ainsi finit ce livre, je laisse ici

mon Chant général écrit

dans la persécution, en chantant sous les ailesclandestines de ma patrie. Aujourd’hui 5 février, en cette année 1949, au Chili, à Godomarde Chena, quelques mois avant

la quarante-cinquième année de mon âge.

Abandonnant l’idée primitive d’écrire un poème à la gloire du Chili, Neruda, lors d’une ascension au Macchu-Picchu en 1943, décida de composer un chant général américain. Le livre fut publié en 1950 au Mexique. Il comprend quinze parties, ensemble composite et divers qui brosse, en un panorama grandiose, une sorte d’immense fresque lyrique et épique du continent américain, depuis les temps précolombiens, la conquête et l’indépendance jusqu’à l’histoire la plus récente ; il s’y mêle l’histoire des hommes, des indigènes, des clans, des factions, de leurs combats, de leurs révoltes, de leurs espoirs. La dernière partie, intitulée Je suis (Yo soy), est une autobiographie poétique, une manière de testament et de profession de foi. Embrassant à la fois l’histoire d’un homme et celle de toute l’Amérique hispanique, Le Chant général s’élargit aussi aux dimensions de l’histoire universelle, des États-Unis d’Amérique aux nations opprimées comme l’Espagne ou la Grèce. Dans ce tableau démesuré, dans cette exaltation grandiose de la libération des hommes, le chantre a su faire passer toute la violence et l’humour, toute la tendresse et la force d’imprécation d’un lyrisme qui sait allier spontanément les formes les plus raffinées aux tonalités les plus âpres, la simplicité la plus sobre à l’invective la plus mordante, et les cris les plus discordants à la mélodie la plus envoûtante.

## « Toute clarté est obscure »

Foisonnante et capricieuse, l’inspiration de Neruda semble, après Le Chant général rejaillir de sources nouvelles. Le cycle des Odes montre, à la suite des grands élans de révolte ou d’exaltation, comme un repli d’intériorisation : Odes élémentaires (Odas elementales, 1954), Nouvelles Odes élémentaires (Nuevas Odas elementales, 1956), Troisième Livre des Odes (Tercer Libro de la Odas, 1957), Navigations et retours (Navigaciones y regresos, 1957). Sur des rythmes allègres, on y voit célébrées les choses quotidiennes : l’artichaut, les oiseaux, le livre, la tomate… ; des abstractions morales : la joie, l’énergie, l’espérance… ; des admirations littéraires : Jorge Manrique, Rimbaud, Whitman… Dans ces livres, Neruda a su, sur le mode mineur, renouer le dialogue ininterrompu qu’il entretient avec le monde et qui se poursuit, d’autre façon, dans d’autres livres : Les Raisins et le Vent (Las Uvas y el Viento, 1954), Les Pierres du Chili (Las Piedras de Chile, 1961). Publié en 1958, Vaguedivague (Estravagario), sur un ton ambigu de tristesse ironique, est une sorte de méditation du poète sur son propre destin. Dans cette œuvre aux accents quasi métaphysiques brillent, comme toujours chez Neruda, des images splendides, insolites et fascinantes. La même force d’évocation des profonds de l’être se révèle dans La Centaine d’amour (Cien sonetos de amor, 1959), où l’écrivain poursuit l’autobiographie amoureuse dont Les Vers du capitaine (Los Versos del capitán, 1952) avait, quelques années plus tôt, montré d’autres détours.

## « Je suis celui qui remémore »

Depuis son adolescence, Neruda n’a jamais cessé, à travers son œuvre multiple, de tenir le journal d’une vie dont on dirait qu’il craint de perdre la moindre page. Sur des rythmes aussi divers que les moments d’une journée ou d’une destinée, Mémorial de l’île Noire (Memorial de isla Negra), publié en 1964, pour le soixantième anniversaire de l’auteur, est le livre des souvenirs. L’enfance, les amours, les voyages, la politique, la nature, la joie et la souffrance, et l’amour de nouveau offrent les thèmes de ces évocations d’un lyrisme passionné à l’image de l’inspiration qui a toujours brûlé chez Pablo Neruda.

Son œuvre se renouvelle encore ; d’autres titres s’ajoutent, en sa vieillesse, à la liste des ouvrages cités. En 1967 est créée sa première œuvre dramatique : Splendeur et mort de Joaquín Murieta (Fulgor y muerte de Joaquín Murieta). Mais, depuis longtemps déjà, Neruda a donné à la littérature de l’Amérique de langue espagnole la marque de son génie composé à la fois de force et de simplicité, d’intuitions fulgurantes et de généreuse humanité.

## « Pourquoi m’a-t-on donné des mains ? »

C’est en novembre 1968 que paraît le recueil intitulé Les Mains du jour (Las Manos del días, 1968). Le poète regarde ses mains et les déclare inutiles puisque lui-même n’a rien bâti de concret. Qui est-il ? Non point l’un de ces travailleurs manuels auxquels il a tant rendu hommage, notamment dans les Odes élémentaires mais un simple spectateur de l’œuvre matérielle des hommes. Certes, le chant poétique magnifie la fabrication des choses, mais la feuille de papier et les mots qui y sont déposés par le poète garderont toujours un caractère amer et dérisoire. Neruda retrouve la solitude, tentation jusqu’alors conjurée par la poésie. L’heure de la mort approchant, il convient de dire clairement quel fut le sens de toute une vie. Une conclusion se dégage malgré les incertitudes : l’œuvre nérudienne est un cadeau fait aux hommes, un acte de partage qui renverra les êtres à leur propre vie et les aidera à prendre conscience d’eux-mêmes. La forêt chilienne demeure aussi inépuisablement belle et le poète l’exalte une fois de plus avant l’invocation terminale à toutes les mains des hommes et à chacune des « mains du jour ».

C’est encore la nature de son pays qui inspire à Neruda le livre suivant : Encore (Aún, juillet 1969). Alors qu’il fête son soixante-cinquième anniversaire, le poète proclame la nécessité d’éclairer ses « devoirs terrestres ». Aussi chante-t-il sa terre, l’Araucanie, « rose mouillée » dont les racines se trouvent dans son propre corps, et dont les chemins le conduisent vers le pôle Sud, « entre des arbres brûlés ». Chaque terme géographique renvoie à un jalon de l’itinéraire matériel et poétique qui amena l’enfant de Temuco à la découverte du verbe, c’est-à-dire à sa véritable naissance. La mort du poète a déjà commencé, mais seule importe l’éternité de la vague :

Je meurs dans chaque vague chaque jour.

Je meurs dans chaque jour en chaque vague.

Pourtant le jour ne meurt jamais.Il ne meurt pas. Et la vague ?non plus. Merci.

## L’angoisse et l’espoir

C’est aussi en juillet 1969 que paraît Fin de monde (Fin de mundo). Ce livre évoque le possible et absurde anéantissement de notre univers par l’éclatement de l’arme atomique. Neruda dénonce avec véhémence les horreurs d’une guerre toujours présente en ce monde, notamment au Vietnam. Il révèle l’expérience de la mort humaine à travers les objets, les signes qui subsistent après les catastrophes ; ainsi parle-t-il de l’enfant brûlée sous les décombres de sa maison ou étouffée dans la rizière, en évoquant simplement une poupée aux yeux vides, seule rescapée du bombardement. La mer, si importante dans l’œuvre nérudienne, représente ici encore l’éternité, mais elle aussi est menacée par les atteintes de l’homme. Refusant toute forme de culte et d’autosatisfaction, l’écrivain réaffirme humblement son espérance et sa volonté de comprendre les hommes, ses frères, y compris les bourreaux car il n’est point de lutte sans une part de complicité avec le mal.

L’activité politique du poète ne connaît point de relâche durant les années 1969 et 1970. Le 30 septembre 1969, Neruda est désigné par son parti comme candidat à la présidence de la République. Il parcourt le Chili en tous sens et clame son adhésion à l’Unité populaire qui vient de se créer. En janvier 1970, il retire sa candidature afin de permettre à un candidat unique de l’Unité populaire de se présenter aux élections. Salvador Allende est élu en septembre, avec 36,3 p. 100 des voix, et le Congrès confirme cette élection le 24 octobre 1970. L’activité poétique de Neruda ne subit aucun ralentissement au cours de cette période : ainsi deux livres de poèmes sont-ils publiés en 1970.

## 1970 : L’Épée de flammes et Les Pierres du ciel

L’Épée de flammes (La Espada encendida, 1970) s’ouvre sur une citation de la Genèse (III, 24) évoquant l’homme chassé de l’Éden, les chérubins et l’épée de feu qui s’agite de tous côtés, « pour garder le chemin de l’arbre de la vie ». Au seuil de ce livre, il est clair que le cataclysme universel a eu lieu. Un seul survivant, Rhodo le guerrier, contemple les statues disséminées, puis traverse la forêt mythique pour redevenir le « premier homme », porteur d’une « infinie solitude ». Surgit alors Rosie, la jeune Blanche nue, survivante de la légendaire Ville des Césars dont parle J. Vicuña Cifuentes dans Mythes et superstitions du Chili (Mitos y supersticiones de Chile, 1919), livre cité par Neruda à la fin du recueil. Rhodo reprend peu à peu conscience des merveilles de son corps et de l’évidence du désir. Tels « deux innocents perdus », Rosie et Rhodo se rejoignent charnellement et leur étreinte est à la mesure de l’immense paradis sauvage où ils se sentent à la fois neige, pierre et feu, où ils vivent un amour qui ne va pas sans haine, un plaisir qui est aussi une agonie anticipée. Mais l’épée de feu – ici représentée par un volcan américain – menace cet Adam et cette Ève du nouvel éden patagonien. Contrairement à la légende, le feu dévastateur n’ensevelira pas dans l’océan l’arche fragile où se sont réfugiés les animaux, autour du couple symbolique qui, libéré de Dieu, accède à son tour à la divinité.

Et la liberté de la mer les soulevait dans son ventre spacieux : ils ondulaient sans route fixe et sans douleur sur la nef solitaire, de nouveau seuls, et pourtant maîtres désormais de leurs artères, maîtres de leurs paroles, dieux communs et libres sur la mer.

Ainsi s’achève cette « sonate noire » où Neruda écrit une genèse du continent américain, suivant une dialectique qui restitue à l’homme ses pleins pouvoirs.

Les Pierres du ciel (Las Piedras del cielo, 1970) ne sont pas sans rappeler Les Pierres du Chili (Las Piedras de Chile, 1961). Chaque gemme du nouveau recueil, topaze, obsidienne, agate, cornaline, est célébrée dans un court poème où de somptueuses métaphores révèlent la beauté et le secret de la matière, pour conduire à la méditation sur la fragilité humaine : « chair et pierre : entités à jamais ennemies ».

## Le séjour en France

Nommé ambassadeur à Paris, Neruda arrive en France en mars 1971. Réceptions, voyages, vie mondaine épuisent le poète déjà très affaibli. Le 21 octobre 1971, le prix Nobel de littérature lui est décerné. Dans le discours qu’il prononce à Stockholm, le poète évoque avec tendresse les frères inconnus qui l’aidèrent à franchir les Andes alors que sa tête était mise à prix dans son propre pays (1949). Réaffirmant « qu’il n’y a pas de solitude inexpugnable » et que le poète n’est pas « un petit dieu », Neruda se rallie à la prophétie de Rimbaud : « À l’aurore, armés d’une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes », en laquelle il voit la proclamation d’un avenir certain. En 1972, il prononce devant le Pen Club International un discours dénonçant le blocus américain contre le Chili. Géographie infructueuse (Geografía infructuosa, 1972) paraît en mai à Buenos Aires : pressentant sa proche agonie, le poète s’interroge sur sa vie et sur son œuvre poétique. Renonçant à son poste, il quitte la France le 20 novembre 1972 et rentre au Chili avec Mathilde Urrutia. Son peuple l’accueille triomphalement à Santiago.

## 1973, le dernier combat : « Ma chanson est offensive et dure comme la pierre araucane »

Neruda participe à la campagne pour les élections de mars en écrivant Incitation au nixonicide et éloge de la révolution chilienne (Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena, 1973) ; tout en chantant l’Océan et Quevedo, il fustige dans de courts pamphlets les « politicards » et les « larrons ». Le 11 septembre, un putsch militaire renverse le gouvernement de l’Unité populaire. Allende est assassiné à la Moneda. Le 23 septembre Pablo Neruda meurt à Santiago. Ses obsèques se déroulent en présence de l’armée : des chants jaillissent de la foule, témoignant, par-delà la mort, du pouvoir subversif de la poésie.

Les livres posthumes . Huit livres de poèmes publiés à Buenos Aires reprennent les questions essentielles de toute une vie, mais en les approfondissant. La Rose détachée (La Rosa separada, 1973) évoque une visite à l’île de Pâques, le va-et-vient entre le Moi et le Nous et la nécessité pour le poète du retour aux origines. La Mer et les cloches (El Mar y las campanas, 1974) réunit toutes les voix du poète dans le temps et la géographie ; Jardin d’hiver (Jardín de invierno, 1974) définit la permanence de l’être en la matière ; 2000 (1974) répète l’avertissement de Fin de monde. Le Livre des questions (Libro de las preguntas, 1974) et le Cœur jaune (El corazón amarillo, 1974) restent fidèles à la veine amorcée dans Vaguedivague (Estravagario, 1958) ; Élégie (Elegía, 1974) évoque les compagnons disparus, enfin Défauts choisis (Defectos escogidos, 1974) noue étroitement la géographie américaine aux expériences intimes du poète.

Les Mémoires, parues en 1974, J’avoue que j’ai vécu (Confieso que he vivido), ne consistent pas en une somme de souvenirs mais en une méditation sur la poésie : « Ma vie est une vie faite de toutes les vies : les vies du poète. »

Bernard SESE et Marie-Claire ZIMMERMANN

(Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

#### Œuvres de Pablo Neruda

Obras completas, 3e éd., Losada, Buenos Aires, 1973 ; Veinte poemas de amor y una canción desesperada, 1924 ; Residencia en la Tierra, 2 vol., 1933-1935 ; España en el corazón, 1938 ; Canto general, 1950 ; Todo el amor, 1953 ; Odas elementales, 1954 ; Nuevas Odas elementales, 1956 ; Tercer Libro de las Odas, 1957 ; Estravagario, 1958 ; Cien Sonetos de amor, 1959 ; Las Piedras de Chile, 1961 ; Memorial de isla Negra, 1964 ; Una casa en la arena, Barcelone, 1966 ; Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, 1967 ; Las Manos del día, Losada, Buenos Aires, 1968 ; La Espada encendida, Las Piedras del cielo, 1970 ; Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena, Editora Quimantú, Santiago, 1973 ; La Rosa separada, Losada, 1973 ; El Mar y las campanas, Jardín de invierno, 2000, Libro de las preguntas, El Corazón amarillo, Elegía, Defectos escogidos, Confieso que he vivido, Memorias, ibid., 1974.

#### Traductions

L’Espagne au cœur, trad. L. Parrot, Paris, 1938.

Le Chant général, trad. A. Ahrweiler, 3 vol., Paris, 1956.

Tout l’amour, trad. A. Gascar, Paris, 1961.

Hauteurs de Macchu-Picchu, trad. R. Caillois, Paris, 1962.

La Centaine d’amour, trad. J. Marcenac et J. Bonhomme, Paris, 1965.

Résidence sur la terre, trad. G. Suarès.

Splendeur et mort de Joaquín Murieta, trad. G. Suarès, Paris, 1969.

Mémorial de l’île Noire, trad. C. Couffon, Paris, 1970.

Vingt Poèmes d’amour et une chanson désespérée, trad. A. Bonhomme et J. Marcenac, Éd. franç. réunies, Paris, 1970.

Vaguedivague, trad. G. Suarès, Paris, 1971.

L’Épée de flammes, trad. C. Couffon, Gallimard, Paris, 1971.

Les Pierres du Chili, ibid., 1972.

Incitation au nixonicide et éloge de la révolution chilienne, adaptation M. Delouze, Éd. franç. réunies, 1973.

Odes élémentaires, trad. J.-F. Reille, Gallimard, 1974.

J’avoue que j’ai vécu, trad. C. Couffon, ibid., 1975.

Nouvelles Odes élémentaires, trad. J.-F. Reille, ibid., 1976.

Encore, trad. C. Couffon, ibid., 1977.

J’avoue que j’ai vécu. Mémoires, ibid., 1977.

Chant général, ibid., 1977.

Troisième Livre des Odes, trad. J.-F. Reille, ibid., 1978.

La Rose détachée et autres poèmes, trad. C. Couffon, ibid., 1979.

Les Premiers Livres, ibid., 1982.

Les Vers du capitaine, trad. C. Couffon, ibid., 1984.

#### Études

M. AGUIRRE, Genio y figura de Pablo Neruda, Buenos Aires, 1964.

Las Vidas de Pablo Neruda, Zig-Zag, Santiago, 1967.

L. ARAGON, Élégie à Pablo Neruda, Paris, 1966.

A. CARDONA PENA, Pablo Neruda, Mexico, 1955.

J. CONCHA, Pablo Neruda, 1904-1936, Ed. univ., Santiago, 1972.

A. FLORES dir., Nuevas Aproximaciones a Pablo Neruda, Fondo de cultura economica, Mexico, 1987.

A. GATELL, Neruda, E.P.E.S.A., Madrid, 1976.

H. LOYOLA, Ser y morir en Pablo Neruda, Editora, Santiago, 1967.

A. LUNDKVIST, Plainte pour Pablo Neruda, Galilée, Paris, 1983.

J. MARCENAC, Pablo Neruda, Paris, 1963, rééd. 1971.

E. RODRÍGUEZ MONEGAL, Neruda, le voyageur immobile, trad. B. Lelong, Paris, 1973.

R. SALAMA, Para una crítica a Pablo Neruda, Buenos Aires, 1957.

A. SICARD, La Pensée poétique de Pablo Neruda, Atelier thèses Lille-III, H. Champion, Paris, 1977.

J. VILLEGAS, Estructuras míticas y arquetipos en el « Canto general » de Neruda, Planeta, Barcelone, 1976.

« Neruda présent », in Europe, janv.-févr. 1974.

« Pablo Neruda », in Revista íberoamericana, n° 82-83, 1973.

# Gabriel García Márquez

L’écrivain colombien Gabriel García Márquez appartient à la récente génération de ces romanciers latino-américains qui ont su se faire lire et entendre hors de leur pays en donnant un nouveau souffle au genre narratif. Le cas de García Márquez est d’autant plus remarquable que la vaste audience qu’il a acquise depuis la publication de Cien Años de soledad (Cent Ans de solitude, 1967), il la doit à la création d’un univers romanesque très particulier, ce qui n’est pas le moyen le plus facile de toucher un large public. En effet, même s’il peut prendre une signification générale pour n’importe quel lecteur, le monde fictif de García Márquez reste a priori nettement colombien dans sa matière et son esprit. Or, et c’est là un autre intérêt de cette œuvre, la manifestation d’une réalité et d’une mentalité locales y est également fort différente de l’indigénisme qui a marqué l’histoire du roman latino-américain, surtout dans la première moitié du XXe siècle, et en limitait singulièrement la portée. García Márquez a trouvé une manière de conter, appelée par certains « réalisme magique », qui élève une réalité identifiable dans le temps et l’espace à la valeur de mythe universel.

## L’ouverture au monde

García Márquez est né en 1928 à Aracataca, un petit bourg du nord de la Colombie. Après des études de droit pour lesquelles il ne manifeste guère d’intérêt, c’est vers le journalisme que le portent ses goûts, alors qu’en revanche ses premières œuvres littéraires, écrites à partir de 1950, le laissent insatisfait au point qu’il tarde souvent et parfois même renonce à les publier.

Il séjourne quelque temps en Europe, principalement à Paris, dans des conditions matérielles et morales difficiles. En 1959, il s’associe à la révolution cubaine comme correspondant de l’agence Prensa latina à Bogotá, puis à New York. En désaccord avec certaines orientations du régime de Cuba, il quitte Prensa latina en 1961 et part pour Mexico où il mènera de front les activités de journaliste, de romancier, de rédacteur publicitaire et de scénariste. En 1967, c’est le soudain succès de Cent ans de solitude.

Depuis lors, installé à Barcelone, García Márquez se consacre plus exclusivement à l’action politique révolutionnaire et à la littérature. « Il me semble, a-t-il dit un jour, que la littérature, le journalisme et la politique, dans la mesure où ils se tiennent à égale distance de la vie réelle, se complètent. Avec cet avantage pour la littérature qu’elle permet l’expression naturelle de sentiments vitaux comme, par exemple, la pitié, la tendresse, la nostalgie et qu’elle nous aide mieux à surmonter cette dose de scepticisme qui nous est donnée avec la vie… ». Une conception de la création littéraire qui devait être consacrée en 1982, par l’attribution du prix Nobel.

## La naissance d’un mythe : Macondo

Il n’est guère d’écrivain qui, du strict point de vue des matériaux anecdotiques, ait aussi peu versé de sa propre biographie dans son œuvre. García Márquez a en effet été marqué dans son enfance par les récits d’une époque (les trois premières décennies de ce siècle) qu’il n’a pas connue et que lui ont racontée les survivants de ce monde disparu. Il s’est donc en quelque sorte nourri de la mémoire des autres, en particulier celle de son grand-père, colonel libéral, vétéran des nombreuses guerres civiles qui ont ravagé la Colombie. Quand celui-ci meurt, García Márquez a huit ans : « Depuis lors, il ne m’est rien arrivé d’intéressant », dit-il avec la tranquille exagération qui caractérise son style narratif. La matière de ses récits, de La Hojarasca (1955, Des feuilles dans la bourrasque) à Cent Ans de solitude, ce sera l’image d’une réalité déjà transformée en mythe par le recul du temps et le besoin d’affabulation des hommes. À ce mythe, il donne un nom : Macondo, ville imaginaire, transposition poético-fantastique de son Aracataca natal, mais aussi symbole de la décadence d’une certaine Colombie, décadence d’autant plus fracassante qu’elle a été précédée d’une brève époque de prospérité.

Aracataca a connu en effet au début du XXe siècle une aventure extraordinaire : la “fièvre de la banane”. L’appli­cation des méthodes capitalistes à la culture bananière a provoqué dans cette société agricole féodale de considé­rables bouleversements économiques, sociaux, politiques et moraux. C’est un vertigineux ouragan qui passe sur la zone nord de la Colombie, apportant une fortune inespérée mais également très factice : car, en réalité, il s’agit de la mise à sac des richesses naturelles du pays par le capital nord-américain de la United Fruit Company. Quand la tempête économique est terminée, aux alentours des années vingt, on renvoie à sa léthargie un monde exsangue, voué désormais aux nostalgies de sa prospérité passée, politiquement instable, miné par la violence des rapports sociaux. García Márquez naît précisément au **moment** où la “fièvre de la banane” est retombée. Mais à partir des témoignages des acteurs de cette étonnante épopée, à travers aussi sa propre expérience de la décadence qui a suivi, il fait sien un univers qui est un étrange mélange de paradis et d’enfer et auquel il manque peu de chose pour devenir fiction littéraire.

En fait, la plupart des récits de García Márquez, à l’exception de El Otoño del patriarca (1975, L’Automne du patriarche) et de certains contes, sont une seule et même histoire toujours recommencée et toujours différente, partiellement développée et approfondie jusqu’à la magistrale synthèse de Cent Ans de solitude. Peu à peu, à partir de La Hojarasca, puis dans La Mala Hora (1962), El Coronel no tiene quien le escriba (1961, Pas de lettre pour le colonel) et les contes de Los Funerales de la Mamá Grande, on voit s’élaborer la figure de Macondo, avec des lieux, des personnages et des événements qui resurgissent semblables d’un récit à l’autre, mais repris à chaque fois dans une perspective différente ou avec une importance variable. Dans une atmosphère de chaleur moite et de pluies dilu­viennes, une lente et fatale décomposition semble toucher les hommes comme les choses, le corps social comme les âmes. L’ennui et l’usure du temps travaillent à ce pourrissement aussi sûrement que la tension que l’on sent partout latente, alimentée par les passions personnelles, mais également par la traditionnelle rivalité entre les deux factions politiques de la Colombie : les libéraux et les conservateurs. Tout baigne dans un lourd climat qui paraît préluder à une catastrophe avec parfois, comme signe prémonitoire, le suicide des oiseaux venant s’écraser contre les fenêtres. Sauf dans des récits comme La Hojarasca (où un homme seul affronte l’hostilité de tout un village), ce monde n’est pourtant pas vraiment tragique : car on échappe à la tragédie à mesure que s’affirme chez García Márquez un art de conter fait de démesure sereine et d’humour, et qui trouve son plein épanouissement dans Cent Ans de solitude.

## Maturité technique et synthèse thématique : Cent Ans de solitude

Dans les premières œuvres de García Márquez, au demeurant fort courtes, Macondo n’existe que par morceaux que le lecteur doit lui-même assembler. Avec le très volumineux Cent Ans de solitude surgit, foisonnant, le roman de Macondo apparemment définitif. À côté d’éléments nouveaux, on trouve nombre de matériaux narratifs déjà connus mais encore développés et, surtout, organisés en une très habile construction romanesque. Nous suivons l’histoire de Macondo à travers celle d’une famille, les Buendía, depuis la fondation de la ville jusqu’à sa disparition après plusieurs générations. Macondo semble vivre d’abord une sorte d’âge d’or, fait d’innocence et de simplicité, connaît ensuite les guerres civiles, puis le développement économique et les conflits sociaux que lui apporte une prétendue civilisation, pour sombrer après dans la décadence et être enfin balayée par un cataclysme. Au premier abord, on est séduit dans Cent Ans de solitude, comme dans tous les autres récits de García Márquez, par le pur et simple plaisir que procure l’art du conte. Cependant, il est très vite évident que l’intérêt majeur du livre, ce sont ses innombrables possibilités de signification. Car Macondo n’est pas seulement la transposition poétisée d’Aracataca, ou même l’image symbolique de la bourgade colombienne typique. C’est aussi le symbole de toute l’Amérique latine qui, d’une manière générale, connaît le même destin, les mêmes conflits et problèmes que la Colombie. Mais surtout Cent Ans de solitude apparaît comme une histoire de l’humanité, décrite notamment à travers des mythes bibliques : Genèse et Apocalypse, patriarches et prophètes, grimoires qui contiennent l’indéchiffrable parole de Dieu, paradis terrestre et paradis perdu, Terre promise, déluge, etc. En une sorte de geste primitive, nous refaisons le chemin qui mène de la superstition à la science en passant par l’alchimie. Les humains qui peuplent Macondo ne sont ni bons ni mauvais : ils se laissent aller à leurs instincts, à des passions toujours démesurées, à l’animalité, à l’inceste, et cela en toute innocence ; ils sont aussi capables d’une patience, d’un courage et d’une générosité inépuisables. Cette fresque s’ordonne en une curieuse structure temporelle de caractère cyclique, sans début ni fin véritables, car ces cent ans sont en fait la mesure de l’éternité.

Malgré un constant arrière-fond de vie quotidienne et de claires allusions à des faits historiques, Cent Ans de solitude n’est pas un roman réaliste au sens traditionnel du terme. Ce qui achève en effet de donner à l’univers de Macondo sa dimension mythique, c’est la présence constante de l’imagination poétique et surtout du fantastique sous ses manifestations les plus diverses : interférence du passé avec le présent, cohabitation des morts et des vivants, phénomènes de voyance, de lévitation, d’insomnie et d’amnésie collectives, tapis volants, monstres, temps immobile, etc. Or l’écriture narrative de García Márquez place le fantastique sur le même plan que le réel, présentant l’invraisemblable comme le banal avec une neutralité de ton et une régularité de rythme identique. Il en résulte un effet d’humour qui est un autre trait essentiel de Cent Ans de solitude. Ces caractéristiques se retrouveront intactes, plusieurs années plus tard, dans Chronique d’une mort annoncée (1981) et L’Amour au temps du choléra (1985), des romans qui semblent fixer définitivement la « manière » de l’écrivain colombien.

Le recours permanent à ces procédés non réalistes fait que la signification de ces récits est assez ambiguë, car si d’une part solitude et destruction sont (d’après la trajectoire anecdotique du roman) le destin de l’homme, le lecteur tend par ailleurs à oublier cet aspect fatal et tragique des choses pour retenir, grâce à la fantaisie et à l’humour, le sentiment d’exubérance vitale qui reste la caractéristique principale de l’œuvre de García Márquez.

## Littérature et politique

La politique est toujours présente chez García Márquez, soit par la fréquente référence au conflit historique entre libéralisme et conservatisme, soit par la critique implicite des rapports sociaux fondés sur l’oppression. Mais L’Automne du patriarche et Le Général dans son labyrinthe (1989) sont des romans de thème explicitement politique.

En ce qui concerne le premier, la relation avec la réalité est cette fois-ci immédiate, puisque c’est dans sa propre expérience des régimes dictatoriaux que l’auteur a puisé une grande partie de son inspiration. Toutefois, le “patriarche” saisi dans son « automne » n’est situé ni dans une époque, ni dans un pays précis : le sujet du livre, c’est le pouvoir dictatorial en soi, plus exactement le « caudillisme » qui marque la vie politique du monde ibéro-américain. Là encore, si García Márquez se sert de matériaux tirés d’une réalité reconnaissable, c’est pour aussitôt les élaborer en une image symbolique du pouvoir arbitraire quel qu’il soit. Plutôt que la réalité, il vise en fait la vérité du personnage, ce qui lui permet de donner libre cours à son sens de la caricature. Ce parti pris de transposition se signale d’ailleurs par une maîtrise technique encore en progrès : le ton imperturbable et le rythme égal qui caractérisent la manière de García Márquez s’appliquent ici à une phrase longue et enveloppante, d’une extraordinaire richesse suggestive.

La création romanesque de García Márquez semble une fois de plus se définir dans le refus systéma­tique d’un réalisme traditionnel qui donnerait au discours narratif un caractère platement analytique. D’où l’ambiguïté déjà signalée et à laquelle n’échappe pas Le Général dans son labyrinthe, roman qui évoque les derniers jours de la vie du théoricien et fondateur de l’Amérique latine indépendante, Simón Bolívar. Dans ses récits politiques, comme dans le reste de son œuvre, les moyens esthétiques mis en œuvre par García Márquez n’ont pas pour but la manifestation d’une idéologie explicite (comme celle qui apparaît dans son abondante œuvre journalistique). Son attitude de romancier est avant tout éthique, une éthique qui semble se fonder sur un mélange d’humanisme et de scepticisme, et qui demeure toujours profondément ouverte.

Jean-Pierre RESSOT (Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

###### Romans

La Hojarasca, éd. S.I.B., Bogotá, 1955 (Des feuilles dans la bourrasque, Grasset, Paris, 1983).

El Coronel no tiene quien le escriba, éd. Aguirre, Medellín, 1961 (Pas de lettre pour le colonel, Julliard, Paris, 1963).

La Mala Hora, Luis Pérez, Madrid, 1962 ; Cien Años de soledad, éd. Sudamericana, Buenos Aires, 1967 (Cent Ans de solitude, Seuil, Paris, 1968).

El Otoño del patriarca, Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat, 1975 (L’Automne du patriarche, Grasset, 1977).

Crónica de una muerte anunciada, Bruguera, Barcelone, 1981 (Chronique d’une mort annoncée, Grasset, 1981).

L’Aventure de Miguel Littin clandestin au Chili, trad. J.-C. Masson, éd. S. Messinger, 1986 ; L’Amour au temps du choléra, trad. A. Morvan, Grasset, 1987 ; Le Général dans son labyrinthe, trad. A. Morvan, Grasset, 1990.

###### Recueils de contes

Los Funerales de la Mamá Grande, éd. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962 (Les Funérailles de la Grande Mémé, Grasset, 1977).

Ojos de perro azul, Equiseditor, Rosario, 1972.

La Increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, éd. Barral, Barcelone, 1972 (L’Incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique, Grasset, 1977).

El Negro que hizo esperar a los ángeles, éd. Alfil, Buenos Aires, 1973.

Gabriel García Márquez a également publié des articles et des reportages, notamment Periodismo militante, Son de Máquina, Bogotá, 1978.

###### Études sur …

M. EUSTELLA FAU, G. García Márquez : an Annotated Bibliography, 1947-1979, Greenwood Press, Londres, 1980.

H. HADDAD, Gabriel García Márquez, éd. Marval, Paris, 1993.

P. MENDOZA, El Olor de la guayaba, Bruguera, Barcelone, 1982 (Une odeur de goyave, Entretiens avec García Márquez, Belfond, Paris, 1982).

M. VARGAS LLOSA, García Márquez : historia de un deicidio, éd. Barral, Barcelone, 1971.

« Gabriel García Márquez », n° spéc. 11 de la revue Silex, Grenoble, mars 1979.

« Gabriel García Márquez », n° spéc. 178 du Magazine Littéraire, Paris, nov. 1981.

# Salvador Dalí (1904-1989)

L’Espagnol Salvador Dalí peut prétendre, après Picasso, au titre de “peintre le plus célèbre du monde”. Il n’est pas de semaine où la presse internationale ne lui consacre un ou plusieurs articles. S’identifiant, pour le meilleur et pour le pire, à une certaine image du surréalisme, il a fait entrer celui-ci dans toutes les chaumières. En dépit d’un énorme déchet, son œuvre doit être considérée comme l’une des plus audacieuses et des plus accomplies de toute la peinture surréaliste. Elle en représente en tout cas la tendance la plus “freudienne”, les égarements d’Eros y sont peints avec un réalisme qui laisse peu de place aux ambiguïtés du symbole. Mais Dalí parvient par l’originalité de ses thèmes et par l’incongruité de ses rapprochements à transcender ce qu’il pourrait y avoir de morbide et de lassant dans cette exaltation forcenée du désir.

### Comment devenir un génie

Fils de notaire, Salvator Dalí est né en 1904, à Figueras, en pays catalan. En 1921, il entre à l’École des beaux-arts de Madrid ; il ne tarde pas à s’y faire remarquer et par ses dons et par sa turbulence. Fréquentant assidûment les milieux anarchistes et d’avant-garde, il se lie d’amitié avec Garcia Lorca. En 1928, il effectue son premier voyage à Paris, et prend contact avec le groupe surréaliste. L’année 1929 est décisive : Dalí rencontre Gala, première femme d’Eluard et sa future épouse, s’installe à Paris, expose à la galerie Goemans sous le parrainage de Breton, signe avec Buñuel la réalisation du Chien andalou. De 1930 à 1935, du scandale de L’Âge d’or, le film maudit de Buñuel auquel il collabora, à la publication de La Conquête de l’irrationnel, où il résume ses théories sur le mécanisme associatif des images, Dalí est le fougueux animateur d’un surréalisme en perte de vitesse. Déjà célèbre aux États-Unis, il s’y rend en 1940, avec la ferme intention de monnayer son talent. Cette compromission, bientôt suivie de beaucoup d’autres, entraîne la rupture, définitive, avec Breton (1941). Par la suite, Dalí partage son temps entre New York, Paris et Port-Lligat, sa propriété de Cadaquès.

### La “Paranoïa-critique”

Successivement tenté par le futurisme et le cubisme, Dalí n’a vraiment commencé à faire œuvre personnelle qu’à partir de 1927, en particulier avec une toile intitulée Le sang est plus doux que le miel (1927), dont le caractère obsessionnel est indéniable. Le commerce des surréalistes, une connaissance plus approfondie des écrits théoriques du mouvement devaient encourager le peintre à persévérer dans cette voie de la transcription de ses propres hantises, et la richesse inventive qui marque sa production de 1928 à 1935 est le reflet d’une libération intérieure. Mais rien de plus concerté, de plus systématique que cette explosion de lyrisme d’un nouveau genre.

Il y a, au cœur même du projet surréaliste, une exaltation du désir tenu pour l’élément moteur fondamental du psychisme humain. Or, il est de la nature du désir, ou, pour reprendre la terminologie freudienne, du principe du plaisir, d’entrer en conflit, à la fois avec la réalité extérieure – représentée au premier chef par la société et ses interdits – et avec les diverses instances psychiques plus ou moins inconscientes qui sont l’expression intériorisée de ces mêmes interdits. L’origine de la plupart des troubles mentaux est à chercher dans le procès qu’intente sans cesse le principe du plaisir aux manifestations, externes et internes, de la loi. Tout cela, Dalí l’a compris avec une rare pénétration, comme le prouve son intérêt pour la psychopathologie en général, pour la psychose paranoïaque en particulier, cette forme typique de délire systématisé dans laquelle le désir s’exprime avec une violence et une pureté qui défient les tabous sexuels. De cette réflexion sur certains états morbides caractérisés allait naître la fameuse activité paranoïaque critique, « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l’association interprétative-critique des phénomènes délirants ». En d’autres termes, Dalí se propose d’emprunter à la paranoïa sa qualité de message brut de l’inconscient, sa logique du délire, sa cohérence dans l’incohérent, mais il refuse de se laisser enfermer à l’intérieur du système et entend conserver le droit de regard sur les pires aberrations. L’artiste joue sur deux tableaux : simulant la psychose, il libère en lui les grandes forces obscures ; mais en les coulant dans le moule de l’expression artistique, il échappe ainsi à leur emprise, et se sauve.

### Le monde de Dalí

On retrouve ce mélange de passivité et d’activité dans l’application de la méthode à la technique picturale. Dalí note dans sa Vie secrète : « Toute la journée, assis devant mon chevalet, je fixais ma toile comme un médium pour en voir surgir les éléments de ma propre imagination. Quand les images se situaient très exactement dans le tableau, je les peignais à chaud, immédiatement. » Tous les efforts de l’artiste portent sur l’évocation des images visuelles subjectives et leur disposition dans l’espace pictural. Pour ce qui est de l’acte de peindre, il se ramène à un jeu de décalcomanie. Les recherches d’ordre plastique sont hors de propos. Dalí exige de la peinture qu’elle soit une « photographie à la main et en couleurs ». Plus le peintre sera habile à incarner ses fantasmes avec le maximum de “réalisme”, plus il aura de chance d’atteindre son but : jeter le trouble dans l’esprit du spectateur.

L’univers de Dalí se présente donc sous les espèces de chromos de l’imaginaire, à la figuration minutieuse, aux couleurs souvent criardes. Contrastant avec l’académisme des procédés picturaux employés, les visions décrites sont parmi les plus audacieuses de la peinture occidentale. Répertoire fort explicite des désirs inavoués, l’œuvre de Dalí a le grand mérite de dresser une topographie du “corps érogène” à laquelle les psychanalystes se réfèrent volontiers. Mais ce serait peu si ne s’en dégageait aussi une étrange poésie, où la peinture, finalement, trouve son compte.

Dalí est le peintre du biologique, du viscéral, voire de la décomposition, bref de tous les avatars de la matière. Ses effets les plus saisissants, il les obtient en intervertissant les propriétés élémentaires des objets familiers, ainsi dans Persistance de la mémoire, 1931 (Museum of Modern Art, New York), où les monstres empruntent à certains comestibles leur plasticité. La métamorphose des formes est aussi sa grande préoccupation et il s’ingénie, dès L’Homme invisible, 1929-1933 (toile inachevée, collection Gala-Dalí), à représenter, à la manière d’Arcimboldo, des figures à double sens. C’est témoigner pour les ressources du langage figuratif un intérêt inattendu. Dalí serait-il peintre malgré lui ? J. Cassou le pense quand il signale l’utilisation à des fins symboliques de la perspective aérienne dans des œuvres comme Les Accomodations du désir, 1929 (coll. part.) ou Les Plaisirs illuminés, 1929 (coll. Mr. et Mrs. Sidney Janis, New York). Le monde dalinien nous touche enfin par son humour dans la célébration de l’horrible, par sa mythologie “vécue” (où Gala côtoie Lénine et Guillaume Tell), par son bestiaire extravagant (qui transforme fourmis et sauterelles en monstres lubriques).

Après 1939, l’œuvre picturale de Dalí sombre dans l’académisme le plus rétrograde et s’empreint d’un mysticisme suspect (Le Christ de saint Jean de la Croix, 1951, Art Gallery, Glasgow) ; à partir de 1970, il applique parfois à ces sujets les procédés de l’holographie et de la stéréoscopie, auxquels l’a conduit son intérêt pour l’illusion du relief et que synthétise À la recherche de la quatrième dimension (1979, coll. part.).

La création d’un musée consacré à son œuvre dans l’ancien théâtre bombardé de sa ville natale, ouvert en septembre 1974, fut pour lui une occasion supplémentaire d’appliquer ses multiples théories et idées, tant artistiques que sociales ou publicitaires et de conforter son image de génie. Dans toutes les autres sphères d’activité qu’il aborde (publicité, conférence-spectacle, ameublement, décors de ballet, joaillerie, illustration, cristallerie, etc.), Dalí apporte la marque de son génie et se révèle l’un des principaux introducteurs du surréalisme dans la vie quotidienne.

L’exposition de 1979-1980 à Paris tenait compte de tous les aspects de l’art de Dalí.

BERTRAND Gérard, docteur en esthétique (Tiré de l'Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Bibliographie

A. BRETON, Le Surréalisme et la peinture, Paris, 1965.

R. CREVEL, Dalí, ou l’Antiobscurantisme, Paris, 1931.

S. DALÍ, La Vie secrète de Salvador Dalí, Paris, 1952 ; Les Cocus du vieil art moderne, Grasset, 1989.

R. DESCHARNES, Dalí de Gala, Lausanne, 1986.

M. GÉRARD, Le Dalí de Draeger, Paris, 1968.

Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980, 1979-1980, Musée national d’art moderne, Paris.

# Salvador Dalí écrivain

Peintre, certes, mais aussi poète, cinéaste, théoricien de la peinture et de l’idée qu’il se fait de la “connaissance”, prodigieux metteur en scène de soi-même, tel est Dalí. Son évolution après le congé que lui signifie Breton au nom du surréalisme et la ténacité exemplaire avec laquelle il assumera la fonction sociale du bouffon jettent rétrospectivement, il faut en convenir, quelque doute sur son activité surréaliste elle-même. Chez un être aussi remarquablement doué pour la fable, la frontière entre sincérité et simulation, entre personne et personnage a toujours été difficile à tracer.

Poète, Dalí publie La Femme visible (1930) et L’Amour et la mémoire (1931). L’inventaire de ses obsessions et de ses fantasmes y est dressé avec une précision maniaque, d’une voix volontairement monocorde, qui refuse le lyrisme et opte pour le constat. Ce n’est pas ici le lieu de parler de Babaouo, scénarios inédits (1932) ni des scénarios du Chien andalou (1929) et de L’Âge d’or (1930), écrits en collaboration avec Buñuel. Mais, dans Le Surréalisme au service de la révolution et dans Minotaure, Dalí réhabilite le modern style, exalte l’architecture “comestible” de son compatriote Gaudí, découvre les sculptures “molles” des bouches de métro, lance “l’objet surréaliste à fonctionnement symbolique”. C’est surtout par la découverte de la “méthode paranoïa-critique” qu’il s’impose comme théoricien à un groupe surréaliste étonné et un peu méfiant. Esquissée dans La Femme visible, cette “méthode” sera précisée dans La Conquête de l’irrationnel (1935) et Le Mythe tragique de l’Angélus de Millet (vers 1935) ; elle recevra, au cours de la période postsurréaliste, d’inquiétants prolongements. La paranoïa se caractérisant par une systématisation des idées délirantes si poussée qu’on a pu l’appeler « folie raisonnante », il s’agit, pour Dalí, de laisser proliférer le délire, mais en pleine conscience, afin d’aboutir au « discrédit total du monde de la réalité ». L’intérêt que portent Breton et ses amis aux idées de Dalí s’explique aisément, car sa “méthode” se présente comme un instrument de connaissance suprarationnelle et comme une machine de guerre au service du désir, dans sa lutte contre la suprématie du principe de réalité. (La thèse de Lacan sur la paranoïa semble d’ailleurs apporter un début de confirmation aux thèses du jeune Catalan.) C’est, d’abord, autour de L’Angélus de Millet que Dalí enregistre la prolifération de ses idées délirantes. Sous le simulacre anodin de L’Angélus, la méthode paranoïa-critique décèle l’attente angoissée d’une agression sexuelle imminente. Et, reliant le tableau de Millet aux amours de la mante religieuse, le délire dalinien décrète que l’agression sexuelle ne s’achèvera qu’avec la dévoration du mâle par la femelle, du fils par la mère. Il s’agirait donc là d’une variante maternelle du mythe du père dévorateur, qu’illustrent la légende de Saturne et (selon Dalí) celle de Guillaume Tell. Dalí reconnaîtra plus tard qu’au moment même où il l’exposait à ses amis surréalistes il ne savait pas exactement en quoi consistait sa “méthode”. De fait, il n’est pas impossible qu’un extraordinaire don verbal ait suffi à dissimuler l’absence de toute pensée cohérente.

Exclu du groupe surréaliste en 1939, Dalí n’a jamais cessé de proclamer qu’il continuait à incarner le surréalisme véritable. Mais il prétend l’insérer dans une tradition, celle du catholicisme romain, de l’art de la Renaissance et de la contre-révolution. Il reste, il est vrai, fidèle à ses fantasmes, mais il met de plus en plus fortement l’accent sur la note scatologique, et déclare avec cynisme que l’or — dont il tient à rappeler qu’il est, en psychanalyse, l’équivalent des excréments — constitue pour lui la valeur suprême. S’emparant de l’anagramme forgé par Breton — Avida Dollars —, il s’en fait un titre de noblesse. Son seul livre important, durant cette période, est son autobiographie : La Vie secrète de Salvador Dalí (Secret Life of Salvador Dalí, 1942), curieux document psychopathologique. Rien, ou presque, ne manque au tableau : convulsions hystériques, hallucinations, simulations, dédoublement, mutilations masochistes et agressions sadiques, narcissisme aigu, exhibitionnisme, fascination de l’excrémentiel et tendances cannibales. Il y a là un tableau presque complet des troubles de la personnalité et des perversions de l’instinct sexuel. Trop complet peut-être. Et le lecteur est amené à se demander s’il s’agit bien d’une véritable autoanalyse, ou d’un récit de psychanalyse-fiction. On ne saurait guère douter, pourtant, de la violence, chez Dalí, de ce qu’il dit éprouver comme le conflit œdipien, traumatisme de la naissance et régression aux stades anal et oral. Mais le désir d’étonner et de scandaliser à tout prix a sans doute conduit l’auteur à quelques enjolivements et à quelques hyperboles. Avec Visages cachés (Hidden Faces, 1944), Dalí s’est aussi essayé au roman : laborieux exercice qui consiste à plaquer, sur une prose digne de George Ohnet, des images violentes, fabriquées sur le modèle maldororien.

Dans Comment on devient Salvador Dalí (1973), l’écrivain réutilise les mêmes matériaux auto­biographiques, mais en les coulant dans le moule américain des livres qui se proposent au public comme des manuels de réussite. Comment mieux dire que, pour Avida Dollars, l’art s’efface désormais derrière le pastiche et la promotion de soi ?

(Extrait de l'Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

# Luis Buñuel

Tous ceux qui ont connu Luis Buñuel, dans le travail ou l’amitié, s’accordent sur un point : c’était un homme secret. Peu de cinéastes ont su se rendre insaisissables comme lui. Quand il consentait à parler de sa vie, de ses rencontres, de ses affinités ou de ses haines, de ses engagements ou de ses goûts, c’était toujours sur le mode de la blague. Cet homme d’images se méfiait des mots. Il savait trop bien qu’on ne peut parler sans se contredire ni éclairer les aspects opposés de toute chose, de toute expérience, de tout sentiment.

Du Chien andalou (1928) à Cet obscur objet du désir (1977), l’œuvre cinématographique de Buñuel est un lieu de contradictions, comme sa vie même. Disciple de Sade, surréaliste, il a œuvré pour manifester que le réel est déchirure. L’image qui “ouvre” son œuvre, l’œil tranché par un rasoir, inoubliable premier plan du Chien andalou, est véritablement le motif exploré, développé dans tous ses films : comment survivre à nos contradictions ? Pourquoi, voulant faire le bien, l’homme (cet être « criminel dans la vertu et vertueux dans le crime », disait Sade) produit-il si souvent le mal ?

Buñuel peint la révolte absolue, la violence et l’éros, mais se révèle dans la vie incapable de cruauté, plein de douceur et de tendresse. Il fait profession d’athéisme et il a le culte des cérémonies religieuses, admire les vies de saints, se passionne pour la théologie. L’auteur de L’Âge d’or et du Charme discret de la bourgeoisie aura traversé ce siècle des idéologies en étant le moins idéologue des cinéastes. « Le dieu créé par l’homme, dit-il à son ami Max Aub après le tournage de La Voie lactée, c’est l’esprit du mal. » Au cœur des conflits, il nous offre le visage de Nazarin, ce prêtre don Quichotte qui pleure parce qu’il doute.

### Fidélité au surréalisme

Luis Buñuel est né à Calanda, province de Teruel, le 22 février 1900. Il est l’aîné de sept enfants. Son père est libéral, sa mère catholique. Il fréquente le collège des jésuites à Saragosse, de huit à quinze ans, puis le lycée. À cette époque, il lit Darwin et perd la foi, mais, comme le héros de Tristana, don Lope, il aura toute sa vie des amis prêtres, religieux ou religieuses. Étudiant à Madrid, il rencontre Federico García Lorca et Salvador Dalí. Avec ce dernier, il écrira le scénario du Chien andalou. Le mariage de Dalí avec Gala mettra fin à leur amitié en 1930, alors que Buñuel envisageait une nouvelle collaboration pour L’Âge d’or. En 1925, Buñuel vient à Paris. Bien qu’il trouve le film très mauvais, la découverte des Trois Lumières de Fritz Lang lui donne envie de faire du cinéma. Il apprend le métier avec Jean Epstein, se lie au groupe surréaliste, Aragon, Breton, Soupault, Man Ray, Crevel, Sadoul… En 1928, avec l’argent de sa mère (Buñuel avait perdu son père en 1923), il tourne en quinze jours Un chien andalou, convaincu qu’il ne ferait jamais plus de cinéma. Les surréalistes lancent le film. Cocteau, étranger au groupe, ne cache pas son admiration. Il présente Buñuel au vicomte de Noailles, qui finance L’Âge d’or. Le film est interdit par la censure, décision qui ne sera officiellement levée qu’en 1982, pour une projection au festival de Cannes et à la télévision française, un an avant la mort de Buñuel.

En 1932, après un bref voyage, décevant, à Hollywood, Buñuel tourne Las Hurdes, un “documentaire” inspiré par une étude de géographie humaine : dans une région d’Espagne, d’une extrême pauvreté, il montre la vie des hommes et des bêtes, les gestes du travail et de la fête, la résignation, le courage et la mort. Interdit en Espagne, Las Hurdes répond à L’Âge d’or, comme le réel à l’imaginaire.

La carrière de Buñuel semble finie. L’Espagne, avant l’Europe et le monde entier, sombre dans la guerre. Buñuel cherche du travail aux États-Unis comme régisseur et comme monteur, et renonce à une carrière de cinéaste. Ce sont treize ans de silence, jusqu’à ce qu’un producteur mexicain, Oscar Dancigers, donne à nouveau sa chance au réalisateur : deux films commerciaux, en 1946 et 1949, lui permettent de tourner Los Olvidados en 1950. Boudé à Mexico, le film, est couronné à Cannes en 1951. « Avec Los Olvidados, je me suis retrouvé moi-même. » Alors, du Mexique à Paris, et à Madrid, de cinquante à soixante-dix-sept ans, Buñuel reprend enfin son œuvre, non sans difficultés, non sans se soumettre parfois aux contraintes commerciales. Mais il ne renie aucun des films de cette période où les chefs-d’œuvre (El, 1952 ; La Vie criminelle d’Archibald de La Cruz, 1955) succèdent à des productions de circonstance.

Le succès de Nazarin (1958) permet à Buñuel d’aborder une période plus sereine. L’amitié et la confiance de quelques producteurs, mexicains, espagnols et français, le stimulera jusqu’au bout. Douze films en dix-sept ans vont réconcilier Buñuel avec le plus large public. Belle de jour, Le Charme discret de la bourgeoisie, Le Fantôme de la liberté sont de grands films surréalistes, et qui eurent du succès. Ils montrent aussi, au moment où le cinéma d’auteur trouve difficilement un public, que Buñuel est devenu un professionnel, réalisant – avec quelle patience – le vœu formé en 1925, lorsqu’il regardait Les Trois Lumières : « J’ai senti la possibilité pour moi de communiquer aux autres ma façon de comprendre le monde. »

### La logique du rêve

Buñuel, qu’on avait oublié de 1930 à 1950, devient alors la proie des exégètes de toutes tendances. Nazarin faillit recevoir le prix de l’Office catholique du cinéma. Chrétiens, marxistes, anarchistes scrutent ses films, sans jamais pouvoir annexer l’œuvre. C’est l’époque – 1951 – où André Bazin trace son portrait dans un des premiers numéros des Cahiers du cinéma : « Massif, légèrement voûté, Buñuel a quelque chose du taureau soudain ébloui par les lumières de l’arène. Sa légère surdité ajoute à l’impression de solitude inquiète que donne le personnage ; mais légère est la barrière à franchir pour trouver l’homme ; doux, calme, tendre, réservé, incapable constitutionnellement de la moindre hypocrisie. »

On sait aujourd’hui que Buñuel consignait scrupuleusement dans un carnet la vingtaine de rêves qui, à plusieurs reprises, ont hanté son sommeil. Bazin, qui sans doute ignorait ce détail, a vu dans ses films la plus juste expression de l’univers onirique et « la seule preuve esthétique contemporaine du freudisme ». À l’époque de Los Olvidados, bien avant Belle de jour ou Le Charme discret de la bourgeoisie, il écrivait : « Quelle que soit la forme plastique que Buñuel prête au rêve, ses images en ont la pulsation, l’affectivité brûlante : le sang lourd de l’inconscient y circule et nous inonde, comme par une artère ouverte, au rythme de l’esprit. » En ce sens, il est “le” cinéaste surréaliste : il nous met face à face avec la vérité des songes. Sans doute parce qu’il travaille d’instinct, vite, il parvient mieux que tout autre à communiquer les émotions à travers les situations absurdes et pourtant si convaincantes du rêve. « Je reste bouche bée quand je lis des livres qui parlent de l’érotisme de mes films […]. Je ne le vois pas. Je ne me rends pas compte. C’est pourquoi je pense que je me comporte toujours de façon irrationnelle […]. Filmer est un accident, un accident nécessaire pour que les autres puissent voir […]. Je sais comment je vais commencer, mais je ne sais jamais ce qui va suivre. »

Car chez Buñuel l’instinct est plus sûr que tout calcul. Le hasard rencontre la nécessité. Après coup, on voit bien que ses films sont rigoureusement construits. Une rigueur d’autant plus impressionnante qu’elle ne doit rien à la rectitude d’une démarche rationnelle. Buñuel apparaît ainsi, selon la belle expression de Maurice Drouzy, comme “l’architecte du rêve”. Mais cet architecte ne sait pas, ne peut dire ce qui s’élabore à travers lui.

La puissance onirique de ses films s’explique peut-être par la précision, l’acuité du regard, le sens de l’observation ; bref, celui qui se veut disciple de Sade et de l’entomologiste Fabre s’inscrit dans une contradiction féconde : il se montre déchiré entre le rêve et la réalité. L’héroïne de Belle de jour, comme le héros de El ou de Cet obscur objet du désir sont des rêveurs perdus entre le monde réel et leurs chimères. Buñuel, sans complaisance, les regarde vivre, descendre pas à pas vers une solitude douloureuse. Cette contradiction en appelle une autre : entre le “moi” et “les autres”, entre l’individu et la société. Car ces rêveurs qui s’appellent Nazarin, Viridiana ou don Lope sont des solitaires, comme Robinson Crusoé. Ils sont obligés, comme lui, de se frotter aux autres à un moment donné. Alors, ils deviennent doubles. Au contact d’autrui, une carapace se développe autour de leur moi profond. Carapace faite d’usages, de convenances, de gestes, qui étouffe peu à peu et contredit leur vie intime, leurs impulsions secrètes. Carapace fragile, à l’image de ces points de l’écorce terrestre, bien connus des géologues, où le feu des profondeurs menace, d’un jour à l’autre, de faire jaillir un volcan, ou de provoquer une secousse sismique. Buñuel est le peintre de ces cataclysmes inéluctables. Sa caméra fait surgir le moi sauvage à la surface des êtres les plus civilisés (L’Ange exterminateur, Le Fantôme de la liberté).

Ces rêveurs, il ne les méprise pas plus qu’il ne les dénonce. Buñuel est un des rares cinéastes capables de suivre un personnage avec une ironie critique alliée à une compassion sincère. Du héros de Tristana il avoue : « Don Lope, c’est moi », et nul doute qu’il s’identifie à chacun des rôles de Fernando Rey dans ses derniers films. Cela se vérifie par le fait que nous ne pouvons pas nous-mêmes rester étrangers aux personnages incarnés par ce grand acteur. Nous voyons leur folie et nous la vivons. Nous la jugeons mais nous l’avons d’abord éprouvée. Là est la morale et la noblesse du cinéma de Buñuel.

### La coupable pureté

Les héros de ses films nous touchent aussi parce que ce sont des “purs”. Le musicien noir (La Jeune Fille), Viridiana parmi ses pauvres, le médecin (Cela s’appelle l’aurore), l’homme politique (La fièvre monte à El Pao) veulent instaurer un monde un peu plus juste. Leur innocence est un défi aux forces du mal. Leur pureté, comme chez Bernanos, provoque la violence. Ils doivent endosser le manteau de la calomnie, subir l’hypocrisie, se souiller au contact de la laideur et de la bassesse, douter d’eux-mêmes et, pour finir, se noyer parfois dans la médiocrité commune.

Ce goût élémentaire de la pureté se retrouve dans l’écriture et la mise en scène. On remarque le trait net, la lumière crue, le matériau brut. Espagnol, Buñuel aime le soleil aveuglant et l’ombre fraîche, l’éblouissement du jour et l’épaisseur de la nuit. En toutes choses, il privilégie le contraste, les valeurs tranchées. Il ne supporte pas les mélanges, la confusion, le flou.

On ne trouve jamais dans ses films de grands espaces ouverts, sans limite. « Les grands horizons, la mer, le désert me rendent fou. Il faut que je m’arrange pour enfermer mes personnages dans une chambre… » Ainsi, plusieurs de ses films sont situés dans une île (L’Âge d’or, Cela s’appelle l’aurore, Robinson, La Jeune Fille). Quand il s’intéresse à un ermite (Simon du désert), il le montre perché au sommet d’une colonne : isolé, héros d’une pureté sans mélange, insulaire à sa façon. Dans L’Ange exterminateur, la maison et l’église sont aussi des îlots, tout comme le domaine du Journal d’une femme de chambre. De même, le héros de El vit dans une grande villa entourée de hauts murs. Lorsqu’il en sort, c’est pour monter au sommet d’une tour dominant la ville, et donner libre cours à sa paranoïa. On sait que Jacques Lacan illustrait un de ses cours par ce film, à ses yeux exemplaire.

Pureté suspecte donc. Qui veut faire l’ange… Oui, l’angélisme côtoie le bestial. Le désert hallucinant – lieu de toutes les tentations – commence au pied de la colonne du moine stylite. La mer cerne les îles, menaçante, ouverte à l’imprévu, aux échanges, aux compromis. Au contraire, la terre devient familière, humaine, dès qu’on peut lui imposer des limites, la travailler, la façonner à notre mesure. La terre et la mer ne se mélangent pas dans les films de Buñuel. Sinon, c’est la boue, image la plus redoutable, la plus terrifiante. Qu’on pense à l’enlisement des amants à la fin du Chien andalou, à celui du Noir (La Jeune Fille), de l’unijambiste et de l’autocar (Subida al cielo). Angoisse cauchemardesque, peur de perdre ses jambes, d’être englouti par une matière vaste et sournoise comme la mer.

Le tragique de Buñuel est là : l’homme est un animal vertical. Les pieds collés à la terre, et la tête habitée par une conscience. Nous voyons Nazarin marcher en bouchant ses oreilles, la tête martelée par un insupportable roulement de tambour. Contradiction déchirante : l’homme est instinct et conscience. La société humaine s’organise raisonnablement. Tôt ou tard, l’instinct déferle, submerge la raison. La société se révèle alors une jungle, une fourmilière. D’où l’anarchisme de Buñuel, farouche et sans illusion. Car il sait bien qu’au cœur de Robinson toute la société sommeille. Et qu’un Vendredi suffit à l’éveiller. Le conflit est dans l’homme, indissociable de sa nature même.

### L’obscur objet

Séparer la terre et la mer, le pur et l’impur, le connaissable et le mystère, le bien et le mal, c’est le rêve (ou le cauchemar) qui hante l’univers de Buñuel. Quel est “cet obscur objet du désir” ? Tout simplement ce qui m’échappe, ce que je ne peux étreindre, ce qui est hors de moi, hors d’atteinte par l’esprit ou le corps. Les films de Buñuel se jouent, si l’on peut dire, à la limite, là où s’éprouve une séparation. Ici finit mon domaine, au lieu même où je ne sais pas ce qui commence, mais que je meurs d’envie de connaître (et j’en ai peur). En voyant Les Trois Lumières, Buñuel avait été frappé par le mur, la barrière, la lutte au pied du mur, la mort des amants.

Avec une admirable fidélité, son œuvre explore ce lieu de violence et de fascination. Pourquoi sommes-nous attirés par ce qui n’est pas nous ? Pourquoi Belle de jour, candide comme une première communiante, ne rêve-t-elle que souillure et dégradation ? Pourquoi cette jolie femme du monde ne peut-elle aimer qu’une petite frappe cynique et méprisante ? Pourquoi don Lope ne peut-il vivre sans Tristana qui le méprise, le hait, et finira par le tuer ? Pourquoi Nazarin, le bon prêtre, veut-il partager la vie des prostituées, des bandits et des assassins ?

Ce lieu de contradiction, le surréalisme a voulu l’explorer. Il a recherché ce fameux « point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement ». Buñuel a réalisé scrupuleusement le projet d’André Breton. Mais, contradictoirement là encore, il a placé son œuvre au carrefour de l’imagerie surréaliste et de la symbolique chrétienne. Il en a fait le lieu de toute passion, de la Passion.

COLLET Jean, docteur ès lettres, professeur à l’université de Paris-V, critique de cinéma

(Tiré de l'Encyclopædia Universalis, version CD-ROM 3, 1997)

## Filmographie

Un chien andalou, 1928.

L’Âge d’or, 1930.

Terre sans pain, (Las Hurdas), 1932.

Los Olvidados, 1950.

La Montée au ciel (Subida al cielo), 1951.

Les Aventures de Robinson Crusoé, 1952.

El, 1952.

La Vie criminelle d’Archibald de la Cruz, 1955.

Cela s’appelle l’aurore, 1955.

Nazarin, 1958.

La fièvre monte à El Pao, 1959.

La Jeune Fille, 1960.

Viridiana, 1961.

L’Ange exterminateur, 1962.

Le Journal d’une femme de chambre, 1963.

Belle de jour, 1966.

La Voie lactée, 1968.

Tristana, 1969.

Le Charme discret de la bourgeoisie, 1972.

Le Fantôme de la liberté, 1974.

Cet obscur objet du désir, 1977.

## Bibliographie

L. BUÑUEL, Mon dernier soupir, Laffont, Paris, 1982 ; Entretiens avec Max Aub, Belfond, Paris, 1991.

F. BUACHE, Luis Buñuel, L’Âge d’homme, Paris, 1980.

Cahiers du cinéma, n° 223.

M. DROUZY, Luis Buñuel, architecte du rêve, Filméditions-Pierre Lherminier, Paris, 1978.

Études cinématographiques, numéros 20, 23, Paris, 1962.

M. OMS, Don Luis Buñuel, Cerf, Paris, 1985.

Positif, numéros 103, 146 et 147.