



**HAL**  
open science

## Le "réel merveilleux" chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez

Joël Fauchier

► **To cite this version:**

Joël Fauchier. Le "réel merveilleux" chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez. Littératures. Université de la Réunion, 2002. Français. NNT : . tel-00464189

**HAL Id: tel-00464189**

**<https://theses.hal.science/tel-00464189>**

Submitted on 16 Mar 2010

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

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

UNIVERSITE DE LA REUNION

Année 2002

N° attribué par  
la bibliothèque

2002 LARE 0011

THESE

Pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LA REUNION

*Discipline : littérature comparée*  
présentée et soutenue publiquement

par

**M. Joël FAUCHIER**

En octobre 2002

Titre :

LE « REEL MERVEILLEUX »  
CHEZ  
ALEJO CARPENTIER, RENE DEPESTRE  
et GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Directeur de thèse :

M. Bernard TERRAMORSI

JURY

M. Roger BOZZETTO  
M. Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU  
M. Daniel-Henri PAGEAUX  
M. Gwenhaël PONNAU  
M. Bernard TERRAMORSI

SCD UNIVERSITE DE LA REUNION



259661 0350

TH 173

Exclu du net

UNIVERSITE DE LA REUNION

Année 2002

N° attribué par  
la bibliothèque

THESE

Pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LA REUNION

*Discipline : littérature comparée*  
présentée et soutenue publiquement

par

**M. Joël FAUCHIER**

En octobre 2002

Titre :

LE « REEL MERVEILLEUX »  
CHEZ  
ALEJO CARPENTIER, RENE DEPESTRE  
et GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Directeur de thèse :

M. Bernard TERRAMORSI

JURY

M. Roger BOZZETTO  
M. Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU  
M. Daniel-Henri PAGEAUX  
M. Gwenhaël PONNAU  
M. Bernard TERRAMORSI

*à P. M. Berzème*



## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>8</b>
1. Le « réel merveilleux » : vers un état des lieux de la question	9
2. Pour une problématique littéraire du « réel merveilleux » : entre « fantastique » et « merveilleux »	13
3. Quel corpus pour le « réel merveilleux » ?	19
4. Itinéraire de recherche	26
<b>PREMIERE PARTIE. UNE LITTERATURE DU CHAOS : LITTERATURE CARAÏBE ET FANTASTIQUE</b>	<b>28</b>
<i>Première section : le chaos caraïbe</i>	<b>29</b>
<i>I.1. Le territoire fantastique : une terre du chaos</i>	<b>29</b>
<i>I.1.1. Le voyage en terre maudite</i>	30
<i>I.1.1.1. Frontière caraïbe et frontière fantastique</i>	30
<i>I.1.1.2. Territoire guyanais et territoire de l'enfer</i>	36
<i>I.1.1.3. La malédiction chtonienne</i>	42
<i>I.1.2. La sensation monstre de la terre caraïbe</i>	47
<i>I.1.2.1. De la violence du vent : « Tramontana »</i>	47
<i>I.1.2.2. Du tropique désensorcelé au tropique fantastique : la sensation monstre du tropique</i>	51
<i>I.1.2.3. Les désordres du cosmos chez Alejo Carpentier : vers un baroque fantastique</i>	55
<i>I.2. Le temps fantastique : le temps du chaos</i>	<b>61</b>
<i>I.2.1. Le déluge et le retour au chaos.</i>	<b>61</b>
<i>I.2.1.1. Le mythe du déluge fondateur et sa déstructuration chez Alejo Carpentier</i>	62
<i>I.2.1.2. Déluge et satanisme chez René Depestre</i>	64
<i>I.2.1.3. Le déluge apocalyptique chez Gabriel García Márquez</i>	66
<i>I.2.2. La guerre du temps contre l'ordre établi</i>	70

<i>I.2.3. Les rêves prémonitoires et l'impossible maîtrise du temps</i>	75
<i>I.2.4. Les anachronismes et la hantise d'un passé jamais révolu</i>	80
<b><i>Deuxième section : le personnage dans la littérature fantastique caraïbe entre épouvante et terreur de l'autre.</i></b>	<b>84</b>
<b><i>II.1. Le principe de Saturne</i></b>	<b>84</b>
<i>II.1.1. Pour une problématique du mort-vivant</i>	85
<i>II.1.1.1. La figure du zombie chez René Depestre</i>	88
<i>II.1.1.2. La figure du mort-vivant chez Gabriel García Márquez</i>	93
<i>II.1.2. La loi de contraction et l'image de la racine</i>	99
<i>II.1.3. La mort, double fantastique de la vie chez Gabriel García Márquez</i>	104
<b><i>II.2. Métis et démons</i></b>	<b>110</b>
<i>II.2.1. Monstruosité du métis : l'érotisme monstre</i>	111
<i>II.2.1.1. Le métissage mulâtre comme sanction d'un érotisme monstre</i>	112
<i>II.2.1.2. Le bestiaire fantastique de l'érotisme</i>	116
<i>Vipère, scorpion et araignée</i>	116
<i>Le papillon et l'érotisme morbide</i>	119
<i>II.2.2. Les figures monstres de l'altérité</i>	125
<i>II.2.2.1. La figure du sorcier</i>	126
<i>Le Royaume de ce monde : le Royaume de Satan et du sorcier</i>	126
<i>René Depestre : une représentation ambivalente du sorcier</i>	130
<i>II.2.2.2. La figure fantastique du nomade : les Juifs</i>	133
<i>II.2.2.3. La figure fantastique du nomade : les Gitans</i>	142
<b><i>Troisième section : vers l'écriture d'une société fantastique, la « sur-histoire »</i></b>	<b>148</b>
<b><i>III.1. La loi d'expansion</i></b>	<b>149</b>
<i>III.1.1. La maladie comme figure fantastique</i>	151
<i>III.1.2. La loi d'expansion et la terreur de l'ubiquité</i>	155
<i>III.1.3. La loi d'expansion et la hantise de la métamorphose</i>	160
<b><i>III.2. La figure du dictateur caraïbe</i></b>	<b>167</b>
<b><i>III.3. Pour une lecture historique et politique de la figure du zombie</i></b>	<b>175</b>
<i>III.3.1. La « zombification » comme métaphore de l'histoire haïtienne</i>	175
<i>III.3.2. « Zombification » et vampirisme</i>	179
<b><i>III.4. L'amnésie : la métaphore d'une Amérique de l'oubli</i></b>	<b>182</b>
<i>III.4.1. L'oubli de l'histoire des origines</i>	182
<i>III.4.2. L'amnésie du présent : une histoire caraïbe sans mémoire</i>	187
<i>Le signifiant de la croix de cendres dans Cien años de soledad</i>	190
<b><i>Entre étape et passage</i></b>	<b>193</b>

<b>DEUXIEME PARTIE. UNE LITTERATURE COSMIQUE : LITTERATURE CARAÏBE ET MERVEILLEUX</b>	<b>197</b>
<b><i>Première section : la quête d'une harmonie cosmique : la réconciliation merveilleuse avec la terre caraïbe</i></b>	<b>198</b>
<b><i>I.1.Espace caraïbe et espace merveilleux</i></b>	<b>199</b>
<i>I.1.1.Le « réel merveilleux » et l'organisation sacrée de l'espace caraïbe</i>	199
I.1.1.1. La perception d'un centre du monde : l'axe cosmique	199
I.1.2.L'hierophanie et la révélation des pierres sacrées	201
<i>I.1.2.Le mythe du jardin d'Eden dans le merveilleux caraïbe</i>	205
I.1.2.1.Le mythe du jardin d'Eden chez René Depestre	206
I.1.2.2.Le mythe du jardin d'Eden chez Alejo Carpentier	208
<i>I.1.3.Le mythe des eaux génésiques</i>	211
I.1.3.1. Le mythe des eaux génésiques chez Alejo Carpentier	211
I.1.3.2.La puissance des eaux génésiques chez Gabriel García Márquez	215
Le paradis sous-marin de « El mar del tiempo perdido »	215
La nostalgie du merveilleux marin dans « El último viaje del buque fantasma »	218
<i>I.1.4.Les eaux vives et le voyage initiatique</i>	222
I.1.4.1.Le fleuve comme lieu de baptême chez Alejo Carpentier	222
I.1.4.2.Le fleuve, lieu de l'unité cosmique	225
I.1.4.3.L'espace clos du fleuve dans le voyage initiatique dans <i>El Amor en los tiempos del cólera</i>	227
<b><i>I.2.Le temps merveilleux ou le temps maîtrisé</i></b>	<b>231</b>
<i>I.2.1.Du « temps inversé » au « temps circulaire »</i>	231
<i>I.2.2.Le retour vers l'âge d'or : « Viaje a la semilla »</i>	233
<i>I.2.3.Le « réel merveilleux » et la mort vaincue</i>	235
I.2.3.1.La réécriture vaudoue du mythe du Phénix chez René Depestre	236
I.2.3.2.La sainteté du cadavre heureux chez Gabriel García Márquez	239
« La santa » : la mort en état de sainteté	239
« El ahogado más hermoso del mundo »	241
<b><i>Deuxième section : le mythe euphorique du métis</i></b>	<b>245</b>
<b><i>II.1.Le métis : un Arlequin à la conquête de l'harmonie cosmique</i></b>	<b>246</b>
<i>II.1.1.Les noms du métis caraïbe : l'onomastique d'Arlequin</i>	247
II.1.1.1.Les noms pluriethniques chez René Depestre	248
II.1.1.2.Métissage onomastique : le rôle du nom et de l'histoire dans l'approche du « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier	250

<i>II.1.2. Le tatouage : l'habit d'Arlequin fait corps</i>	253
II.1.2.1. Le corps du métis : la peau tatouée	253
II.1.2.2. Le corps métissé	255
<b>II.2. Le métis et la réécriture des mythes identitaires</b>	<b>257</b>
II.2.1. <i>Le mythe de Sisyphe et de Prométhée chez Alejo Carpentier : Le Tisserand des hommes et des dieux</i>	258
II.2.2. <i>Le mythe d'Ulysse chez Alejo Carpentier et Gabriel García Márquez</i>	262
II.2.2.1. « La Incréible historia de la candida Eréndira » : Ulysse et l'identité retrouvée	263
II.2.2.2. Sur les traces des « pas perdus » d'Ulysse dans <i>Los Pasos perdidos</i>	266
II.2.2.3. Apprendre à vaincre la mort : le mythe d'Ulysse dans <i>El Siglo de las Luces</i>	268
<b>II.3. La fonction « merveilleuse » de l'érotisme</b>	<b>271</b>
II.3.1. <i>La place des dieux dans l'érotisme vaudou</i>	272
II.3.2. <i>Erotisme et fusion cosmique chez René Depestre</i>	277
<i>Le concept de femme-jardin chez René Depestre</i>	278
II.3.3. <i>Erotisme et pureté originelle</i>	281
II.3.4. <i>Erotisme et nudité chez Alejo Carpentier</i>	283
<b>Troisième section : l'écriture néo-carnavalesque du « réel merveilleux »</b>	<b>286</b>
<b>III.1. Vers une poétique « néo-carnavalesque »</b>	<b>287</b>
III.1.1. <i>Le traitement désinvolte du fantastique</i>	287
III.1.2. <i>La langue passée au crible du « métier à métisser »</i>	293
III.1.2.1. La poétique du « métier à métisser »	293
III.1.2.2. Les fondements linguistiques et culturels de la poétique du « métier à métisser »	297
III.1.3. <i>Oralité et libération carnavalesque</i>	300
III.1.3.1. Oralité et parole multiple : le « récit étoilé » d' <i>Hadriana dans tous mes rêves</i>	301
III.1.3.2. La polyphonie narrative chez Gabriel García Márquez : de <i>La Hojarasca</i> à <i>El Otoño del patriarca</i>	304
<b>III.2. Les utopies carnavalesques du « réel merveilleux »</b>	<b>307</b>
III.2.1. <i>Le carnaval chez René Depestre</i>	308
III.2.2. <i>Une représentation originale du carnaval : la place du bordel chez Gabriel García Márquez</i>	311
<b>III.3. Le « réel merveilleux » et le grotesque du corps</b>	<b>314</b>
III.3.1. <i>La représentation du corps chez René Depestre</i>	315
III.3.2. <i>La représentation du corps chez Gabriel García Márquez</i>	321

<b>CONCLUSION GENERALE</b>	<b>326</b>
1. Notre questionnement du « réel merveilleux »	327
2. Les contradictions du « réel merveilleux »	328
3. Pour la validation des outils d'investigation anthropologiques	333
4. Contrastes et unité des textes du « réel merveilleux »	336
5. Vers quelles perspectives ?	337
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>339</b>
<b>INDEX DES NOMS D'AUTEURS CITES</b>	<b>350</b>
<b>INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS</b>	<b>354</b>
<b>ANNEXE : Carte des Caraïbes</b>	<b>357</b>

## **INTRODUCTION**

### **1. Le « réel merveilleux » : vers un état des lieux de la question.**

Le « réel merveilleux » présente cette caractéristique paradoxale d'avoir rencontré un grand succès de librairie - son titre phare, *Cent ans de solitude*, reste l'ouvrage de langue espagnole le plus lu au XX<sup>e</sup> siècle - sans avoir jamais été élevé au rang de catégorie ou de genre littéraire, comme s'il s'était agi d'un seul phénomène de mode propre à une région donnée, l'Amérique latine, essentiellement caraïbe, à une époque donnée, celle du « boom » des années soixante.

Or, les travaux universitaires consacrés au « réel merveilleux » sont peu nombreux. Il s'agit en règle générale d'articles consacrés à un écrivain en particulier, voire à un seul de ses ouvrages. Parfois même, on prend explicitement ses distances vis-à-vis du « réel merveilleux » également désigné sous l'expression synonyme de « réalisme magique », comme si l'une et l'autre de ces deux expressions renvoyaient à des notions superficielles et de peu d'intérêt. C'est le cas, par exemple, d'Albert Bensoussan dans sa préface aux *Yeux de chien bleu* :

« Au lieu de se fourvoyer dans l'esthétique vaine d'un quelconque « réalisme magique », on pourrait plus légitimement invoquer le surréalisme, tant l'art du romancier colombien sait puiser au trésor d'images et de fantasmes de son subconscient. »<sup>1</sup>

La notion de « réalisme magique » fait également l'objet d'un rejet quelque peu méprisant chez Jean Fabre, pour qui elle naît d'abord d'une confusion intellectuelle entre diverses catégories littéraires difficilement compatibles :

« Le magique, disent-ils (ah ! le « réalisme magique » !), étant à la fois poétique et fantastique, Poésie égale par conséquent Fantastique. Imparable parallogisme ! »<sup>2</sup>

On aura compris à la tonalité ironique de ce passage qu'ici Jean Fabre n'exprime pas son point de vue, mais justement celui qu'il réfute. Dans son essai consacré à la littérature fantastique, l'universitaire s'emploie en effet à mettre un peu d'ordre et de rigueur dans un champ d'investigation, le fantastique, qui a longtemps souffert à ses yeux d'une phraséologie à géométries variables, et dont la notion de « réalisme magique » est un exemple parmi d'autres.

---

<sup>1</sup> Albert Bensoussan, préface de *Des yeux de chien bleu*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1991, p. 3.

<sup>2</sup> Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, p. 152.

Citons un dernier exemple. L'éditeur français de la monographie de Juan Gustavo Cobo Borda, *A la rencontre de García Márquez*, dans sa quatrième page de couverture, présente ainsi l'ouvrage de l'écrivain et critique colombien :

« Refusant l'artifice d'un discours convenu sur le Réalisme magique ou les prises de positions politiques de *Gabo*, l'auteur a souhaité nous dévoiler les clefs affectives de l'œuvre. »<sup>3</sup>

« Esthétique vaine », « discours convenu », « imparable paralogisme », le « réel merveilleux » semble dans ces conditions un objet d'étude bien vain, qu'il vaudrait mieux éviter à moins de vouloir risquer à tout prix de « se fourvoyer ». Il serait bien mieux inspiré alors de se tourner vers des catégories littéraires mieux et plus sérieusement connues, voire consacrées, comme le fantastique ou le surréalisme.

Voire. Car les mêmes auteurs latino-américains qui se réclament du « réel merveilleux » sont loin de toujours se revendiquer de l'un ou de l'autre. C'est notamment le cas d'Alejo Carpentier, dans son prologue devenu célèbre au *Royaume de ce monde*<sup>4</sup> :

« Après avoir senti le sortilège nullement fallacieux de Haïti, trouvé des résonances magiques sur les chemins de latérite du Plateau Central, entendu les tambours du Pedro et du Rada, je fus tenté de rapprocher la réalité que je venais de vivre de la chasse épuisante au merveilleux qui caractérisa certaines littératures européennes de ces trente dernières années. (...)

Mais, à force de vouloir créer du merveilleux à tout prix, certains thaumaturges [les surréalistes et autres fantastiqueurs] sont devenus des bureaucrates.»<sup>5</sup>

En formulant pour la première fois le concept de « réel merveilleux », Alejo Carpentier ne manqua pas de prendre ses distances, et même avec une certaine condescendance teintée de mépris, vis-à-vis du fantastique européen et de son parent supposé le surréalisme<sup>6</sup>. Le romancier y dénonçait en particulier « le merveilleux recherché à travers les vieux clichés », « pauvrement suggéré par les exhibitions et les grimaces des bateleurs », les « trucs de prestidigitateur (...) des expositions surréalistes »<sup>7</sup>. Il rejetait plus fondamentalement les « codes du fantastique » dans lesquels il voyait, parce qu'il s'agissait justement de codes, « indigence de l'imagination », reprenant alors la formule de Miguel Unamuno<sup>8</sup>. Enfin, dans un texte particulièrement polémique, il renvoyait dos-à-dos Sade, Lewis, Jarry, Lautréamont,

---

<sup>3</sup> Juan Gustavo Cobo Borda, *A la rencontre de García Márquez*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000, traduit par Georges Lomné. (1997, pour l'édition originale, Juan Gustavo Cobo Borda, et Ediciones Temas de Hoy, S.A. (T.H.), Bogota, Colombie.

<sup>4</sup> Ce prologue au roman *El Reino de este mundo* a été traduit sous le titre du *Réal merveilleux en Amérique*, paru dans les *Chroniques* d'Alejo Carpentier, Paris, Gallimard, 1983, collection Idées / Gallimard, pp. 342-349. Mais ce texte était déjà paru dans *El Nacional*, le 8 avril 1948.

<sup>5</sup> Alejo Carpentier, *op. cit.*, pp. 342-343.

<sup>6</sup> Nous disons bien « supposé » ! Car tel n'est pas notre propre point de vue. Mais nous tenons d'abord, dans cette introduction, à faire un état des lieux de la critique sur la question du « réel merveilleux » et sur les questions qui s'y trouvent rattachées, avant de procéder à des mises au point, des définitions, sans lesquelles, à notre sens, tout travail d'investigation se révélerait inopérant.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 343.



Masson ou Tanguy. Le fantastique tel que Alejo Carpentier le dénonçait se révélait empreint d'artifice et finalement de mensonge, relevant du pacte littéraire, d'un certain volontarisme de la part de l'auteur comme du lecteur, voire d'une mode nécessairement éphémère et d'intérêt local - pour une Europe qui apparaissait décidément bien mesquine.

Au contraire, le fantastique qu'il proposait présentait l'incomparable supériorité de s'inscrire dans une fidélité au « royaume de ce monde » : ainsi, écrire le « réel merveilleux », c'était écrire une réalité autre que celle connue des Européens sans doute, mais pas moins authentique puisque socialement existante. Il n'y avait plus à « vouloir créer du merveilleux à tout prix » mais à en constater l'existence pour mieux y croire :

« (...) par la dramatique singularité des événements, par la fantastique allure des personnages qui se rencontrèrent à un moment précis, au carrefour magique de la ville du Cap, tout est merveilleux dans une histoire qu'il est impossible de situer en Europe, et qui est tout aussi réelle, toutefois, que n'importe quel événement exemplaire consigné, en vue d'une édification pédagogique, dans les manuels scolaires. Mais qu'est-ce que l'histoire de l'Amérique si ce n'est une chronique du réel-merveilleux ? »<sup>9</sup>

Dès lors le propos de Paul Verdevoye devient légitime qui, à la suite de Emir Rodríguez Monegal, fait de la foi l'un des deux piliers du « réel merveilleux »<sup>10</sup> : il faut croire au surnaturel pour pouvoir succomber à sa force terrifiante ou ensorcelante.<sup>11</sup>

Au demeurant, si Alejo Carpentier ne veut pas du fantastique européen, les spécialistes de ce fantastique ne veulent pas non plus de lui, ni d'ailleurs des autres auteurs habituellement rattachés au « réel merveilleux ». Ainsi, dans les travaux universitaires consacrés à la littérature fantastique - et force est de constater qu'ils sont devenus remarquablement nombreux ces dernières décennies -, les textes caraïbes n'ont fait l'objet d'aucune étude particulière. Souvent, le critique mentionne et étudie le fantastique rioplatense, quitte à l'occasion à parler de « Néo-Fantastique »<sup>12</sup>, mais du fantastique caraïbe, personne n'en veut. A croire et, après tout, pourquoi pas ? que la littérature de cette région serait rétive à l'écriture fantastique, pour des raisons culturelles, historiques qu'il faudrait alors définir.

Commençons donc par dresser un constat et à nous interroger sur lui : Caraïbe et fantastique ne font pas bon ménage. Ainsi, Roger Caillois ne consacre pas

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 348-349. Cette citation reprend les toutes dernières lignes du texte fondateur d'Alejo Carpentier.

<sup>10</sup> Paul Verdevoye, « Le Siècle des Lumières et la réalité merveilleuse », in Daniel-Henri Pageaux, *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, Paris, L'Harmattan, 1983.

<sup>11</sup> Gabriel García Márquez ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme auprès de son ami Plinio Apuleyo Mendoza : « La vida cotidiana en América latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias. » Lorsqu'il affirme, en conséquence : « No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad. » (Plinio Apuleyo Mendoza et Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, Bogotá, Edit. La Oveja Negra, 1982, Rééd. Barcelona, Mondadori, 1994, p. 47).

<sup>12</sup> Jean Fabre *Op. cit.*, pp. 456-478.

une page de son anthologie<sup>13</sup> à cette région, non plus, du reste, que Borges et Bioy Casás. Lorsque par ailleurs on consulte les textes critiques consacrés aux auteurs caraïbes, le terme « fantastique » n'apparaît jamais dans le titre, mais plutôt cette autre expression, rivale dangereuse, de « réel merveilleux », parfois confondue avec celle de « réalisme magique ». En somme, le « réel merveilleux » exclurait nécessairement, en soi, toute ouverture au fantastique et ces deux réalités littéraires, comme deux droites parallèles, seraient condamnées à ne jamais se rejoindre. Et Claude Couffon résume ainsi la difficulté qu'il y a à faire entrer les « histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine » dans un moule littéraire européen :

« Etranges, les histoires d'Asturias, de Roa Bastos ou de Jorge Amado ? Fantastiques, celles de Rulfo, de Juan José Arreola ou de García Márquez ? Oui et non. En fait, tous partent d'une source sans cesse jaillissante depuis toujours en Amérique latine : le réalisme. D'inspiration souvent tellurique, ces créations sont à l'image de ce qu'elles prétendent évoquer : une réalité aux dimensions peu communes et souvent délirante, un milieu ambiant aux aspects et aux effets inconcevables pour un esprit rationnel et moderne, une mosaïque baroque d'hommes et de femmes nés dans des creusets où l'histoire, capricieuse alchimiste, a mêlé aveuglement par la violence ethnies, couleurs, croyances, religions, traditions, philosophies, quand elle n'a pas partiellement détruit et marginalisé des civilisations entières. »<sup>14</sup>

En définitive, si le « réel merveilleux » se révèle si rebelle à la classification, ce n'est pas seulement parce que ceux qui s'y sont employés n'ont pas toujours fait preuve d'une grande rigueur intellectuelle, c'est aussi, plus simplement, parce que ce courant littéraire s'inspire de toute évidence de multiples formes d'expression d'ordinaire disjointes et finalement réputées incompatibles, au moins dans la littérature européenne, voire encore nord-américaine. Or, Claude Couffon le note bien, la question n'est pas seulement littéraire, mais plus largement culturelle et historique : la terre latino-américaine est terre de contradictions qui réapparaissent nécessairement dans la production littéraire.

Cette réunion inattendue des contraires, Daniel-Henri Pageaux la relève dans l'œuvre et aussi dans la réflexion de René Depestre, qu'il cite sur ce point. Dans le passage cité, l'écrivain haïtien souligne combien trois siècles de colonisation ont pu produire dans son île de tensions et de contradictions culturelles, chaque entité socio-ethnique portant sur l'autre un regard chargé d'angoisse et de fascination :

« Par ce processus qui tient du prodige, les contradictions de la réalité coloniale ont débouché, non seulement sur le vaudou et ses crises de possession, mais sur un discours et sur des conduites oniriques où le meilleur et le pire de la condition humaine se côtoient familièrement quand ils ne s'entrechoquent pas avec une insolite violence. »<sup>15</sup>

Dans la réflexion qu'il conduit sur les représentations littéraires d'Haïti, Daniel-Henri Pageaux commente ainsi le propos de René Depestre, liant à son tour les

<sup>13</sup> Roger Caillois, *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 2 volumes, 1966.

<sup>14</sup> Claude Couffon, *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris, Métailié, 1989, p. 12.

<sup>15</sup> René Depestre, *Bonjour et Adieu à la négritude...*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 237. Cité par Daniel-Henri Pageaux, *Images et mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 130.

couples de termes antagonistes, de « réel » et de « merveilleux », de « lieu » et de « non-lieu » (par « non-lieu », il faut entendre, dans la page qui nous intéresse, « Utopie ») :

« C'est en ces termes que le Haïtien Depestre veut poser le problème du « réel merveilleux », évoquant plus précisément « des courants qui s'interpénètrent et se recoupent entre eux ». Haïti serait donc l'expression passagère mais aussi permanente des contraires qui la traversent et la constituent. »<sup>16</sup>

Etudier le « réel merveilleux » nous conduira donc à mettre en évidence ces contraires, à les identifier et analyser leurs modes d'interpénétration. La première de ces contradictions internes, Claude Couffon la relève pour nous :

« C'est sans doute pour définir cette réalité hors des normes que les critiques de la génération de Miguel Angel Asturias et Alejo Carpentier ont ajouté au terme « réalisme » les qualificatifs apparemment contradictoires de « fantastique » ou de « merveilleux », et plus généralement, celui de « magique ». Plus justement aussi, car une imagination souvent effrénée et la recherche (réussie) d'une forme-miroir de cet environnement hallucinant ont fait de ces créateurs des mages de l'écriture. »<sup>17</sup>

L'une des difficultés qu'il y a à définir le « réel merveilleux » réside donc dans l'appréhension de la réalité telle qu'elle s'opère dans le contexte latino-américain. Elle est loin d'être la seule. En observant qu'au terme « réalisme », la critique ajoute - indifféremment ? - des adjectifs aussi éloignés que « merveilleux » ou « fantastique », voire « magique », Claude Couffon met en évidence aussi bien la complexité de ce courant littéraire que la confusion avec laquelle il est étudié et même dénommé. Il nous appartient donc de définir à présent une problématique littéraire aussi rigoureuse que possible du « réel merveilleux ». Et, à cette fin, il convient en particulier d'interroger les notions de « merveilleux » et de « fantastique » - le « magique », lui, ne relevant pas d'une terminologie littéraire.

## ***2. Pour une problématique littéraire du « réel merveilleux » : entre « fantastique » et « merveilleux ».***

Observons d'abord, après le propos de Claude Couffon que nous venons de citer, que plusieurs expressions se font concurrence pour désigner les mêmes œuvres littéraires, et essentiellement deux : le « réalisme magique » et le « réel merveilleux », traduction littérale du « real maravilloso » défini par Alejo Carpentier. Si les réalités désignées par ces deux expressions sont identiques, leurs connotations divergent fondamentalement. Comme l'explique Roger Bozzetto :

---

<sup>16</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Ibidem*, p. 130.

<sup>17</sup> Claude Couffon, *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, *op. cit.*, pp. 12-13.

« Ces deux expressions ne sont pas équivalentes. On pourrait remarquer que le « *real maravilloso* » renvoie à l'objet, le monde, en soi « merveilleux » : il institue un rapport original au monde. Par contre le « réalisme magique » fait allusion à un mode de représentation de l'objet. Il renvoie à une esthétique. Mais les œuvres constituent peut-être le lieu et le moyen pour que cette vision du monde et ces tentatives esthétiques se conjoignent. »<sup>18</sup>

Le « réalisme magique » connote donc une forme de volontarisme esthétique, qui a la littérature ou plus largement l'art pour l'objet. Nous préférons pour notre part adopter l'expression de « *real maravilloso* », ou encore de « réel merveilleux », non pas véritablement par goût, mais surtout parce que nous sommes convaincus que ce qui peut fonder l'esthétique du « réalisme magique » trouve nécessairement sa signification dans une forme de rapport au monde qu'il nous appartient par conséquent de déterminer. C'est d'ailleurs l'ensemble de notre méthode d'analyse qui est ici en jeu. L'approche du fait littéraire qui nous intéresse doit être obligatoirement pluridisciplinaire. Sans oublier qu'il s'agit en définitive de mettre en évidence une spécificité littéraire, nous voulons aborder la question du « réel merveilleux » par tous les angles d'attaque, historiques et mythiques notamment, susceptibles de nous aider dans notre entreprise.

Continuons de définir les outils d'analyse littéraire que nous allons systématiquement employer, et proposons à présent une définition du fantastique qui satisfasse à un minimum de rigueur intellectuelle, mais qui évite de se laisser enfermer par une caractérisation thématique ou formelle, de manière à ne pas être prisonnière d'un corpus particulier. Avec Roger Bozzetto, nous pensons qu'il est légitime de parler d'une « visée fantastique », glosée de la façon suivante :

« Le texte fantastique instaure et rend sensible un type particulier de rapport au monde. Il le rend manifeste par la présence, dans le monde représenté, d'objets, d'événements et/ou de situations banales. Avec ceux-ci, il construit des simulacres (langagiers ou iconiques) qui se réclament de l'évidence, mais dans lesquels la cohérence apparente du monde empirique, pourtant convoquée, est subordonnée à l'existence supposée d'autres lois. Celles-ci demeurent mystérieuses et donc angoissantes, car le texte n'y donne jamais accès. On peut poser comme hypothèse que les textes fantastiques construisent ainsi, pour les explorer, diverses modalités d'une déperdition du symbolique, et permettent donc un affleurement informulable du réel. Un des effets en est souvent, pour le lecteur, une sensation de terreur, ou d'horreur. »<sup>19</sup>

En citant plus haut Paul Verdevoye et Emir Rodríguez Monegal, nous avons rappelé que l'un des fondements du « réel merveilleux » est la « foi », en vertu de laquelle le surnaturel trouve sa place dans le réel. Or le fantastique n'accepte pas la foi à si bon compte : il s'en nourrit, certes, mais pour mieux la déchirer. Loin de lui la perception d'un monde « merveilleux » où le surnaturel offrirait une face lisse, cohérente, idéal reflet, par exemple, de la pénétration des structures mentales africaines et monistes sur le continent américain. Au contraire, la littérature

---

<sup>18</sup> Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, PUP, 1998, p. 94.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 8.

fantastique est bien l'expression d'une conscience tourmentée par son propre schisme, quand la raison se sent terrorisée à la seule idée de devoir s'avouer vaincue par la présence d'un irrationnel illogique et inadmissible. Et ce schisme-là, cette schizophrénie, la critique semble la refuser au « réel merveilleux ». Nous pensons en particulier à l'analyse de Jean Fabre, selon laquelle le magique « mirabilise » le fantastique à la manière d'un miroir de sorcière, le renvoyant vers le pôle opposé au fantastique : le merveilleux<sup>20</sup>.

Et de fait, la littérature latino-américaine, du moins celle qui se réclame du « réel merveilleux », souffre, par une curieuse vengeance du destin, du vocable qu'elle a elle-même choisi pour mieux se différencier. Le merveilleux se définit en effet par opposition au fantastique ; cette opposition constitue même, de l'avis de Jean Fabre<sup>21</sup>, la « dichotomie fondamentale ». Dans un cas comme dans l'autre, le surnaturel est également présent, et peut jusqu'à revêtir les mêmes formes : les statues qui s'animent sont les bienvenues aussi bien chez Ovide que chez Mérimée. Mais chez le premier, le surnaturel, y compris le plus effroyable, ne choque pas par son existence même : il s'intègre dans les croyances de l'auteur comme de son lecteur<sup>22</sup>. Chez le second au contraire, il est marqué du sceau de l'incongruité, intrus inacceptable qu'on croyait - à tort - définitivement refoulé.

Nous touchons ici au fond même du problème. C'est lors même que les Européens, imprégnés du Siècle des Lumières et de son rationalisme militant et triomphant, s'efforcent de ne plus croire au surnaturel propre au merveilleux, que celui-ci revient, mais comme un intrus cette fois : et c'est l'irruption fantastique. En quelque sorte, le fantastique est toujours, quoique sous des formes extrêmement variées, l'histoire du même revenant ; le merveilleux, qu'on avait chassé de la maison où il avait si longtemps été le bienvenu, revient, mais rancunier autant que peut l'être un mort qui a des comptes à régler avec les vivants. A ce titre, Octave Mannoni démonte clairement la contradiction qui préside à l'angoisse fantastique en notant qu'au moment même où la raison refuse de valider la réalité même qui génère la terreur fantastique, le sujet ne peut s'empêcher de continuer à y croire.<sup>23</sup>

On a beau jeu alors de souligner que sans les progrès du rationalisme, le fantastique n'aurait pas vu le jour en Europe. Il est la réaction de survie de l'instinct moniste qui sommeille en chacun de nous face à la tentative rationaliste de gommer toute part de mystère dans notre rapport au monde. En ce sens il nous paraît légitime, voire nécessaire, de parler d'un retour du refoulé ; mais ce qui est refoulé ici engage moins un désir inavouable propre à un sujet isolé qu'une manière d'être et de se

---

<sup>20</sup> Voir p. 1, note 2.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 72.

<sup>22</sup> Cela semble certes aller beaucoup moins de soi avec Charles Perrault et ses lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais le merveilleux chez Perrault se nourrit du même surnaturel de convention qu'Alejo Carpentier dénonce dans son prologue au *Royaume de ce monde* : le lecteur n'y croit pas, ou pour le moins feint de ne pas y croire. Né d'un pacte de lecture, ce surnaturel dérange d'autant moins qu'il a été voulu de part et d'autre de l'ouvrage, de la part de l'auteur comme de la part du lecteur. C'est cette innocence du surnaturel, cette censure de tout danger qu'Alejo Carpentier récuse dans le fantastique européen.

<sup>23</sup> Octave Mannoni, « Je sais bien mais quand même », *L'Autre scène, clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, collection « Points », 1985.

fondre dans l'univers. Et la tentation est forte, dans ces conditions, de conclure que le fantastique n'a pu naître et se développer qu'en Europe et, avec toutes les distorsions par rapport au modèle européen que l'on voudra bien concéder, dans les parties les plus européanisées de l'Amérique : l'Amérique anglo-saxonne et le Cône sud<sup>24</sup>. Car en dépit de distorsions importantes, le fantastique des deux extrémités sud et nord de l'Amérique ne se distingue pas essentiellement du fantastique européen.

Quant aux Caraïbes<sup>25</sup>... elles seraient l'exception bizarre du continent, fortement imprégnées de cultures africaines et amérindiennes, si fortement que la Raison européenne ne serait jamais parvenue à s'y imposer. Bref, la conscience, et partant la littérature des Caraïbes auraient quelques longueurs de retard historique, se trouveraient encore à un âge pré-fantastique : à l'âge du merveilleux... Et nous retrouvons à présent notre propos initial : il n'y aurait pas d'étude critique sur le fantastique caraïbe tout simplement parce que celui-ci n'existerait pas.

C'est cela même que nous nous proposons de réfuter.

Pour notre part, nous proposons de suivre l'hypothèse selon laquelle le fantastique, reconnaissable notamment à ce que Roger Caillois appelle « un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel »<sup>26</sup>, naît d'un conflit culturel entre deux modes de vision du monde ; et la littérature récrit ce conflit par les ressources propres au langage littéraire<sup>27</sup>. Ces deux modes de vision s'illustrent par ce que les historiens des religions en particulier appellent le « sacré » et le « profane ». Ces deux notions sont à ce point liées qu'il est au demeurant impossible de définir l'une sans l'autre. Comme l'explique Roger Caillois :

« Ces deux mondes, celui du sacré et du profane, ne se définissent que l'un par l'autre. Ils s'excluent et ils se supposent. On tenterait en vain de réduire leur opposition à quelque autre : elle se présente comme une véritable donnée immédiate de la conscience. »<sup>28</sup>

Cette particularité du sacré - son existence immédiate - la rend justement indéfinissable. Il s'agit bien d'une « catégorie de la sensibilité » qui veut se soustraire à tout examen critique procédant de la raison :

---

<sup>24</sup> Voir B. Terramorsi, *Le Nouveau Monde et les espaces d'altérité. Etude du Fantastique dans les nouvelles de Henry James et Julio Cortázar*. Thèse de Doctorat (N.R). Littérature Comparée. Université de Nantes. 1993. 2 vol.

<sup>25</sup> Précisons tout de suite que par Caraïbes nous entendons toutes les terres baignées par la mer Caraïbe, continentales ou îliennes -c'est au demeurant ainsi que les Caraïbes eux-mêmes définissent leur aire géographique et culturelle.

<sup>26</sup> « De la féerie à la science-fiction », préface à l'*Anthologie de la littérature fantastique*, op. cit., p. 8.

<sup>27</sup> A cet égard, le « principe d'hésitation » défini par T. Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, nous paraît d'une portée trop limitée, en ce sens qu'il réduit la lecture fantastique à une opération intellectuelle ; c'est oublier en particulier que tout lecteur fantastique, par le pacte qui l'unit au livre qu'il lit, sinon par conviction intime, veut croire au surnaturel et que ce désir de croire n'est pas moins virulent ni impérieux que le désir contraire de ne pas croire. Et c'est, dans un camp comme dans l'autre, la sérénité du lecteur, sa paix avec soi-même, qui est en jeu.

<sup>28</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées nrf », 1950 ; Rééd. 1963, pp. 17-18.

« Au vrai, c'est la catégorie sur laquelle repose l'attitude religieuse, celle qui lui donne son caractère spécifique, celle qui impose au fidèle un sentiment de respect particulier, qui prémunit sa foi contre l'esprit d'examen, la soustrait à la discussion, la place au-dehors et au-delà de la raison. »<sup>29</sup>

L'écriture littéraire du sacré, c'est le fondement, la justification même du « merveilleux ». Sans la sensation du sacré, le merveilleux ne s'apparente plus qu'à des superstitions vides de sens et d'intérêt, qui ne sauraient ni effrayer ni rassurer. C'est d'ailleurs là la portée du propos déjà cité de Paul Verdevoye et d'Emir Rodríguez Monegal, selon lequel l'un des deux piliers du « réel merveilleux » est la foi, l'autre étant le tellurisme propre à l'Amérique latine. Mais le merveilleux présente une autre caractéristique fondamentale, qu'il propose un univers parfaitement cohérent en soi, que cette cohérence apparaisse ou non clairement à la conscience de l'homme. Cet univers cohérent et harmonieux, qui d'ailleurs intègre dans sa cohérence aussi bien les ogres que les démons, porte un nom : il s'agit du « cosmos ».

Mais que dans un texte littéraire cette harmonie vienne à paraître illusoire, que le cosmos défini par le sacré ne s'avère être plus qu'un chaos, et l'écriture de notre texte ne relève plus du merveilleux, mais du fantastique. Elucider comment le merveilleux cède brutalement la place au fantastique, ou comment au contraire le fantastique se trouve soudainement euphorisé au point de s'effacer devant le merveilleux ; comment, en d'autres termes, alternent, dans la littérature du « réel merveilleux », l'écriture fantastique et l'écriture merveilleuse, ce sont ces questions-là qui définissent la problématique de notre travail.

Afin de continuer plus avant, il nous paraît nécessaire de préciser ce que nous entendons par « cosmos » et par « chaos », étant bien entendu que pour nous ces deux termes s'opposent diamétralement et que définir l'un revient obligatoirement à définir l'autre. A cette fin, nous nous inspirons directement des travaux de Mircea Eliade, notamment tels qu'il les a présentés dans *Le Sacré et le profane*<sup>30</sup>. Voici en particulier ce que dit Mircea Eliade du cosmos et du chaos en parlant des sociétés traditionnelles - et il nous faudra évidemment nous demander dans quelle mesure ce propos, conduit à propos de ces sociétés, se révèle pertinent aussi pour les œuvres qui nous intéressent :

« Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c'est l'opposition qu'elles sous-entendent entre leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le « Monde » (plus précisément « notre monde »), le Cosmos ; le reste, ce n'est plus un Cosmos, mais une sorte d' « autre monde », un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d' « étrangers » (assimilés, d'ailleurs, aux démons et aux fantômes). »<sup>31</sup>

Si donc le monde tel qu'il est présent dans le « réel merveilleux » peut prendre l'allure d'un monde chaotique, c'est qu'il renvoie à un monde informel, à un monde d'avant la création, sans qu'aucun dieu, aucun « horloger » dirait Voltaire, lui

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>30</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 28.

ait donné forme, sens et cohérence. Il s'agit alors d'un monde primordial, d'avant toute harmonie, un monde d'avant le monde, habité par la mort au lieu de la vie. Cette opposition entre le cosmos et le chaos s'intègre, notamment chez Mircea Eliade, dans le cadre d'une opposition plus large entre le sacré et le profane. Elle dépasse en fait les seuls exemples choisis par Mircea Eliade des sociétés traditionnelles, pour engager un comportement social plus général, voire universel, même si le poids de la culture et de l'histoire appelle nécessairement des variantes. Mais il nous paraît important de souligner combien la situation du colon européen puis de l'Américain devant les espaces inconnus du Nouveau Monde le plaçait, à l'origine au moins, face à un monde chaotique, conformément au propos de l'auteur de *Le Sacré et le profane* :

« Un territoire inconnu, étranger, inoccupé (ce qui veut dire souvent : inoccupé par les « nôtres ») participe encore à la modalité fluide et larvaire du « Chaos. »<sup>32</sup>

En quoi la sensation du chaos s'inscrit-elle dans une perspective merveilleuse ou au contraire fantastique dans le « réel merveilleux », c'est une question qui dépend essentiellement de la présence au moins supposée d'un cosmos. Ou bien le monde chaotique vécu par les personnages préfigure une sacralisation, deuxième moment qui annihilerait le chaos primordial, et nous nous trouvons ainsi dans une perspective merveilleuse. Ou bien au contraire, le chaos primordial ne fait pas l'objet d'une sacralisation, d'une appropriation par les personnages et leurs sociétés, et la terreur inspirée par le chaos devient une terreur fantastique, car nous serions alors en présence d'un monde aussi terrifiant qu'absurde.

Telle sera donc notre ambition dans notre travail : interroger les textes du « réel merveilleux » pour déterminer s'ils participent d'une perception fantastique du monde, déchirée alors par la sensation irrépressible de se trouver entraîné dans un chaos privé de sens, ou au contraire d'une perception merveilleuse du monde, où même les déséquilibres qui marqueraient le rapport de l'homme au monde prendraient toute leur signification au sein d'une vision cosmique de l'existence.

A cet effet, il nous faudra nécessairement suivre une méthode pluridisciplinaire. Et sur ce point, nous faisons nôtre, pour l'approche du « réel merveilleux », les propositions que Jean Molino formulait il y a une vingtaine d'années à propos du fantastique :

« (...) le fantastique est un fait symbolique total auquel seule une approche sémiologique et anthropologique peut rendre pleine justice. »<sup>33</sup>

Cette approche ainsi définie par Jean Molino fonde au demeurant selon nous la démarche comparatiste. En « comparant », en établissant des liens entre des réalités littéraires mais aussi extra-littéraires, cette démarche a pour vocation de faire

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>33</sup> Jean Molino, « Trois modèles d'analyse du fantastique », in *Europe* n° 611, « Les Fantastiques », mars 1980, p. 26.



de l'aventure littéraire une aventure ouverte. Pierre Brunel et Yves Chevrel définissent en ces termes :

« (...) ce qui est à la fois l'impulsion originelle de la démarche comparatiste, sa raison d'être, sa méthodologie : l'ouverture à l'autre, à celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous -qui est lui-même, dans sa différence et son originalité. La rencontre de cultures et la rencontre de personnes ne sont pas séparables.

L'unité est donc là, dans le multiple.

(...) Le *multiple* est au cœur même d'une démarche qui rapproche des objets appartenant à des domaines en apparence séparés : littératures de pays différents, littérature (s) et art (s), et qui fait de l'étranger, de l'autre, la pierre de touche de son étude. On le voit, l'*unité* est celle d'une méthode, qui consiste dans la mise en relation, dans l'effort vers une synthèse toujours active, toujours prête à aller chercher ailleurs d'autres questionnements. »<sup>34</sup>

C'est dans cette perspective de rencontre de l'autre que nous voulons placer notre étude. Et pour mieux appréhender les particularités du « réel merveilleux », pour parvenir à en formuler la définition la plus rigoureuse qui soit, bref pour en comprendre « l'unité », il nous paraît nécessaire d'en proposer des approches « multiples » : qui sollicitent et mettent en œuvre des outils d'investigation propres au littéraire, certes, mais aussi à l'historien ou à l'anthropologue.

De fait, si le « réel merveilleux » écrit un mode particulier de rapport au monde, il est impératif de s'interroger sur toutes les dimensions de ce rapport au monde, non seulement au plan littéraire, mais encore au plan anthropologique et historique. C'est de la confrontation de ces multiples approches que doit surgir la spécificité du « réel merveilleux », et la qualité des relations qu'il peut entretenir aussi bien avec le fantastique qu'avec le merveilleux. Bref, il s'agit pour nous de fonder notre effort de conceptualisation critique sur l'analyse la plus complète possible d'une réalité littéraire. Mais puisque ce sont les textes eux-mêmes, éclairés par leurs contextes, qui seuls nous permettront de parvenir à ce travail de conceptualisation, se pose alors le problème de la délimitation, voire de la dénomination du corpus du « réel merveilleux ».

### 3. *Quel corpus pour le « réel merveilleux » ?*

La difficulté est de toute évidence assez grande pour délimiter le corpus d'un courant littéraire dont la dénomination elle-même se révèle, nous l'avons vu, plutôt fluctuante. De plus, un même auteur peut, selon le texte, voire au sein d'un même texte, intégrer son écriture dans le « réel merveilleux » ou au contraire s'en éloigner. Comme le note Roger Bozzetto :

---

<sup>34</sup> Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 9 et quatrième de couverture.

« (...) la littérature fantastique existe, en même temps, et parfois chez les mêmes auteurs, que le « *real maravilloso* ». Il est cependant impossible de les confondre. »<sup>35</sup>

Pour notre part, nous préférons ne pas définir *a priori* la ligne de démarcation entre les textes relevant du « réel merveilleux » et ceux qui s'apparenteraient plutôt au fantastique *stricto sensu*. En revanche, il nous appartient de savoir lesquels il nous convient d'interroger. Et il nous a semblé nécessaire de procéder d'abord à une délimitation historique et géographique du corpus, partant du constat que les auteurs les plus souvent cités, dès lors qu'il est question du « réel merveilleux », appartiennent à l'aire caraïbe, dont la spécificité doit donc être mise en évidence.

Par ses ambitions autant que par l'aire géographique et culturelle à laquelle elle s'intéresse, cette étude se propose un champ d'investigation extrêmement vaste et - nous ne l'ignorons pas - particulièrement difficile à maîtriser. Afin d'étayer notre réflexion sur un corpus dont on puisse proposer une étude aussi exhaustive que possible, sans toutefois perdre de vue la démarche comparatiste qui est la nôtre, il nous a paru opportun d'interroger les œuvres narratives de trois auteurs : Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel García Márquez.

Pourquoi ce choix ? Partant de l'hypothèse selon laquelle une même catégorie littéraire s'imprègne nécessairement, conformément à l'expression de Roger Bozzetto, « des qualités de sa terre d'accueil »<sup>36</sup>, nous avons voulu donner à notre corpus - et, partant, à la pertinence de nos analyses -, une cohérence à la fois géographique et historique. Comment, d'ailleurs, pourrions-nous caractériser un type particulier de « rapport au monde » sans chercher à établir des corrélations entre la littérature étudiée et ses conditions de production et de réception ? Or nos trois auteurs sont des auteurs caraïbes de nationalités différentes, de langues d'expression littéraire également diverses puisqu'ils s'expriment en espagnol et en français, mais que rassemble une préoccupation commune au sujet du métissage comme du réel merveilleux.

L'expression de « réel merveilleux » étant la traduction française du « *real maravilloso* » créée par Alejo Carpentier, il nous paraît nécessaire de la confronter prioritairement avec les textes de l'écrivain cubain. Dans l'aire d'expression française, c'est sans doute René Depestre qui - aux côtés de son compatriote et ami Jacques Stephen Alexis - s'est le plus clairement réclamé du « réel merveilleux », non seulement dans son œuvre narrative, mais encore à travers une conceptualisation critique qu'il nous faudra interroger, en particulier pour les textes réunis dans *Le Métier à métisser*<sup>37</sup>, qui sont venus éclairer, compléter et corriger *Bonjour et Adieu à la négritude...*, paru vingt ans plus tôt et que nous avons déjà cité. Enfin, il nous a paru intéressant de compléter le corpus principal de notre étude par l'œuvre de Gabriel García Márquez, parce que l'écrivain colombien, de façon d'ailleurs parfois

---

<sup>35</sup> Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 117.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>37</sup> René Depestre, *Le Métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.

controversée, est le plus couramment cité en exemple pour illustrer ce courant littéraire, et notamment par René Depestre lui-même.

Voici par exemple le propos que développe l'écrivain haïtien dans « Le réel merveilleux à l'haïtienne » :

« La notion de réel merveilleux américain a pris des directions et des colorations diverses dans les œuvres de Carpentier, Jorge Amado, J.G. Rosa, Rulfo, Asturias, Cortázar, J. Roumain, J. S. Alexis, Arguedas. Dans *Cent ans de solitude*, de Gabriel García Márquez, le réel merveilleux américain passe par le point de sa trajectoire le plus élevé au-dessus des horizons écologiques, historiques, érotiques, religieux, ludiques, individuels et collectifs, des Amériques. »<sup>38</sup>

Enfin, la question du genre se pose, comme à chaque fois qu'on veut interroger les catégories littéraires. Mais sauf pour René Depestre qui s'est d'abord fait connaître par la poésie et qui n'est venu que tardivement au roman et à la nouvelle<sup>39</sup>, les auteurs de notre corpus n'ont développé de fiction littéraire que romanesque. Ici comme en Europe, on constate que le fantastique, si fantastique il y a, se constitue en littérature sur le terreau narratif, comme si la rupture des repères spatio-temporels - repères auxquels prioritairement on reconnaît le type narratif - était une des manifestations privilégiées de son émergence.

Les littératures lusophone, anglophone et créole intéressent également notre réflexion et les auteurs inscrits dans notre corpus le soulignent eux-mêmes directement ; de peur de mal êtreindre, il nous a pourtant fallu chercher à embrasser moins, quitte à considérer l'ensemble des littératures caraïbes comme un corpus second -mais pas secondaire !-, un tissu littéraire révélateur de notre corpus premier.

Les Caraïbes ne sont pas l'Europe. Mais elles ne sont pas non plus l'Afrique, ni l'Amérique précolombienne. Elles sont en fait au confluent de deux formes historiques de rapport au monde que Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant appellent l'« Antillanité » et la « Créolité ». Ce qu'est l'« Antillanité », ces trois auteurs caraïbes l'énoncent de la façon suivante :

« L'Antillanité désigne, à nos yeux, le seul processus d'américanisation d'Européens, d'Africains et d'Asiatiques à travers l'Archipel antillais. De ce fait, elle est, pour ainsi dire, une province de l'Américanité à l'instar de la Canadianité ou de l'Argentinité. (...) Le concept d'Antillanité nous semble donc d'abord géopolitique. »<sup>40</sup>

En d'autres termes, l'« Antillanité » est une donnée historique et politique qui n'engage pas nécessairement une créolisation en ce sens que, dans certaines régions caraïbes, des populations originaires d'Europe ou d'Asie par exemple, ne sont pas métissées avec d'autres. Leur culture d'origine s'est adaptée à un environnement neuf, sans être remise en question dans sa pureté originelle, à l'instar

<sup>38</sup> René Depestre, *Le Métier à métisser*, op. cit., p. 113.

<sup>39</sup> Sa première œuvre poétique, *Étincelles*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, date de 1945 ; son premier roman, *Le Mât de Cocagne*, Paris, Gallimard, date de 1979.

<sup>40</sup> *Eloge de la créolité, In praise of creoleness*, Paris, Gallimard, 1989 et 1993 pour l'édition bilingue, p. 32.

de ce qui s'est produit en Amérique du nord ou dans le cône sud. Et les auteurs d'*Eloge de la créolité* proposent l'exemple de la culture hindouiste de certaines régions cannières de Trinidad. La créolité en revanche signifie une dynamique du métissage. Elle a à ce titre une signification anthropologique particulière.

Sur ce sujet, Alejo Carpentier et son érudition nous sont d'un grand secours pour aborder la question. Dans un texte inédit en France<sup>41</sup>, le romancier cubain démontre combien, dès l'origine, les Américains se sont créolisés, constituant un peuple distinct des ses différents apports initiaux européens, amérindiens ou africains. Et, dans cette perspective, il nous propose un historique du mot « créole » :

« La palabra « criollo » aparece por vez primera en un texto geográfico de Juan López de Velasco, publicado en México en 1571-1574 : « Los españoles que pasan a aquellas partes [leaste : América] y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones no dejan de recibir alguna diferencia en el color y la calidad de sus personas ; pero los que nacen en ellas se llaman *criollos*, y aunque en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño. » En 1608, en un poema escrito en Cuba, Silvestre de Balboa califica de *criollo* a un negro esclavo. Y en 1617 nos dice el Inca Garcilosa de la Vega : « *Criollos* llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres españoles o africanos. »<sup>42</sup>

L'analyse d'Alejo Carpentier présente à nos yeux le double avantage de différencier la culture caraïbe de celles de l'Ancien monde et de faire du métissage non pas un incident de parcours mais l'élément fondateur d'une culture à nulle autre pareille.

De la différencier des cultures européennes et africaines, d'abord. Vouloir retrouver dans le monde caraïbe la réplique exacte du monde africain (ou européen, d'ailleurs), c'est chercher dans le fils le clone du père, c'est confondre la source avec l'identité. Qu'il y ait parenté entre les cultures africaine et caraïbe est l'évidence même. Mais réduire la littérature (pour ne parler que d'elle) caraïbe à un avatar régional de la « négritude », voire de l'africanité, ce n'est pas seulement faire injure à la géographie la plus élémentaire, c'est encore, par l'excès même d'un désir émancipateur au demeurant bien légitime, reprendre à son insu les suites perverses du discours colonial.

« Nous sommes tous des Créoles ! »<sup>43</sup>, clame au contraire René Depestre, que son admiration et son affection pour Aimé Césaire n'ont pas empêché d'écrire, en 1980, *Bonjour et Adieu à la négritude...* René Depestre souligne qu'avant d'être nègre, blanc ou mulâtre (ou métis, zambo...), un Haïtien est d'abord un Américain ou, si on se réfère au propos d'Alejo Carpentier, un « créole ». Le nègre, c'est au départ, historiquement, l'Africain déporté, asservi, vu par le colonisateur esclavagiste. C'est

---

<sup>41</sup> Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo », *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>43</sup> Plus exactement, évoquant ses multiples exils et son récent enracinement dans le Languedoc lors d'un entretien avec Valérie Péan, René Depestre intitule son texte *Nous sommes tous des créoles en Corbières !*, in *Le Métier à métisser*, *op. cit.* Cette déclaration doit être rapprochée de celle des auteurs d'*Eloge de la créolité*, qui ouvrent le prologue de leur texte par la phrase suivante : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons créoles. » (p. 13)

une réalité en même temps qu'un concept très marqué idéologiquement, et qui refuse en particulier toute identité propre aux esclaves d'origines africaines, ignorant en particulier les innombrables nuances ethniques, linguistiques, religieuses qui différencient les peuples d'un continent trois fois plus vaste que l'Europe. La négritude revendiquée par Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire a sans doute permis dans un premier temps d'affirmer l'existence de cultures gommées par trois siècles d'esclavage et de colonisation ; mais à présent, la revendication identitaire est plus forte et plus affinée. Elle prend en compte, pour les assumer, les multiples métissages qui ont créé, avec des nuances régionales souvent déterminantes, ce qu'il est convenu désormais d'appeler l'Amérique. Gabriel García Márquez reconnaît la complexité du problème :

« En América latina se nos ha enseñado que somos españoles. Es cierto, en parte, porque el elemento español forma parte de nuestra propia personalidad cultural y no puede negarse. Pero en aquel viaje a Angola descubrí que también éramos africanos. O mejor, que éramos mestizos. Que nuestra cultura era mestiza, se enriquecía con diversos aportes. Nunca, hasta entonces, había tenido conciencia de ello.»<sup>44</sup>

Là est le paradoxe de l'homme caraïbe, qui tient de trois continents pour finalement n'appartenir à aucun ; et on aurait quelque difficulté à retrouver avec précision ce qui, dans la culture caraïbe, relève du monde amérindien, du monde européen ou du monde africain. L'exercice serait aussi ardu que de chercher coûte que coûte ce qui, chez un auteur français par exemple, tiendrait du Franc, du Latin ou du Gaulois. C'est ce qui fait dire en particulier à Gabriel García Márquez que les Caraïbes, pourtant faites des brassages les plus divers qui soient, ne se retrouvent en définitive dans aucune des régions qui ont participé à ces brassages :

« No sólo es el mundo que me enseñó a escribir, sino también la única región donde yo no me siento extranjero. »<sup>45</sup>

Pourtant, le métissage tel qu'il s'est opéré dans les Caraïbes et qui fait que cette région peut à juste titre être considérée comme un continent à part entière<sup>46</sup>, s'est d'abord écrit dans le sang du génocide indien, puis la déportation et l'esclavage des Africains. Et cette histoire, terrible entre toutes, laisse des traces encore bien présentes. L'autre - l'Indien, l'Européen ou l'Africain - avant même de pouvoir figurer un *alter ego*, a longtemps signifié l'ennemi mortel et le danger absolu. Si le métissage débouche sur la fusion, celle-ci est née des déchirements et des conflits ; et tout métis caraïbe porte en lui l'héritage de deux, de trois frères d'adoption qui se sont haïs mortellement. Le conflit latent qui oppose les différentes composantes sociales caraïbes engage également leurs différentes cultures et fait de l'homme caraïbe un être à la fois pluriel et divisé. Le Nègre, l'Européen catholique, l'Indien remontent à la

<sup>44</sup> Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 68.

<sup>45</sup> Ibidem, p.69.

<sup>46</sup> Voir Gabriel García Márquez, op. cit., p. 132 : « (...) Centroamérica y el Caribe (...) son para mí una misma cosa y no entiendo bien por qué tienen dos nombres distintos. »

surface chez un Créole qui a du mal à assumer ses multiples origines, coupé qu'il est de l'Ancien monde par une mer qui s'apparente parfois à un océan de l'oubli, ce qui fait dire à Emile Ollivier, reprenant le propos de Montaigne : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage. »<sup>47</sup>

Dans ces conditions, le « réel merveilleux » prend une tout autre signification que celle, bien naïve en vérité, qui ferait de lui une simple résurgence de croyances héritées de temps révolus, et rattachés aussi bien à la Galice<sup>48</sup> qu'à l'Afrique ou à l'Amérique précolombienne. Il nous semble au contraire la traduction culturelle, et non pas seulement littéraire, de la créolité : oscillation continue entre divers modes de rapport au monde, il exprime les contradictions d'un homme passé par le « métier à métisser » le plus complexe et le plus douloureux qui ait jamais été. En ce sens, le métissage culturel nous paraît bien la première source du « réel merveilleux » caraïbe.

Cet enseignement tiré à propos d'Haïti, nous pensons pouvoir le faire porter plus largement sur l'ensemble de la Caraïbe, avec, nécessairement, les nuances historiques et régionales qui s'imposent. Il ne suffit évidemment pas à définir le « réel merveilleux » caraïbe, mais il précise les conditions historiques de son apparition. Au demeurant, le « réel merveilleux » est apparu dans la littérature latino-américaine en général, mais plus particulièrement dans les Caraïbes, en même temps que la littérature de ces régions s'est émancipée de ses modèles européens, notamment français et espagnol. Cela explique en partie le ton polémique de Alejo Carpentier dans son prologue au *Royaume de ce monde* dans lequel le romancier, en définissant le « réel merveilleux », cherche aussi à démarquer la littérature caraïbe des littératures européennes -et des modes parisiennes qu'il ne connaissait que trop bien.

Dire le « réel merveilleux », c'est donc dire en même temps non seulement une littérature, mais encore une histoire dont la spécificité, l'impossible l'unité renvoient aux déchirures et aux manques qui ont cimenté un métissage pourtant réel, et parfois même heureux.

Longtemps littérature de mimétisme, inspirée des modèles de culture hispanique et français, la littérature caraïbe a ainsi longtemps esquivé toute réflexion sur les différents apports culturels qui bigarraient l'espace caraïbe, méconnaissant par la même occasion les périlleuses interrogations sur son identité multiple. Il est vrai que les impérialismes succédant aux colonialismes ne facilitaient pas l'émergence d'une réflexion sur une identité régionale. Dans son essai consacré au colonisateur et au colonisé<sup>49</sup>, Albert Memmi démonte les mécanismes qui conduisent le colonisé à se refuser lui-même, préférant adopter le modèle dominant imposé par le colonisateur.

---

<sup>47</sup> Emile Ollivier, *Passages*, Paris, Editions de l'Hexagone, 1991, *Le Serpent à plumes*, 1994, p. 7.

<sup>48</sup> Voir Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 68 : « *En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural.* »

<sup>49</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Corrêa, 1957. Poche : Petite Bibliothèque Payot, 1973.

Est force est de constater que, bien après la décolonisation pourtant, cette aliénation du colonisé reste sédimentée dans les cultures en voie d'émancipation :

« La première tentative du colonisé est de changer de condition en changeant de peau. Un modèle tentateur et tout proche s'offre et s'impose à lui : précisément celui du colonisateur. Celui-ci ne souffre d'aucune de ses carences, il a tous les droits, jouit de tous les biens et bénéficie de tous les prestiges ; il dispose des richesses et des honneurs, de la technique et de l'autorité. Il est enfin l'autre terme de la comparaison, qui écrase le colonisé et le maintient dans la servitude. L'ambition première du colonisé sera d'égaliser ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui. »<sup>50</sup>

Comment ne pas céder à la tentation, à la lecture de ces quelques lignes, de faire précéder le substantif « colonisé » du préfixe « dé » ? Au demeurant, la survivance du modèle européen dans les Caraïbes post coloniales a permis aux castes dirigeantes d'asseoir et de faire perdurer leur domination. L'apparition du « réel merveilleux » dans la littérature de cette région se révèle ainsi moins comme une émergence que comme une résurgence, le retour d'un « refoulé » historique et culturel, banni par un modèle idéologique prônant la déculturation. En ce sens, il se manifeste aussi bien comme un retour aux sources souhaité et vécu comme une émancipation que comme un revenant de l'histoire, figure terrifiante de hontes et de conflits hideux qu'on aurait voulu définitivement oubliés.

Là réside la dimension bipolaire et finalement paradoxale du « réel merveilleux » caraïbe : il est revendication de ce qui est rejeté, l'adjectif « merveilleux » gardant la mobilité sémantique qui caractérise sa classe grammaticale : se rapportant simultanément à la quête paradisiaque et à la réminiscence des terreurs infernales et fantastiques - également constat et entreprise. René Depestre insiste sur la revanche que constitue le « réel merveilleux » en même temps qu'il souligne ses contradictions :

« La notion de réel merveilleux est la négation poétique et romanesque des circonstances historiques de la conquête coloniale. C'est l'antithèse artistique de la *realpolitik* qui aura été à l'œuvre aux Amériques à partir de l'aventure de Christophe Colomb. C'est son inverse, que j'appelle aussi la *realutopie* des humiliés et des offensés. »<sup>51</sup>

« Artistique », « poétique », le réel merveilleux réécrit une histoire dans un lieu si rêvé (il appartient à la « *realutopie* ») qu'il nous éloigne nécessairement du fantastique en tant qu'expression du « surnaturel terrifiant » ; résurgence du vide laissé par trois siècles de déportation, d'esclavage, de colonisation et d'impérialisme, écriture du trou noir « des humiliés et des offensés », il nous y ramène tout aussi sûrement. Entre ces deux pôles irrémédiablement liés, le passage nous conduit d'un métissage honni et fantastiquant à un métissage assumé et mirabilisant : la figure classique du nocher qui fait passer le fleuve et relie les univers autres hante la

<sup>50</sup> Albert Memmi, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>51</sup> René Depestre, *Le réel merveilleux à l'haïtienne*, in *Le Métier à métisser*, *op. cit.*, p. 112.

littérature caraïbe, située, à la manière du titre français du roman de Alejo Carpentier, sur le « partage des eaux ».

#### **4. Itinéraire de recherche**

Notre interrogation sur le « réel merveilleux » caraïbe, en nous confrontant à la question fondatrice du métissage, va donc nous faire étudier les manifestations littéraires de la dialectique du même et de l'autre dans un contexte historique et géographique particulier. Il s'agira pour nous d'essayer d'éclairer les contradictions du « réel merveilleux », telles que nous venons de les définir.

Il nous faudra d'abord comprendre sur quels motifs et selon quels procédés se développe une stratégie de la terreur fantastique dans la littérature caraïbe, et ce sera l'objet de notre première partie. En d'autres termes, si ce que nous avons dit est exact, il nous faudra voir d'abord en quoi la terre caraïbe signifie, porte le fantastique, renvoyant auteur, lecteurs et personnages à un chaos aussi absurde que terrifiant, en quoi ainsi le « réel merveilleux » se nourrit d'un « chaos caraïbe » auquel nous consacrerons la première section de cette première partie. Il nous faudra étudier ensuite en quoi la représentation de l'autre et du même est source de terreur - cette tâche nous ramènera à la source première de la peur selon le mot de Lovecraft pour qui « la Peur la plus ancienne et la plus forte est celle de l'inconnu »<sup>52</sup>, peur de l'autre et peur de soi se rassemblant dans la figure monstrueuse du métis ; et l'étude du personnage et de ce qu'il engendre de terreur fantastique constitue la deuxième section de la première partie. Nous nous demanderons en quoi, enfin, l'histoire collective de la région caraïbe induit dans le « réel merveilleux » une écriture de la terreur dont les modalités rapprochent le lecteur du texte fantastique : la troisième et dernière section de la première partie portera sur l'écriture d'une société fantastique dans le « réel merveilleux », l'histoire elle-même, avec ses contradictions et ses monstruosité, donnant un masque terrifiant nouveau à la surnature dans ce qu'elle peut signifier de terreur fantastique.

Mais, à la faveur de la deuxième partie de notre recherche, il nous faudra explorer au contraire les représentations « mirabilisantes » du métissage. Il nous faudra d'abord explorer en quoi et à quels moments la terre caraïbe redevient cosmos, réconcilie l'homme avec l'espace et le temps d'un monde régénéré et régénérateur selon la quête d'une harmonie cosmique qui poursuit la réconciliation merveilleuse de l'homme avec la terre caraïbe, et à laquelle nous consacrerons la première section de cette deuxième partie. Il nous faudra voir ensuite en quoi aussi et à quelles conditions la fusion du même et de l'autre attire, par-delà tout sentiment de terreur, développant alors la face heureuse du « réel merveilleux » ; l'étude d'un

---

<sup>52</sup> H.P. Lovecraft, *Epouvante et Surnaturel en Littérature*, Paris, Bourgois, 1969, p. 35.



mythe euphorique du métis fera l'objet de la deuxième section. Enfin, nous nous demanderons selon quelles perspectives culturelles et littéraires s'opère la « mirabilisation » qui détermine le passage du fantastique au merveilleux. Il nous faudra à cet effet déterminer, pour reprendre la métaphore d'Alejo Carpentier qui apparaît dans la traduction française du titre de *Los Pasos perdidos*, où se situe le « partage des eaux » : selon quelles voies initiatiques s'accomplit le passage d'un univers à l'autre, du chaos au cosmos, d'une représentation du métissage à l'autre, de l'histoire à l'utopie, quels fils littéraires et culturels relient les espaces fantastiques et merveilleux du monde caraïbe. C'est sur cette écriture à la fois poétique et carnavalesque de la réalité merveilleuse du monde caraïbe que portera la dernière section de la deuxième partie : il s'agira pour nous de définir la poétique du « réel merveilleux » et, à la faveur de cette dernière étape de notre recherche, de déterminer enfin comment le « réel merveilleux » assume et écrit la dialectique du fantastique et du merveilleux.

**PREMIERE PARTIE**  
**UNE LITTERATURE DU CHAOS :**  
**LITTERATURE CARAÏBE ET FANTASTIQUE.**

## PREMIERE SECTION : LE CHAOS CARAÏBE.

La perception du monde caraïbe que propose la littérature du « réel merveilleux » est celle d'un monde où tout est possible, où le surnaturel en particulier semble intégré dans le paysage et les mœurs si bien qu'il ne faudrait plus y prêter une attention particulière, ce que laisserait penser par exemple le propos de Gabriel García Márquez que nous avons déjà cité et selon lequel « la vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias. » Mais la familiarité des « choses extraordinaires » ne les rend pas innocentes et ne leur enlève pas davantage ce qu'elles peuvent signifier d'inquiétude ni d'angoisse pour qui les vit. « L'étrangement inquiétant » s'apparente bien, dans le contexte caraïbe, au « chez-soi », pour reprendre l'expression de Freud<sup>53</sup>.

Ce qui détermine la peur chez le lecteur se trouve d'ailleurs moins attaché à tel ou tel phénomène « extraordinaire » qu'à la mise en scène littéraire d'un chaos généralisé dans le récit. Alejo Carpentier surtout mais encore Gabriel García Márquez ou René Depestre s'emploient en effet à nous faire vivre dans leurs récits un monde caraïbe où tout se dérègle, voire ignore jusqu'à l'existence de règles. La perception du chaos devient omniprésente et c'est cette perception-là qui engendre en premier l'angoisse fantastique. Les deux premières sources d'angoisse et parfois de terreur pour le lecteur sont donc d'abord la terre caraïbe elle-même, présentée comme un monstre qui dévore et annihile le cosmos, et le temps caraïbe, qui échappe également à toutes formes de régulations.

### I.1. LE TERRITOIRE FANTASTIQUE : LA TERRE DU CHAOS.

C'est l'étude d'un paradoxe que nous nous proposons d'entreprendre ici. La terre, en temps ordinaire, et en tant que présence féminine et maternelle en particulier, est généralement associée à des vertus de douceur et de fermeté. En ce sens, sa seule présence, qui rassure, s'oppose, par son principe même, à l'angoisse comme à la terreur fantastiques, ainsi que le suggère par exemple le titre de l'ouvrage que Gaston Bachelard lui a consacré, *La Terre ou les rêveries du repos*<sup>54</sup>. Mais la terre telle

---

<sup>53</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 93, 1985, p. 252.

<sup>54</sup> Paris, José Corti, 1948.

qu'elle apparaît dans les pages fantastiques de nos trois auteurs est une terre paradoxale. Elle n'est pas la terre-mère qui rassure, mais au contraire une terre d'abîme qui dévore et terrorise. Elle n'inspire plus la quiétude, mais la terreur. Tout se passe comme si cette terre en principe nourricière se comportait comme une mère indigne, une mère dénaturée qui dévorerait ses propres enfants, à supposer qu'il s'agisse bien des siens. L'image de la terre caraïbe qui domine est celle que Gérard Mendel donne de la « Mère Nature toute-puissante, arbitraire, capricieuse »<sup>55</sup>.

Car, ce qui à notre avis est en jeu dans cette représentation fantastique de la terre caraïbe, c'est la question de l'identité caraïbe et des rapports de l'homme caraïbe avec une terre où il habite sans avoir nécessairement le sentiment qu'il s'agit de sa terre maternelle. C'est donc cette question-là qui sera au centre de nos préoccupations à travers les deux objets d'étude que nous nous proposons à présent : la malédiction qui pèse sur l'espace caraïbe et la sensation monstre qui surgit de la rencontre avec la terre caraïbe. Successivement, nous essaierons de comprendre comment l'entrée en territoire caraïbe signifie l'entrée dans une contrée fantastique -terrifiante, donc- ; comment aussi la terre caraïbe se manifeste non pas comme un refuge mais comme un monstre dont la seule perception engendre une terreur parfois mortelle. On le voit, notre projet se situe aux antipodes de ceux qui veulent voir, dans le tellurisme<sup>56</sup> si cher à la littérature latino-américaine, une réconciliation vigoureuse de l'homme avec la terre qui le supporte et le nourrit.

### **I. 1. 1. Le voyage en terre maudite.**

La littérature du « réel merveilleux » prend souvent - mais pas toujours - le contre-pied de l'image paradisiaque attachée aux Caraïbes et qui prédomine dans l'opinion européenne depuis la colonisation espagnole. Et passer la frontière pour entrer dans l'espace caraïbe, c'est en effet s'aventurer sur une terre qui méconnaît les règles harmonieuses qui président à toute organisation cosmique.

#### **I.1.1.1. Frontière caraïbe et frontière fantastique.**

Se rendre en terre caraïbe chez les auteurs adeptes du « réel merveilleux », c'est obligatoirement franchir la frontière qui sépare le monde rationnel et cartésien du monde habité par le chaos. Dès lors, s'ouvre au lecteur un univers qui échappe à toute emprise humaine, sans cependant être celui du merveilleux, en ce sens que l'espace merveilleux, s'il n'obéit pas aux règles du jeu traditionnellement admises dans l'espace rationaliste, suit toutefois d'autres règles qui lui sont propres. Dans l'espace caraïbe tel qu'il apparaît dans les pages fantastiques de nos trois auteurs, on n'échange pas un ordre pour un autre, on supprime tout ordre. La confrontation avec ce chaos

---

<sup>55</sup> Gérard Mendel, *La Révolte contre le père*, Paris, Payot, collection « Sciences de l'homme », 1968, p. 85.

<sup>56</sup> le « tellurisme (...) cet attachement à la terre nourricière et, par voie de conséquence, le lien avec le concret, les circonstances, l'histoire. » (Paul Verdevoye, « Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse », *Sud*, Marseille, 1982, p. 152.

donne lieu à un vertige, celui de la révélation de l'absurde, qui frappe immédiatement la conscience du nouvel arrivant.

C'est ce qui se produit en particulier au début du *Partage des eaux*, lorsque le personnage principal, qui fait également office de narrateur, arrive en Amérique du Sud, alors qu'il réside en Amérique du Nord. Pour ce personnage, ainsi que pour le lecteur, la terre caraïbe révèle la dimension fantastique d'un espace maudit qui échappe aux lois universellement admises par l'intelligence humaine. Et entrer en terre caraïbe, c'est pour lui entrer en terre fantastique, comme si cette aire géographique portait en soi les germes d'une réalité inquiétante. C'est d'ailleurs là une des significations qu'il faut rechercher dans le titre du roman<sup>57</sup>. Ainsi, pour ce narrateur intradiégétique, quitter une métropole nord-américaine pour une métropole latino-américaine le fait entrer dans le domaine du « Gusano. » Qu'est-ce que le « Gusano » (en français, le « Ver ») ? C'est ce qui, justement, n'a de sens que « pour ceux qui connaissaient le secret de la ville » (p.69) auprès de qui il reste « la seule explication » à l'inexplicable. Or l'inexplicable à Caracas ne concerne ni un phénomène particulier, qui échapperait à l'entendement humain parce qu'il manquerait à celui-ci une donnée décisive, ni un ensemble de phénomènes relevant d'une même discipline scientifique. Non, l'inexplicable, le « Gusano » dans cette ville de la côte caraïbe, est une commune présence qui touche personnes, objets et notions : folies collectives, dérèglements des instruments de mesures de précision, apparitions ex-nihilo de champignons, parasites ou bulles. Jusqu'aux lois mathématiques se trouvent atteintes par le virus du « Gusano » « embrouillant les calculs. » Car le « Gusano » est polymorphe par essence, voire n'a ni forme, ni apparence propres ; nulle part en particulier, il est donc omniprésent, véritable doublure de ce qui existe, ombre de chaque proie :

« Il flottait cependant dans l'air comme un pollen malfaisant, pollen-sorcier, vermoulure impalpable, moisissure en suspens, qui tout à coup réalisait de mystérieux desseins, ouvrant ce qui était fermé, fermant ce qui était ouvert, embrouillant les calculs, altérant le poids des objets, gâtant les produits garantis. »<sup>58</sup>

Au demeurant, lorsque la Révolution éclate, que plus rien ne fonctionne à l'hôtel, le gérant avance : « Es el Gusano. » Il est vrai que les dysfonctionnements prennent alors une tournure fantastique : si les téléphones ne marchent pas, ils ressemblent à des « manchots » qu'il faut cogner sur les tables pour les faire parler ; s'il n'y a pas d'eau, c'est que le robinet ouvert « crache une glaire tachée de rouille » (p.75). Le Ver, associé cette fois à la Révolution, se définit donc bien moins comme le signe ou la cause d'un désordre, dont la présence même attesterait l'existence d'un ordre provisoirement mis à mal, qu'une absence d'ordre. Et cette absence d'ordre ne

---

<sup>57</sup> Le titre original du roman est, en espagnol, *Los Pasos perdidos*, littéralement « Les Pas perdus ». Pour la traduction française, Alejo Carpentier dut renoncer à la traduction littérale du titre espagnol pour éviter toute confusion entre le titre de son roman et celui de l'ouvrage d'André Breton.

<sup>58</sup> Alejo Carpentier, *Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 795, 1956, p. 55.

peut se limiter à un seul domaine : elle est la preuve que plus aucun ordre ne peut surgir dans cette ville caraïbe, aussi bien au plan politique qu'au plan cosmique.

D'ailleurs, même si la Révolution sert de toile de fond au récit pendant plusieurs chapitres, la conspiration semble surtout cosmique, si bien qu'aucun parti politique n'est jamais nommé, ni aucune famille politique, ni en vérité qui que ce soit. Le genre humain semble en être la victime générale :

« On aurait dit qu'une vie souterraine s'était soudain manifestée, tirant de l'ombre une foule de bestioles étranges. » (p. 76)

L'espace, par-delà le monde politique ou plus largement humain, finit par échapper à tout contrôle. Les étages, les portes numérotées se multiplient dans l'hôtel, devenu l'hôtel sans fin :

« Je ne savais plus qui je cherchais, dans cette enfilade de pièces où les hommes ne laissaient aucun souvenir de leur passage. » (p. 81)

Alors la théorie du « Gusano » revient à l'esprit du narrateur, qui voit en cet ennemi un labyrinthe ennemi, partout présent pour conspirer contre chacun. Et, symboliquement, le récit de la révolution s'arrête lorsque meurt le chef d'orchestre autrichien - désigné systématiquement par le titre germanique de « Kappelmeister », soit « Maître de Chapelle » - présent à l'hôtel où se sont réfugiés les Occidentaux. L'épisode du « Gusano » se termine ainsi sur la peur panique dans le microcosme de l'hôtel et des maîtres blancs. Il détermine en même temps qu'il colore de façon indélébile le départ du narrateur vers « les pas perdus » - nous reprenons à dessein le titre espagnol du roman *Los Pasos perdidos* - des civilisations précolombiennes. Le « Gusano » s'avère bien, à cet égard, celui par quoi tout bascule, ce « pollen-sorcier » qui « réalisait de mystérieux desseins. »

L'identité de cet intrus fantastique est d'ailleurs problématique. L'être qui terrorise la ville n'a rien d'un animal fabuleux qui, par sa taille ou son régime alimentaire, pourrait justifier une peur panique objectivement fondée : en ce sens, le « Gusano » est aux antipodes du dragon ou de la chimère -quoi de plus inoffensif qu'un ver ? Et pourtant, celui-ci est source d'effroi, et d'autant plus qu'il n'apparaît jamais à la vue ni aux autres sens de quelque témoin que ce soit. Mais c'est là justement le propre du ver ou encore du serpent, animal cette fois si souvent associé aux terreurs inexplicables, d'échapper à l'appréhension de l'homme sur le monde. Cette thématique du ver ou du serpent, de l'animal qu'on sent proche, omniprésent, et en même temps impossible à localiser et à dominer à temps, se retrouve par exemple dans *Le Repaire du ver blanc*<sup>59</sup>, autre roman de l'auteur de *Dracula*, et auquel Alain Chareyre-Méjan consacre les lignes suivantes :

---

<sup>59</sup> Bram Stoker, *Le Repaire du ver blanc*, traduction F. Truchaud, Paris, Bourgeois, 1970.

« Peu importe, qu'il se présente sous les traits d'une séduisante jeune femme aux manières aristocratiques. C'est l'effroi du ver qui y règne : « Mystérieux, terrible, mortel. » « Quelque chose s'approche » que vous ne voyez pas, précédant de sa réalité d'abord inaperçue votre avisement presque posthume. Le ver, le serpent réalisent l'imprévisibilité du réel comme source de la peur aux côtés de sa trop grande proximité. Tellement imprévisibles qu'on pourrait croire qu'ils sont déjà partout. »<sup>60</sup>

L'omniprésence du « Gusano » dans la cité constitue ainsi une réalité double, qui vient se superposer sur la réalité que dominent les hommes –ou qu'ils croient dominer. Elle est l'irruption de la *chose*, du non-sens dans un monde de moins en moins humain, en particulier pour les voyageurs en provenance d'Amérique du Nord. Et cette irruption fantastique marque pour eux le passage d'un monde qui avait un sens, à un autre où la *chose* précède la *cause*, où la réalité existe avant d'être pensée. Ce passage de l'Amérique du Nord vers celle du Sud, la compagne du personnage narrateur n'y survivra pas : à mesure que son voyage la fera pénétrer plus avant dans le monde du non-sens, dans le monde dont le « Gusano » a marqué l'entrée, elle perdra le contrôle de soi et de son identité.

C'est que le ver, en plus de « l'imprévisibilité du réel » qu'il signifie selon le mot d'Alain Chareyre-Méjan, évoque aussi la pourriture et la mort. Et il convient à présent de s'interroger davantage sur les différentes significations qui se rattachent éventuellement à cet épisode. Nous disons « éventuellement » car la « Théorie du Ver », comme la désigne notre personnage et narrateur, est étroitement et explicitement associée à la révélation de l'absurde<sup>61</sup> et, ainsi, refuse toute réduction à un symbolisme quelconque sous peine de voir sa part d'absurde immédiatement annihilée – de ce point de vue, nous sommes ici proches de la « rhétorique de l'indicible » chère à Jean Bellemin-Noël<sup>62</sup>. Toutefois, l'image du ver s'éclaire quelque peu, et nous éclaire aussi, lorsqu'on la rapproche des autres images employées par l'auteur. La première fois que la Théorie du Ver est exposée au narrateur, le journaliste qui la lui expose parle aussi de « vermoulure » (« carcoma ») ou encore de « moisissure » (« moho », p. 43.) Chaque fois, il s'agit d'une entité organique associée simultanément à la vie et à la mort. Voici d'ailleurs ce que dit le *Dictionnaire des symboles* au sujet du ver :

« Symbole de la vie renaissant de la pourriture et de la mort (...) »

(...) Dans l'évolution biologique, le ver marque l'étape préalable de la dissolution et de la décomposition. Par rapport à l'inorganique, il indique la voie ascendante de l'énergie primordiale vers la vie ; par rapport à l'organisé supérieur, il est régression ou phase initiale ou larvaire. »<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Alain Chareyre-Méjan, *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 18.

<sup>61</sup> Voici ce que nous dit le texte original d'Alejo Carpentier : « El absurdo de este andar a través de lo superpuesto me recordó la Teoría del Gusano, única explicación del trabajo de Sísifo, con peña hembra cargada en el lomo, que yo estaba cumpliendo. » ( *Los Pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, « Biblioteca de autor », 1999, p. 62)

<sup>62</sup> Voir Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmagoriques », *Littérature*, n°2, 1971 et « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n° 8, 1972.

<sup>63</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 1001.

Le personnage quitte un monde « supérieur » - l'Amérique du Nord et plus largement un Occident moderne largement associé à l'image du père - pour rejoindre une terre latino-américaine et plus précisément caraïbe étroitement liée à la présence maternelle, comme il l'explique lui-même à la faveur d'une prise de conscience :

« Mais maintenant une étrange volupté engourdit mes scrupules. Et une force me pénètre par les oreilles, par les pores : la langue. Voici donc la langue que j'ai parlée dans mon enfance ; dans laquelle j'appris à lire et à solfier ; la langue, rouillée par le manque d'usage, abandonnée tel un outil inefficace, dans un pays où elle m'aurait d'ailleurs bien peu servi. » ( pp. 56-57)

Ainsi, la force destructrice du « Ver », en s'attaquant à toutes les lois qui régissent la cité caraïbe où vient d'atterrir notre personnage, s'attaque aussi à tout ce qui peut également rappeler la présence du père : présence normative, sévère et honnie du personnage principal, qui ne peut songer à son père sans se rappeler simultanément « L'Hymne à la joie » si cher à ce dernier et l'horreur nazie du même pays qui avait pourtant su produire ce chef-d'œuvre musical.

Ce rejet brutal de la présence paternelle, liée à une apparition fantastique et monstrueuse de la mère à travers le « Ver », dépasse à vrai dire l'expérience du seul protagoniste du roman. Nous en voulons pour preuve que cette expérience est présentée de façon anonyme, ce qui à notre avis lui confère une portée universelle. Ainsi, pas une fois la ville de l'Amérique du Nord comme celle de la côte caraïbe ne se trouvent nommées, même si le lecteur a envie de reconnaître New York puis Caracas, Alejo Carpentier y ayant vécu et travaillé - il participa même, à partir du Venezuela, à une exploration vers l'Amazonie de 1945 à 1959<sup>64</sup> ; de même, le personnage principal, qui conduit la narration de bout en bout du roman, reste anonyme jusqu'au bout, ce qui fait de lui, plus encore qu'un personnage qui, comme tout personnage, aurait pu exister dans sa singularité, un homme indéfini dans lequel chaque lecteur est en mesure, peu-ou-prou, de se reconnaître. Il s'agit donc pour l'écrivain cubain de convier son lecteur à un parcours initiatique suivi par le personnage principal, mais dont l'enseignement vaut aussi pour lui. Le rôle du « Ver », dans cette perspective, consiste à concrétiser ce double mouvement de « régression » puis de « voie ascendante vers l'énergie primordiale de la vie », conformément au propos de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant. Mais ce double parcours, régressif puis ascensionnel, s'initie dans la terreur que représente le meurtre symbolique du père sous l'égide d'une mère qui renaît justement des cendres du père.

---

<sup>64</sup> Alejo Carpentier se prononce à ce sujet dans une note qui suit le texte du roman. « Bien que le lieu de l'action des premiers chapitres du présent livre ne demande pas à être particulièrement situé, bien que la capitale latino-américaine, les villes provinciales qui apparaissent plus loin, soient de simples prototypes auxquels on n'a pas donné d'emplacement précis, car leurs éléments sont communs à de nombreux pays, l'auteur croit nécessaire de signaler, afin de répondre à la curiosité légitime de certains lecteurs, qu'à partir du lieu nommé Puerto Anunciación, le paysage est fidèle à la vision très exacte de régions peu connues et à peine photographiées, si elles le furent quelquefois. » (p. 373) Cette longue phrase, que nous avons voulu citer en entier, par souci de vérité mais aussi pour en montrer la complexité oratoire, étonne quelque peu quand on sait l'intérêt que l'écrivain cubain porte aux noms propres, pour lui toujours fortement signifiants, quand on sait aussi son souci du détail historique - et géographique !



En conclusion, *Le Partage des eaux* fait bien vivre au lecteur comme au personnage principal un voyage en terre maudite, c'est-à-dire ici sur une terre représentée selon des modalités fantastiques. Certes, ce voyage aboutit peu à peu à une initiation de l'un comme de l'autre, mais dans un premier temps, dans les premiers chapitres, le lecteur suit exclusivement une phase de régression dont l'effet de terreur est d'autant plus angoissant qu'ou bien il reste inexpliqué, ou bien on avance pour lui une explication - le meurtre du père avec la complicité active de la mère - qui n'a rien pour soulager le lecteur.

En ce sens, la notion d'« Unheimliche » explicitée par Freud<sup>65</sup> se révèle pour nous tout à fait opérante : ce qui est à la source de nos terreurs serait effectivement le « familier » refoulé puis à nouveau présent sous des traits « non-familiers », et l'entrée en territoire caraïbe serait un chemin privilégié pour mettre en scène ce retour du refoulé. Dans son texte fondamental pour l'étude du fantastique, Freud note d'abord l'ambiguïté qui s'attache au mot allemand *heimlich*. En principe, est *heimlich* ce qui nous paraît familier, et *unheimlich*, au contraire, ce qui nous est étranger. Bref, le concept d'*Unheimliche*, traduit en français par « inquiétante étrangeté », renvoie apparemment à l'association de l'étrange et inquiétant avec le non familier. Mais Freud observe que l'adjectif *heimlich* possède une autre « nuance de signification », qui s'avère très problématique : en effet, parfois, *heimlich* « coïncide avec son contraire *unheimlich* », conduisant alors à un autre ensemble de représentations, « celui du caché, du dissimulé »<sup>66</sup>. Freud, à la suite de Schelling, qu'il cite, propose ainsi l'hypothèse suivante, qui établit une « relation générique » entre les deux significations de *heimlich* ainsi qu'entre cet adjectif et son contraire *unheimlich* : « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti. »<sup>67</sup> Le psychanalyste interroge ainsi sur pièces certaines œuvres littéraires qui mettent en scène l'*Unheimliche* et parvient au constat suivant :

« L'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées. »<sup>68</sup>

Pour *Le Partage des eaux*, se rencontrent les deux cas de figure, celui des complexes infantiles refoulés puis ranimés et celui des convictions primitives dépassées puis confirmées. Ainsi le complexe du meurtre du père se double de la conviction « primitive » selon laquelle le monde serait régi non pas par des lois scientifiques mais par des forces animistes qui échapperaient au contrôle de la raison. Le meurtre du père se doublerait dans ces conditions de celui de la raison, et le passage de l'Amérique du nord vers l'Amérique latine ferait resurgir aussi bien les

---

<sup>65</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 258.

« complexes infantiles refoulés » dont parle Freud que les « convictions primitives dépassées ».

A la base de l'épouvante fantastique pour le voyageur qui entre en territoire caraïbe, figurent la question de son identité et l'angoissante sensation d'un monde aliénant parce que fondamentalement autre. Aussi, en franchissant la frontière qui le sépare du monde caraïbe, le voyageur -qu'accompagne le lecteur- aborde une terre où même la nature présente un visage systématiquement hostile, non pas par des excès auxquels on ne pourrait guère reprocher qu'un écart provisoire par rapport à l'ordre, mais par son incapacité apparente à accepter un ordre quel qu'il soit. Ce chaos, s'il constitue une étape dans le discours narratif du *Partage des eaux*, représente en revanche un aboutissement dans les chapitres du *Siècle des Lumières*<sup>69</sup>, dont l'action se déroule en Guyane française.

#### **I.1.1.2. Territoire guyanais et territoire de l'enfer.**

L'hostilité du paysage caraïbe fait de lui un territoire fantastique en ce sens qu'il échappe à la domestication que l'homme européen a coutume d'imposer à la nature. Dans *Le Siècle des Lumières* le lecteur est convié, à la suite d'un des trois personnages principaux, à se rendre en Guyane française. Or cette terre guyanaise se montre continûment violente, comme s'il était de son essence même d'être violente. Ainsi s'exprime à son sujet l'Acadien déporté que rencontre Esteban :

« Et certains comme moi furent amenés dans cette Guyane où le sol parle un langage inconnu. Hommes du sapin et de l'érable, du chêne et du bouleau, nous nous trouvâmes ici, où tout ce qui pousse et qui bourgeonne avorte lamentablement ; où le champ cultivé pendant le jour est ravagé en une nuit par l'œuvre du diable. Ici, Monsieur, la présence du diable se manifeste par l'impossibilité d'établir un ordre. Ce que l'on fait droit devient courbe, et ce qui devrait être courbe, devient droit. Le soleil, qui était vie et joie dans notre Acadie, après la fonte des neiges du printemps, devient malédiction sur les rives du Maroni. Ce qui là-bas servait à gonfler les moissons, devient le fléau qui les étouffe et les pourrit. » (p. 289)

Dans son propos, l'Acadien oppose les deux terres qu'il connaît par des indicateurs spatiaux qu'Alejo Carpentier emploie systématiquement dans l'ensemble de son œuvre : « aqui » et « acá », « ici » et « là-bas. » Cette opposition spatiale, particulièrement marquée dans notre extrait, recoupe évidemment une autre opposition, qui fait intervenir le monde du *Discours de la méthode* et cet autre monde fondé sur une altérité inadmissible pour l'Acadien, qui avait organisé en Amérique du nord un double de l'univers européen -ses observations sur le rythme des saisons, comme les essences de la forêt canadienne, exception faite de l'érable, pourraient évoquer par exemple le milieu alpestre comme celui de l'Europe centrale.

---

<sup>69</sup> Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*, 1962 ; Rééd. Seix Barral, « Biblioteca breve », Barcelone, 1964 et 2001. *Le Siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 1962.

Mais la Guyane caraïbe ne se prête pas au jeu de la colonisation. Elle refuse de devenir même, et cette altérité qui résiste aux efforts des colons passe alors pour « l'œuvre du diable. » La présence de ce dernier ne se reconnaît pas à un projet maléfique, destiné à faire expressément souffrir les hommes, mais à l'impossibilité pour ces derniers d'en conduire un, à « l'impossibilité d'établir un ordre. » C'est la fameuse « révolte des moyens contre les fins » définie par Sartre dans *Situations*<sup>70</sup>. La disparition de l'ordre logique, et notamment des principaux rapports logiques de la causalité et de la finalité engendrent le vertige fantastique. Et le contexte historique présent dans le roman - l'étouffement d'une Révolution française victime de ses propres actes de barbarie et de ses reniements, de son incapacité aussi, en milieu caraïbe, à reconnaître la dignité et la légitimité de l'autre - ne suffit pas à expliquer, pour le lecteur, le dérèglement de l'ordre naturel.

Certes, nous n'oublions pas la place de l'épisode guyanais dans l'itinéraire d'Esteban. Le jeune héros accomplit dans le roman un parcours initiatique qui le conduit d'illusions en désillusions, à la manière de Candide, quoique selon des modalités évidemment différentes. Mais on ne saurait lire cet épisode, et la révolte de la nature guyanaise, uniquement comme une expression symbolique, voire allégorique, du désenchantement d'Esteban. C'était en effet un lieu commun, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de considérer la Guyane comme une terre infernale. L'historien Jean-Michel Deveau par exemple souligne à quel point au XVIII<sup>e</sup> siècle la Guyane se différenciait des Antilles insulaires au regard du développement économique, qui se mesurait alors à l'aune du développement de la traite des Noirs :

« Victime de la fatalité ou de l'incompétence des hommes, la Guyane fait un peu figure de colonie maudite dans l'ensemble caraïbe (...) Le plan de mise en valeur que le gouverneur Malouet propose en 1778 ne réussira pas mieux que les précédents faute de bras, si bien qu'on est en droit de se poser la question de savoir si l'insuffisance de la traite est responsable de la léthargie guyanaise, ou si cette léthargie a découragé les négriers. »<sup>71</sup>

Alejo Carpentier développe d'ailleurs cette forte opposition entre des Antilles insulaires que les colons d'origine européenne ne désespèrent pas de domestiquer, d'ordonner selon leur « discours de la méthode », et une Guyane irrémédiablement vouée à l'impossibilité d'imaginer le moindre ordre qui ne soit pas strictement illusoire. Cette résistance à l'ordre européen s'étend même à l'onomastique, non pas celle créée par l'écrivain, mais l'onomastique historique, qui reflète l'hostilité générale de ce monde du bout du monde caraïbe et à laquelle Esteban réagit en ces termes :

« En regardant vers le continent, on remarquait la proximité d'une végétation dense, hostile, beaucoup plus infranchissable que les murs d'une prison (...) Tout ce qui était aimable sous les tropiques de la Guadeloupe devenait agressif, impénétrable, enchevêtré et dur, avec ces arbres à la taille démesurée qui se dévoraient les uns les autres, emprisonnés par leurs lianes, rongés par leurs parasites.

---

<sup>70</sup> Jean-Paul Sartre, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage » in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

<sup>71</sup> Jean-Michel Deveau, *La France au temps des négriers*, Paris, France-Empire, 1994, pp. 222-223.

Pour qui venait de lieux si joliment appelés Le Lamantin, le Moule, Pigeon, les noms mêmes de Maroni, Oyapok, Appronague, avaient une sonorité désagréable, telle une morsure, et semblaient des marécages, des crues brutales, des proliférations implacables. » ( pp. 285-286 )

Le sort de la Guyane tel que le roman le fait vivre au lecteur confirme cette malédiction par le parcours que Victor Hughes y réalise. Modèle absolu de l'efficacité d'un « discours de la méthode » étayé par un féroce goût de l'action, le révolutionnaire reconverti au bonapartisme veut affronter la « léthargie guyanaise » dont parle Jean-Michel Deveau. Il veut imposer Versailles et la géométrie de ses lignes classiques en pleine Amazonie et son entreprise s'apparente alors au supplice de Sisyphe :

« Sofia déplorait que Victor usât tant d'énergie dans la vaine tentative de créer au sein de cette forêt vierge, ininterrompue jusqu'aux sources de l'Amazone, peut-être jusqu'aux côtes du Pacifique, une ambitieuse imitation de parc royal, dont les statues et les rotondes seraient englouties par la brousse à la première négligence, servant de soutien et d'engrais aux plantes innombrables qui travaillaient sans répit à disjoindre les pierres, à crevasser les murailles, à fracturer les mausolées, à détruire les constructions. L'homme voulait manifester son infime présence dans une étendue végétale qui était, d'un océan à l'autre, comme une image de l'éternité. » ( p. 432 )

La géométrisation de la Guyane amazonienne par Victor Hughes échoue évidemment, de même que son expédition punitive contre les Indiens révoltés et alliés à des Nègres marrons. L'agent du consulat a voulu imposer une vision du monde cartésienne, purement abstraite, à un monde profondément ancré dans la complexité de son paysage. Conformément au propos de l'Acadien, il est impossible d'établir un ordre dans l'espace amazonien de la Guyane, lequel ne connaît pas un ordre, ni même le désordre, mais au mieux des ordres épars et contradictoires, qui refusent ce que Michel Serres appelle le « global » :

#### « PAYSAGE ( LOCAL )

Et si le paganisme, si le polythéisme construisaient même un monde en haillons au moyen de pièces pareilles à celles qui montent le bâti du corps ? Comme si le monde ne différait pas, en sa surface apparente, de la peau : paysage-guenille qui s'habille par morceaux. »<sup>72</sup>

Car même si le paysage en question, celui auquel le Mandataire du gouvernement est confronté, n'est pas un paysage humanisé mais un paysage naturel, il impose une perception « locale » insupportable pour Victor Hughes. Il lui apporte en effet la preuve que l'ordre dont il se veut le représentant n'a d'universel que la prétention bouffonne, que cet ordre donc n'est qu'illusoire, et que le monde se réduit à un chaos sans projet. Or le totalitarisme de cet agent du consulat, s'il revêt une signification politique évidente, a aussi une signification idéologique et philosophique plus large : il s'agit bien, pour Victor Hughes et la communauté blanche qu'il représente, de se proposer une vision unificatrice et totalisante du monde, que cela se

---

<sup>72</sup> Michel Serres, *Les Cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 259.

traduise par la soumission des Noirs et des Indiens à l'ordre blanc ou par la soumission de la nature amazonienne aux canons qui régissent le parc idéal européen. En ce sens, l'échec cinglant que rencontre Victor Hughes en Guyane lui tient également lieu de démenti au succès apparent qu'il avait connu en Guadeloupe, comme si la Guyane continentale opposait une résistance plus vigoureuse à l'imposition d'un ordre.

Au demeurant, le refus de voir le paysage local et l'altérité même du monde caraïbe, se traduit symboliquement par la cécité, Victor Hughes devenant aveugle à la suite du désastre de son expédition punitive contre les Nègres marrons, touché par un mal mystérieux contracté par d'anciens soldats de la campagne d'Égypte. Cette cécité devant les réalités caraïbes qui l'entourent et l'épouvantent le mène à un isolement forcené, à la frontière entre la folie et la mort :

« Victor Hughes, les yeux fermés par d'épais bandages imbibés d'eau de guimauve, marchait tel un aveugle dans sa chambre du gouvernement, s'accrochant au dos des chaises, trébuchant, gémissant, cherchant des objets à tâtons. (...) Le palais du gouvernement était gardé par un cordon de troupes qui interdisait son accès aux personnes étrangères. Les serviteurs, les gardiens, les fonctionnaires, avaient été éloignés. (...) Victor Hughes, de plus en plus enfoncé dans son fauteuil, cherchant des objets dans la nuit de la cécité, parlait déjà le langage des moribonds. » ( pp. 442-443 )

Par la nuit qui s'abat sur elle, la Guyane devient ainsi le contraire même du « Siècle des Lumières » qu'annonçaient les philosophes. Cette terre maudite finit par s'imposer auprès du lecteur, par les ténèbres qui finissent par toucher jusqu'aux yeux du Mandataire comme par les moribonds qui la peuplent, comme une terre infernale.

Dans son étude sur la quatrième partie du *Siècle des Lumières*<sup>73</sup>, Daniel-Henri Pageaux met en évidence la signification infernale de la Guyane dans l'économie du roman. Et traverser cet enfer, en « remonter », pour Esteban dans la quatrième partie, s'inscrit en effet dans un parcours initiatique qui le mène après vers une mer Caraïbe qui, au chapitre VI, s'oppose diamétralement à la terre guyanaise :

« Devant les Bouches du dragon, Esteban a achevé sa « remontée » des Enfers. Il est dommage que le texte français n'ait pas conservé les points de suspension par lesquels s'ouvre le chapitre VI ( XXXIV du texte original ) et qui matérialise en quelque sorte l'itinéraire qui fait passer Esteban d'un triple enfer à la mer Caraïbe. Mais aussi des horreurs de l'Histoire à la beauté du Mythe et des erreurs de l'Histoire à la vérité du Mythe. »<sup>74</sup>

Comme la citation ci-dessus le précise, « l'enfer » visité par Esteban dans le quatrième chapitre et par Sofia dans le sixième, chaque fois en Guyane, devrait se lire comme une étape dans un parcours initiatique formateur pour l'un et l'autre personnages. Ainsi, ces frère et sœur accompliraient un voyage au bout de l'enfer qui

---

<sup>73</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Visages et métamorphose de l'enfer : notes sur la IV<sup>e</sup> partie », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit. p. 226

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 226.

de ce point de vue les rapprocherait d'Ulysse. Nous souscrivons à cette analyse, mais nous préférons insister ici sur l'aspect fantastique de l'enfer visité en Guyane.

Certes, c'est pour nous l'évidence même qu'il faille relier cet enfer aux « horreurs » comme aux « erreurs » de l'histoire. La révolution tant annoncée par les Français de la métropole n'a finalement pas eu lieu, et Sofia, après le rétablissement de l'esclavage par Bonaparte, peut regretter de se trouver confrontée à un « détestable temps immobile » ( p. 435. ) En contemplant les chaînes des esclaves, l'arrogance et la corruption généralisée des colons, Sofia a effectivement la sensation que le temps historique n'est qu'une illusion, que celui-ci fait du sur place. En cela la Révolution, qui n'a pas répondu aux attentes de son idéalisme, mais au contraire amplifié l'horreur quotidienne des travaux et des jours, a, sinon instauré, du moins aggravé l'enfer déjà existant.

Toutefois l'enfer qui trouble voire épouvante tant les personnages n'est pas seulement celui créé par l'échec cinglant de la Révolution, échec dont Sofia et son frère Esteban sauront tirer les enseignements aux côtés des Espagnols et contre les Français le Dos de mayo. Cet enfer est aussi celui que font naître le spectacle et la menace de l'altérité. Et celle-ci est plus farouchement présente en Guyane qu'à la Guadeloupe, où les deux jeunes gens avaient fait leur apprentissage révolutionnaire ou à Cuba, dont ils sont originaires, à cause d'une population indienne que le génocide avait fait oublier sur les îles :

« Et puis, il y avait là une autre présence : celle de l'Indien à l'aspect sauvage, qui venait à la ville en pirogue pour vendre des goyaves, des plantes médicinales, des orchidées ou des herbes à tisanes. On voyait des visages tatoués ou barbouillés d'étranges teintures. » ( p. 284 )

Cette présence a l'air nouvelle pour Esteban : il n'y a pas d'Indiens à Cuba depuis qu'ils ont été exterminés quelques siècles plus tôt. Mais cette nouveauté est très relative, et la rencontre des Indiens guyanais confronte le jeune homme avec des revenants. Ce sont les Indiens tués par les anciens colons qui refont surface et, par leur rappel de l'histoire, rendent encore plus vaine la tentative des Français de domestiquer la région. Car les Indiens ont leur espace à eux, que les Français ne peuvent pas atteindre : à la différence des Noirs déportés d'Afrique qui ne peuvent dans leur lutte invoquer l'aide de l'espace caraïbe comme à un espace protecteur, ceux-là jouissent de l'aide d'une terre maternelle qui devient « terre abominable » pour les colons. Pour avoir échoué dans son expédition punitive à l'intérieur des terres, Victor Hughes comprend : « On peut se battre avec les hommes, pas avec les arbres » ( p. 439 ). De surcroît, les Indiens, qui vivent en dehors de l'esclavage, échappent à l'intelligence européenne jusque dans leur aspect extérieur, que le romancier rapporte à travers une focalisation interne, adoptant le point de vue d'Esteban. Pour celui-ci, comme en vérité pour les autres « Blancs », cet aspect appelle l'emploi des adjectifs « sauvage » et « étranges », créant en cela ce que Jean Bellemin-Noël qualifie d' « effets de

fantastique »<sup>75</sup>. Surtout, ils se voient reconnaître des vertus toujours suspectes et propices à l'épouvante fantastique : leur maîtrise des « plantes médicinales » et des « herbes à tisanes » signifie d'abord, avant même d'éventuels pouvoirs magiques, une complicité avec la terre caraïbe, un autre ordre éventuellement, qui justement fait défaut aux colons.

Terre dominée par une nature rebelle et irréductiblement hostile à l'établissement de tout ordre, aboutissement effroyable de la révolution, image cauchemardesque de l'altérité indienne, la Guyane voit enfin sa dimension infernale culminer avec le règne de l'absurde : d'un réel privé de sens et qui par-là même engendre l'angoisse fantastique. Et à notre sens, c'est encore à l'aune des éléments naturels qu'il faut mesurer « [l']attente angoissée » d'Esteban « dans l'atmosphère sordide et déprimante de Cayenne » (p. 319.) Certes, les épreuves de la Révolution sont en partie à l'origine de cette « attente angoissée » ; également en jeu, le sentiment de l'absurde devant l'étrange modernité d'une révolution qui, emportée par son propre mouvement, emploie et dévore toutes ses forces sans plus suivre la moindre logique sinon celle d'une bureaucratie devenue un nouveau monstre. Comme le relève Daniel-Henri Pageaux :

« A présent, l'absurdité est générale (autre visage « moderne » de l'enfer, puisqu'il n'y a pas plus logique que l'enfer chrétien ou dantesque) et elle concerne aussi bien les vivants (tracasseries administratives) que les morts ( cf. ces « vastes cimetières » p. 317 ) »<sup>76</sup>

Néanmoins, cette fois encore la signification historique du roman et l'absurdité même de l'histoire n'épuisent pas le sens de l'angoisse éprouvée par Esteban. Une part de cette angoisse résiste à toute explication et confirme l'existence d'une malédiction caraïbe sur la terre guyanaise plus qu'ailleurs. Ce chapitre V de la quatrième partie, dans lequel selon Daniel-Henri Pageaux « la Guyane change profondément de nature et de fonction »<sup>77</sup> pour devenir un enfer « moderne » s'ouvre pourtant de la façon la plus intemporelle qui soit, par une longue référence au temps qu'il fait, et qui établit une relation à peine voilée entre la puissance aliénante de la nature tropicale et l'angoisse d'Esteban :

« Ce mois d'octobre-là, un octobre à cyclones, avec de violentes pluies nocturnes, une chaleur insupportable le matin, suivie à midi de subites bourrasques qui ne faisaient que rendre la touffeur plus lourde à la suite des évaporations qui avaient des odeurs de glaise, de brique, de cendre mouillée, fut pour Esteban de constante crise morale. » ( p. 315 )

---

<sup>75</sup> Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique », art. cit., p. 19 : « En gros, il s'agit des effets par lesquels le fantastique se rend sensible comme « caractère » (étymologiquement : signe de reconnaissance imprimé au fer rouge sur la peau), comme marque du genre, par lesquels il se fait remarquer dans une utilisation extrême de l'autoréflexion qui se trouve à la base de toute production artistique. »

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 224.

La construction grammaticale même de cette phrase est porteuse de sens. Le groupe sujet se prolonge dans de multiples groupes nominaux qui prennent possession de la phrase, mimant ainsi l'action aliénante des cyclones sur Esteban. Au contraire, le groupe attribut, rejeté à la fin de la phrase à la fin d'un bref groupe nominal, brise ce rythme ample à la manière d'un constat définitif qui a une valeur consécutive. Ce sont donc des sensations, des perceptions (« chaleur », « touffeur », « odeurs »), qui placent Esteban en enfer. La suite du chapitre, qui relate l'enfer « moderne » étudié par Daniel-Henri Pageaux, semble ainsi couler de source. En définitive, il n'y a pas de véritable nouveauté au pays de l'enfer, sinon un visage changeant pour une même réalité caraïbe placée sous le signe fantastique. Le chaos règne en maître sur la terre guyanaise et pervertit jusqu'aux hommes, déstructurant l'histoire qu'ils veulent écrire en vain. Les efforts de ces derniers se trouvent ainsi anéantis par une malédiction chtonienne qui accable l'humanité.

### I.1.1.3. La malédiction chtonienne.

Dans « Office des ténèbres »<sup>78</sup>, le récit est précédé, dès le titre, par une note de l'auteur dont nous reproduisons ici l'intégralité :

« Les étranges événements que l'on rapporte ici furent consignés dans une curieuse chronique incluse dans *Las Artes en Santiago de Cuba* ( 1893 ) du musicien et historien Laureano Fuentes Matons ( 1825-1898. ) » ( p. 111 )

Dans ce bref avertissement, l'auteur conjugue simultanément les effets d'annonce fantastiques, grâce aux adjectifs « étranges » et « curieuse », et la revendication de l'objectivité, notamment par la nature de ses sources. Ainsi, le nouvelliste affirme s'inspirer du travail d'un « historien », l'objectivité de ce travail apparaissant d'ailleurs à travers son genre, une « chronique », et à travers la modalité de l'écriture, puisque les « événements » y sont « consignés. » Enfin, les dates de naissance et de mort de l'historien dont Alejo Carpentier affirme tirer ses sources, le titre et la date de publication de son ouvrage, sont autant d'invitations à l'adresse du lecteur pour que celui-ci prenne le récit au sérieux, la vérification des sources du romancier étant théoriquement possible.

On reconnaît donc dans ces quelques lignes une préoccupation que partage par ailleurs Gabriel García Márquez,<sup>79</sup> et par laquelle il s'agit de nier le caractère fictif

<sup>78</sup> « Office des ténèbres », in *Guerre du temps*, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 2032, 1989.

<sup>79</sup> Commentant *Cent ans de solitude* et plus précisément les rapports que cette œuvre entretient avec la réalité, le romancier indique à son ami Plinio Apuleyo Mendoza dans *El Olor de la guayaba*: « Después de escrito *Cien años de soledad*, apareció en Barranquilla un muchacho confesando que tiene una cola de cerdo. Basta abrir los periódicos para saber que entre nosotros cosas extraordinarias ocurren todos los días. Conozco gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven. » ( Gabriel García Márquez et Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.*, p. 47 ). Dans ces quelques lignes, Gabriel García Márquez confirme, avec un fatalisme à peine teinté d'humour, que la terre caraïbe est à ses yeux une terre d'exception pour le surnaturel. Reste alors à



et illusoire des faits surnaturels qui nourrissent les œuvres de l'un et de l'autre écrivains. De surcroît, l'écrivain cubain ne veut pas fonder sa nouvelle sur la mémoire populaire, mais sur le crédit qu'on peut accorder à un intellectuel, un historien en l'occurrence. En conséquence, écrire une histoire dont le lecteur va vite s'apercevoir qu'elle est fantastique, c'est aussi écrire - et mieux lire - l'histoire de Cuba.

Nous retrouvons ici la confirmation de l'hypothèse selon laquelle, chez les auteurs de notre corpus, la terre caraïbe est en soi une terre fantastique. Dans la nouvelle d'Alejo Carpentier, cela est d'ailleurs vrai au sens le plus étroit du terme fantastique. Le narrateur y fait le récit d'une série de cataclysmes qui se sont abattus sur la ville de Santiago de Cuba, en particulier d'un tremblement de terre et d'une épidémie de choléra. En soi, le thème apparent de la nouvelle ne relève pas du fantastique, mais son traitement, si. Car le séisme ne surprend pas le lecteur, averti par de nombreux signes avant-coureurs qui font du séisme une malédiction tellurique. Le narrateur nous prévient dès la phrase d'ouverture de la nouvelle :

« L'année prenait mauvaise tournure. » ( p. 111 )

Suit une énumération de phénomènes qui relèvent majoritairement, mais pas exclusivement, du surnaturel, tant ils sont scientifiquement inadmissibles. Ainsi, on observe une prolifération inexplicée de mousses, un craquellement des colonnades, mais surtout, les ombres se détachent des objets qu'elles doivent refléter :

« Il n'était pas avéré que l'ombre projetée sur le sol par les objets, le fût à leur exacte mesure. Plus encore, les ombres avaient tendance naturelle à se détacher des choses, comme si ces dernières eussent porté malheur. » ( p. 111 )

Dans ce premier chapitre de la nouvelle, qui en compte neuf, Alejo Carpentier a recours à un procédé que Gabriel García Márquez emploiera à son tour dans *Cent ans de solitude* : il mêle sans distinction aucune des phénomènes étranges mais explicables, comme la prolifération des mousses et le craquellement des colonnades, avec d'autres parfaitement inacceptables voire scandaleux comme l'autonomie des ombres. Tout devient possible dès lors sauf, de même que dans la Guyane du *Siècle des Lumières* ou dans la capitale côtière du *Partage des eaux*, l'impossibilité d'établir un ordre. Nous sommes donc bien confrontés à un univers fantastique : où l'absurde fait à ce point irruption dans le monde réel que ce dernier échappe à l'intelligence humaine et engendre la terreur. Dans ces conditions, même les phénomènes en soi acceptables comme la prolifération des mousses inspire l'épouvante, et ce d'autant plus que, de même que dans la ville touchée par le « Gusano » du *Partage des eaux* voire dans la Cayenne du *Siècle des Lumières*, la prolifération des êtres organiques rudimentaires tels que les parasites, la mousse ou les lianes évoque une conspiration de la terre qui les porte contre la population. Ce qu'il

---

déterminer dans quelle mesure un surnaturel à ce point intégré dans la vie quotidienne peut relever du fantastique.

faut d'ailleurs observer à cet égard, c'est que, comme le constate Jean Fabre dans l'ensemble du corpus fantastique, « l'être inoffensif devient terrifiant » et accompagne « l'apparition de la colère végétale ». <sup>80</sup> Il serait à notre avis peu productif de chercher impérativement une symbolique particulière dans ces espèces végétales ou animales. Ce qui est en jeu, c'est la puissance inépuisable de la végétation et plus largement du monde vivant, et il s'agit d'une puissance hostile qui ne supporte pas la moindre intrusion. La population de Santiago de Cuba se trouve alors confrontée à un empire de signes tous également inquiétants.

En effet, les signes avant-coureurs du cataclysme se font à ce point nombreux que tout, dans la ville de Santiago, devient signe : la voix des marchands de rue, le déplacement des nuages, les galeries des termites, le diapason du bourdon de la cathédrale etc. Bref, le « monstre », la créature fantastique n'est plus un phénomène ni un personnage : c'est la ville, la terre tout entière. C'est elle qui porte sa propre malédiction et qui finit même par la chanter, car peu à peu les citadins ne savent plus chanter autre chose que « La Sombra » (« L'Ombre »), alors que ce chant, pourtant sournoisement inquiétant, finit par supplanter tous les autres :

« La Sombra », de Agüero, n'était au goût de personne. De personne, car c'était une danse triste, désagréable à danser, qui mettait des notes de mélancolie dans les soirées les plus réussies. » ( p. 115 )

Par un jeu esthétique qui renforce l'angoisse fantastique, l'invasion de « l'Ombre » musicale succède à la fuite des ombres visuelles, jusqu'à l'épisode décisif du carnaval, à l'occasion duquel l'air angoissant de « La Sombra » est « tué » par une chanson énigmatique dont les paroles annoncent « La Lola. »

C'est avec l'apparition de cette chanson que le récit fantastique se précipite, et il nous paraît nécessaire d'en indiquer les principales données. Cette dernière chanson se propage à la manière d'une épidémie, de façon inexplicable et spectaculaire, engageant une population toujours croissante, mais au départ constituée d'un joueur de grosse caisse, d'un nègre et de prostituées, bref d'exclus en mal de revanche un jour de carnaval. Les conditions sont alors réunies pour la narration des événements dramatiques : le séisme et l'épidémie de choléra qui meurtrissent la ville de Santiago jusqu'à l'ultime apparition de « La Lola » dans le dernier chapitre du récit sous la forme d'un corbillard « grinçant de tous ses essieux » ( p. 126. ) La Lola et l'hécatombe disparaissent alors, en même temps que le dernier rescapé du groupe carnavalesque qui avait fondé et propagé la chanson.

Nous avons voulu proposer, de manière aussi concise que possible, ces différentes informations sur la nouvelle d'Alejo Carpentier parce qu'elles nous permettent, à notre avis, de comprendre plus clairement la spécificité du fantastique dans ce texte.

D'abord, il nous faut remarquer que ce sont les figures de l'autre qui annoncent et font intervenir la dernière apparition du monstre fantastique : nègres, musiciens des rues, prostituées, éternels exclus passés subitement aux commandes de

---

<sup>80</sup> *Op. cit.*, p. 395.

l'ordre et du désordre du monde à la faveur du carnaval et de l'inversion des valeurs du monde que celui-ci provoque. En eux se cristallisent donc toutes les terreurs d'une ville trop naïvement endormie dans sa quiétude et son apparente, voire illusoire, stabilité. Lorsque meurt le dernier des perturbateurs, disparaît aussi l'hécatombe mais pas la chanson de La Lola, encore présente tel un virus prêt à se réveiller, et qui sourd à travers même les chants religieux sur lesquels se termine le récit :

« Dans le jeu des pédales s'insinuait, quoique sur un tempo lent, le thème de : *La voilà, la voilà, la voilà, la Lola, la voilà*. Mais l'officiant, qui était un peu sourd, ne reconnut pas le couplet. Il crut que les mains de l'organiste s'étaient trompées, jouant les chants de Noël, qu'il fallait déjà répéter, en vue de la proximité des Fêtes de Noël. » ( p. 127 )

Ensuite, et la note finale du récit le confirme, la présence fantastique dans le récit ne s'avère ni accidentelle, ni éphémère ou anecdotique. Il faut toute la naïveté et toute la surdité de l'officiant - il n'est pire sourd que celui qui ne veut entendre - pour croire que la Lola est définitivement partie. La Lola, en réalité, reste là, parce qu'elle fait partie intégrante de la ville de Santiago, parce qu'elle représente la malédiction de la terre caraïbe telle que nous en avons parlé dans ces dernières pages. On retrouve d'ailleurs ici une des particularités majeures de l'anormalité fantastique : un seul fait inadmissible pour l'entendement suffit pour fonder le fantastique. Comme l'explique Sartre :

« On ne fait pas sa part au fantastique : il n'est pas ou s'étend à tout l'univers ; c'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par en dessous les mailles du mécanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer. »<sup>81</sup>

Aussi, dès lors que « la Lola » s'est manifestée, le retour de l'ordre établi n'est plus que provisoire et illusoire. Quoiqu'à nouveau cachée, La Lola reste dans le souffle de Santiago de Cuba et reviendra.

Enfin, dans cette nouvelle, le fantastique trouve dans le tremblement de terre un support pour l'angoisse qu'il génère. On parle volontiers de tellurisme à propos de la littérature latino-américaine. C'est on ne peut plus vrai pour « Office des ténèbres », mais le tellurisme n'a pas ici la connotation positive ou poétique qu'elle peut prendre par exemple chez Asturias ou Neruda. Le tellurisme cette fois met en évidence la force impétueuse de la terre, dans ce qu'elle a de monstrueusement dangereux. La terre, à travers ses secousses violentes et mortelles, apparaît comme une créature primaire et impossible à domestiquer, rappelant en cela le mythe de Poséidon, à propos duquel Jean Chevalier et Alain Gheerbrant nous proposent l'analyse suivante :

---

<sup>81</sup> Jean-Paul Sartre, « Du fantastique considéré comme un langage », in *Situations I, op. cit.*, p. 124.

« Poséidon, dieu des mers et des terres secouées, serait le symbole des eaux primordiales, des eaux d'en bas et non d'en haut, où la vie prend naissance, mais de façon encore indifférenciée, tempétueuse et monstrueuse. Du solide commence à émerger des tourbillons marins ; il reste à le développer et à l'harmoniser. Poséidon est l'expression chthonienne des forces créatrices ; il incarne les forces élémentaires et encore indéterminées d'une nature qui est à la recherche de formes solides et durables.

De son point de vue éthique, Paul Diel jugera sévèrement le type de comportement symbolisé par Poséidon ; le dieu trahirait tout effort de spiritualisation, il légaliserait une forme de pervertissement, il *préside à la légalité qui gouverne la satisfaction perverse du désir, la banalisation, la perversité.* »<sup>82</sup>

Ces propos, quoique conduits pour l'analyse d'un mythe grec, nous paraissent pertinents pour le texte caraïbe qui nous préoccupe. L'entrée en scène d'un séisme dans la narration fantastique ne reflète évidemment pas seulement cette vérité toute simple, qu'il y a en effet des séismes à Cuba. Nous sommes, après tout, dans le « Nouveau monde », et l'enjeu dans notre texte semble bien aussi la façon d'appréhender une terre encore informe, une terre encore peu solide, fuyante jusqu'au sens le plus littéral du terme fuyant parce qu'encore trop peu pétrie par l'histoire -du moins par l'histoire telle qu'elle a été écrite depuis la colonisation. Et pour paraphraser Sartre, nous pouvons considérer que l'angoisse fantastique, dans cette perspective, naît, plus que d'une révolte des moyens contre les fins, d'une révolte de la terre contre l'homme qui prétend la gouverner.

La façon dont le narrateur d'« Office des ténèbres » rend compte du tremblement de terre qui secoue la ville de Santiago confirme ce point de vue. Ce qui retient son attention en effet, ce ne sont pas les ravages humains qu'induit le séisme, mais l'absence d'ordre qui en résulte, annihilant toute harmonie logique et esthétique, voire géométrique dans l'espace urbain. La quasi totalité du chapitre VI, celui-là qui se trouve intégralement consacré au récit du séisme, porte sur une description toute visuelle du paysage de la ville :

« Le 20 août, alors que l'on entonnait à peine l'*Agnus Dei* de la messe de dix heures, les deux tours de la cathédrale se joignirent en formant un angle droit, précipitant les cloches sur la croix de l'abside. En une seconde, toutes les perspectives de la ville furent brouillées. Les avant-toits se heurtaient au milieu des rues. S'écroulant dans des directions opposées, les murs des maisons restaient un instant suspendus, avant de s'écraser dans un terrible tourbillon de poutres brisées. » ( p. 121 )

La narration se poursuit par des observations qui rappellent l'esthétique baroque, notamment à la faveur des images du mouvement et de l'inversion :

« Et puis cette instabilité de la terre, ce frémissement de croupe exaspérée par une guêpe, cette dislocation des trottoirs ; ce qui était ouvert se bouchait et ce qui était bouché s'ouvrait. » ( pp. 121-122 )

---

<sup>82</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 783. Le propos de Paul Diel est tiré de l'ouvrage suivant : *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Préface de Gaston Bachelard, Paris, 1952 ; nouvelle édition : Paris, Payot, 1966, p. 123.

Ce n'est qu'à la fin de ce chapitre que le tremblement de terre est identifié comme tel, la minute que ce dernier a duré ayant paru une éternité aux habitants. Jusqu'alors, de même que le narrateur et nécessairement le lecteur, ils avaient été confrontés à un double effondrement privé de sens et de nom : celui de la ville et simultanément celui de leurs illusions sur l'harmonie de ce monde. Ainsi se termine le chapitre VI :

« Lorsque le sang commença à faire de larges taches sur les tissus, les satins et les feutres, tout était terminé. Une montre de gousset, encore suspendue à sa chaîne, marqua une avance d'une petite minute sur les montres arrêtées. Ce fut lors que les hommes, en se voyant encore debout, comprirent qu'ils avaient vécu un tremblement de terre. Les mouches, sorties d'on ne savait où, volèrent au ras du sol, plus nombreuses. » ( p. 122 )

En conclusion, nous devons remarquer que sur la terre caraïbe d'Alejo Carpentier, c'est l'anormalité qui fonde paradoxalement la norme. Et le fantastique, qui prend sa source dans une perversion du tellurisme latino-américain, terrorise d'autant plus qu'il est véhiculé par les exclus, les bas-fonds, qui le transmettent comme s'il s'agissait d'une épidémie, pour asseoir la revanche du pauvre, du Noir, de la prostituée ou de l'Indien, selon le texte.

Chez Gabriel García Márquez, et parfois aussi chez Alejo Carpentier, la nature fantastique de la terre caraïbe est même directement palpable, si bien qu'elle est à la source d'une sensation qui terrorise celui qui l'éprouve : il s'agit de la sensation monstre de la terre caraïbe.

### **I.1.2. La sensation monstre de la terre caraïbe.**

La nature telle qu'elle apparaît dans les pages fantastiques de notre corpus se présente aux personnages ou au lecteur comme une menace sourde. Il est vrai que souvent ce sont les particularités de la nature tropicale caraïbe qui sont à l'origine de ce sentiment d'hostilité : si les cyclones et autres ouragans sont si fréquents dans la littérature caraïbe, c'est qu'ils le sont déjà dans la nature elle-même. Cependant, de simple décor, le milieu naturel prend parfois le statut d'un personnage à part entière. En particulier, la menace qu'il représente apparaît sans objet et ne suit aucune logique, aucune crainte effectivement fondée ne vient justifier la terreur qu'inspire alors un cosmos qui semble conspirer contre des personnages qui font alors figures d'intrus.

#### **I.1.2.1. De la violence du vent : « Tramontana ».**

C'est en particulier ce qui se produit avec la terreur du vent. Gabriel García Márquez y a même consacré une nouvelle entière, « Tramontane<sup>83</sup>. » L'une des premières originalités de cette nouvelle est de se dérouler, pour une fois, non plus dans la zone caraïbe, mais aux alentours de Cadaqués, soit dans un milieu naturel et humain

---

<sup>83</sup> Gabriel García Márquez, « Tramontana », in *Doce cuentos peregrinos*, Barcelone, Plaza & Janes, 1992, (« Tramontane », in *Douze contes vagabonds*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, traduction française d'Annie Morvan).

européen, d'ordinaire présenté comme plus domestiqué et plus rationnel. Néanmoins, les personnages victimes de la persécution du vent, eux, sont des Colombiens, comme si le sentiment d'être persécutés par une nature hostile était un trait de culture caraïbe susceptible de suivre ses victimes hors même de leurs frontières traditionnelles.

De quoi est-il question dans ce bref récit ? Celui-ci, comme la plupart de ceux qui forment le recueil, voit sa narration prise en charge par Gabriel García Márquez lui-même<sup>84</sup>. Et l'écrivain colombien rapporte une expérience dont il a gardé un souvenir tragiquement douloureux. Dans un récit enchâssé, il raconte en effet sa propre souffrance et celle de ses proches, assiégés à Cadaqués par une tramontane excessivement violente et encore plus menaçante, à tel point qu'un ancien marin retiré dans le village catalan préfère mettre fin à ses jours plutôt que de supporter le bruit épouvantable que le vent fait entendre. Mais ce récit est en fait second par rapport à un autre, par lequel s'ouvre et se ferme la nouvelle : dans celui-ci, qui se situe bien des années après la douloureuse expérience de l'écrivain, Gabriel García Márquez est le témoin de la folie qui s'empare d'un de ses jeunes compatriotes à la seule idée de retourner au village maudit ; dans les dernières lignes du récit cadre, on apprend que le jeune Colombien a préféré lui aussi se donner la mort plutôt que d'arriver -contre son gré, victime d'une plaisanterie de compagnons de boîte de nuit-, à Cadaqués. Voici la phrase de clôture de « Tramontane », où l'auteur condense l'horreur fantastique dans une formulation paradoxale dont l'humour, au lieu d'atténuer la charge émotionnelle, la met au contraire en valeur :

« Le garçon, épouvanté par l'imminence du retour, avait profité d'un instant de distraction des extravagants Suédois, et de la camionnette en marche s'était précipité dans l'abîme pour tenter d'échapper à une mort inéluctable. » ( p. 119 )

La terreur qu'inspire le vent n'est pas à proprement parler un trait caractéristique du fantastique caraïbe. Alain Chareyre-Méjan note à ce sujet que chez des auteurs comme E. M. Forster, Peter Handke ou C.F. Ramuz, la violence fantastique naît d'une « proximité du réel » qu'engendre en particulier la sensation d'un souffle d'air :

« Levinas : « Le frôlement de l'il y a, c'est l'horreur. »<sup>85</sup> Personne ne l'a décrit comme E.M. Forster lorsqu'il rapporte de la panique qui s'empare, au cœur de la campagne toscane, des

---

<sup>84</sup> Cette situation d'énonciation autorise l'écrivain colombien à employer, à propos de ses récits, le terme de « cuentos », traduit dans le titre français par « contes. » Mais la langue française permet, voire impose à ce sujet une précision inexistante dans la langue espagnole, qui emploie indifféremment le terme de « cuento » pour désigner ce que la langue française appelle selon les cas « nouvelle » ou « conte », voire « récit » ou encore « histoire ». Au demeurant, l'existence de plusieurs vocables distincts en français ne rend pas notre langue plus rigoureusement précise dans la distinction entre conte, nouvelle et récit, comme Etiemble l'a démontré dans « Problématique de la nouvelle », in *Essais pour une littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 220-236. Pour notre part, nous sommes quelque peu réticent à employer le terme de « conte », vu que l'usage associe souvent ce vocable à la présence du merveilleux. Or, dans le « conte » qui nous intéresse pour cette étude, nous pensons avoir affaire au fantastique, certainement pas au merveilleux.

<sup>85</sup> E. Levinas, « L'il y a », in *Deucalion*, Fontaine, 1946.

convives anglais d'un pique-nique printanier soudain hanté par le passage du vent dans les arbres des collines environnantes. »<sup>86</sup>

Ce frôlement d'une nature si présente que sa présence échappe à toute raison, pèse sur les personnages et les épouvante tant qu'ils veulent mourir à tout prix avant de mourir de peur, c'est donc aussi l'argument de « Tramontane. » La violence de la nature est en effet si palpable qu'il devient impensable, inacceptable qu'elle ne soit pas dirigée contre quelqu'un. C'est une nécessité de sens en même temps qu'un sujet d'épouvante de se sentir victime d'une conspiration des éléments :

« Deux jours plus tard, nous avons le sentiment que ce vent épouvantable n'était pas un phénomène tellurique mais une attaque personnelle que quelqu'un avait lancée contre nous, et contre nous seuls. » ( p. 117 )

De fait, le vent n'obéit plus aux lois de la nature ; d'une certaine façon, il s'humanise monstrueusement de manière à ne plus toucher que les humains alors que la mer, par exemple, reste « impassible et diaphane au milieu du cataclysme. » Et, par delà le souffle du vent, d'une force pourtant ahurissante, c'est une présence bien plus subtile, indéfinissable, qui attente à la sérénité des personnages. Ainsi, le signe avant-coureur de la tramontane n'est pas d'ordre météorologique, mais directement fantastique :

« (...) j'eus le pressentiment inexplicable qu'il allait se passer quelque chose. L'humeur soudain chagrine, je me sentis triste sans raison et gagné par l'impression que mes enfants, qui n'avaient pas encore dix ans, me suivaient dans toute la maison d'un regard hostile. Le concierge entra peu après avec une boîte à outils et des cordages de bateau pour consolider portes et fenêtres, et ma prostration ne lui causa aucune surprise.

« C'est la tramontane, me dit-il. Avant une heure, elle sera là. » ( p. 115 )

Pourtant, seuls quelques personnages paraissent sensibles à cette menace fantastique. C'est le cas, donc, du narrateur Gabriel García Márquez et de sa famille, mais encore du concierge de l'immeuble où ils sont hébergés et, évidemment, du jeune Caribéen par l'évocation duquel s'ouvre la nouvelle. Or ces différents personnages ont tous en commun, outre leur capacité à percevoir la menace fantastique, de n'être pas des autochtones. Le concierge lui-même, en lequel le lecteur peut reconnaître un Catalan, est un « ancien loup de mer, fort âgé » auquel le nomadisme et le constant déracinement ont tatoué « une peau brûlée par le sel de toutes les mers du monde », tandis que sa langue elle-même s'est métissée au point que « son catalan de canonier possédait la vertu d'être compris dans n'importe quelle langue. » Son ancrage non plus dans sa région natale mais dans une mouvance continue est tel qu'il « se vantait de connaître tous les ports de la planète, mais aucune ville à l'intérieur de ces terres. » ( pp. 115-116 )

---

<sup>86</sup> Alain Chareyre-Méjan, *Le Réel et le fantastique*, op. cit., p. 21.

Les autres personnages du conte, en revanche, traversent l'épreuve de la tramontane avec une quiétude qui finit par passer pour une forme de cécité. Ainsi, par un effet de contraste, les tortionnaires involontaires et inconscients qui veulent emmener le jeune Caribéen à Cadaqués malgré lui sont des Suédois. Et Gabriel García Márquez insiste sur le hiatus culturel qui les sépare de leur victime :

« (...) l'incrédulité des Suédois me donna la chair de poule. Car les motifs [de refus de retourner à Cadaqués] du garçon étaient sacrés. Il avait vécu jusqu'à l'été dernier à Cadaqués, où on l'avait engagé pour chanter des chansons antillaises dans une gargote en vogue, jusqu'au jour où la tramontane avait eu raison de lui. Il avait réussi à s'enfuir le deuxième jour, en se jurant de ne jamais revenir, avec ou sans tramontane, certain que s'il revenait, c'est la mort qui l'attendrait. C'était une conviction toute caribéenne que ne pouvait comprendre une bande de Nordiques rationalistes échauffés par l'été et les durs vins catalans de l'époque, qui semaient dans les cœurs des idées sans foi ni loi. » (pp. 114-115, c'est nous qui soulignons )

Là réside l'une des principales originalités non pas d'ailleurs de cette nouvelle en particulier mais du recueil des *Douze contes vagabonds* en général. En effet, ces récits de l'exil -d'où le titre du recueil- ont beau suivre une action qui se déroule loin des terres caraïbes, presque uniquement en Europe, leurs personnages principaux sont systématiquement des Caraïbes confrontés à des réalités fantastiques auxquelles les autres personnages restent obstinément insensibles, comme si par exemple seul un homme des Caraïbes pouvait comprendre le pouvoir tragiquement maléfique de la tramontane<sup>87</sup>. Dans ces conditions, le fantastique apparaît bien comme, sinon un phénomène culturel, du moins un phénomène obligatoirement inscrit dans un contexte culturel précis, faisant de la terre caraïbe une terre d'exception qui prédispose les hommes à une réception plus fine de l'horreur fantastique. A la lumière de « Tramontane », la culture caraïbe semble ainsi fondée sur une hypersensibilité au monde réel, à la sensation du vent -on est tenté de dire à ce qui n'est que du vent, de l'insensible-, et c'est de cette trop forte présence du réel qu'en l'occurrence naît l'horreur fantastique. La peur, ainsi, n'est pas imputable à un réel qui vacille, qui s'estompe au profit de l'irréel, comme on a parfois tendance à le croire, mais au contraire à un réel qui affirme sa présence hors de tout contrôle, comme l'a justement souligné Clément Rosset :

« L'épreuve de la peur se confond avec l'appréhension du réel -de ce qu'il y a en lui de constitutionnellement imprévisible et par conséquent d'inconnu. Il s'ensuit que la peur intervient toujours de préférence lorsque le réel est très proche... »<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> A vrai dire, « le frôlement de l'horreur » qui transparait à travers le frôlement du vent se manifeste dans une autre nouvelle de García Márquez, dont l'action se déroule intégralement en zone caraïbe. Il s'agit de « La Increíble y triste historia de la cándida Erendira y de su abuela desalmada » qui a donné son titre au recueil publié en édition princeps en 1972 à Mexico, par Hermes ; rééd. chez Montadori, Barcelona, 1987, 2000 dans la collection « Biblioteca García Márquez » (« L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique » 1977 pour la traduction française de Claude Couffon, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges. » ) La phrase d'attaque place d'ailleurs la nouvelle sous le signe de la malédiction du vent : « Erendira était en train de baigner sa grand-mère quand se leva le vent de son malheur. » ( p. 89 )

<sup>88</sup> Clément Rosset, *Le Philosophe et les sortilèges*, Paris, Minuit, 1985, p. 75.



D'autres pages de notre corpus confirment cette analyse. Le lecteur européen est en effet surpris par la présence palpable, dans les récits caraïbes, d'éléments que la littérature occidentale a souvent tendance à occulter, comme la chaleur, le froid, la lumière ou les odeurs. Ces éléments atteignent chez nos auteurs une réalité d'une telle densité qu'elle semble parfois devenir autonome. La sensation se fait alors si forte qu'on peut parler d'une sensation monstre, en ce sens qu'elle préside à la terreur fantastique.

### **I.1.2.2. Du tropique désensorcelé au tropique fantastique : la sensation monstre du tropique.**

Si « Tramontane » développe un récit fantastique fondé sur le « frôlement de l'horreur », l'ensemble des récits de notre corpus développe une thématique d'un surréel tropical qui débouche souvent sur une sensation fantastique. La nature tropicale, qu'elle soit celle de la Colombie, de Cuba ou d'Haïti, apparaît hostile aux personnages, non pas parce qu'elle serait animée d'intentions hostiles, ce qui ferait d'elle un personnage humanisé à part entière et plongerait le lecteur dans un contexte merveilleux, mais parce qu'elle est insupportablement présente, à la manière du vent de Cadaqués.

Ce dernier point était l'objet des préoccupations d'Ernesto Volkening dès 1963, soit trois ans avant la parution de *Cent ans de solitude*. Dans un article intitulé « Gabriel García Márquez, o el trópico desembrujado<sup>89</sup> », il démontrait comment Gabriel García Márquez s'était démarqué d'une tradition romanesque latino-américaine qui privilégiait l'approche du paysage au détriment de celle du personnage. Jusqu'alors, selon l'universitaire colombien, la nature se voyait souvent dotée, notamment dans *La Vorágine* de José Eustasio Rivera ou dans l'œuvre de Rómulo Gallego, d'une présence autonome et systématiquement hostile « fascinante, traicionera e impasible »<sup>90</sup>. On avait affaire à une nature insensible et cruelle, mais dont l'insensibilité et la cruauté n'étaient pas privées de sens, voire constituaient le premier centre d'intérêt du roman. Avec les premiers récits de Gabriel García Márquez, l'hostilité de la nature est toujours aussi forte, mais selon des modalités fondamentalement différentes :

« A primera vista, parece que García Márquez no sólo continúa esa tradición novelística , sino que, recurriendo a nuevos medios de expresión, incluso la lleva al apogeo en su modo de evocar la presencia física y feroz agresividad del calor, mas por alucinantes y corpóreamente tangibles que se nos hagan las influencias climáticas en el relato, asistimos, al mismo tiempo, a un proceso de desencantamiento consciente del trópico. Ya no es la selva sumida en un misterioso claroscuro, es una miseria de nombre Macondo, la que constituye el marco de sus cuentos (...)»<sup>91</sup> »

---

<sup>89</sup> Ernesto Volkening, « Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado », in Helmy Giacoman, *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Las Américas Publishing, New York, 1972. L'article d'Ernesto Volkening avait d'abord paru dans *Eco*, Revista de la Cultura de Occidente, Bogota, tomo VII/4, n° 40, agosto 1963, pp. 275-293.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 81.

De fait, ce qui est en cause dans le paysage marquézien, ce ne sont plus une flore ou une faune qui refouleraient (à dessein ?) des colons venus d'Europe ou pour le moins porteurs d'une culture venue d'Europe, comme c'est parfois le cas dans les textes de Miguel Ángel Asturias. C'est la terre caraïbe elle-même, dans ses manifestations les plus évidentes, les plus strictement anorganiques : la chaleur, la sécheresse, ou au contraire l'humidité. Même dans ses récits où le fantastique a le moins de place, Gabriel García Márquez impose une chaleur suffocante à ses personnages, qui finit par devenir la première marque de leur malédiction et de leur angoisse. Ainsi s'ouvre par exemple « La sieste du mardi »<sup>92</sup>, texte qui s'inspire bien plus de la tragédie de Sophocle, d'*Antigone* plus précisément, que de la nouvelle fantastique :

« Le train sortit du trépidant corridor de roches vermeilles, pénétra dans les plantations de bananiers, symétriques et interminables ; l'air devint alors plus humide et on ne sentit plus la brise marine. Une épaisse fumée suffocante entra par la portière de la voiture. » ( p. 11 )

Entrer dans le territoire de Macondo, dans l'espace romanesque de Gabriel García Márquez, c'est donc d'abord entrer en terre de chaleur et de suffocation. C'est entrer, pour reprendre l'expression d'Alain Chareyre-Méjan, dans le territoire de la sensation monstre :

« A l'opposé [à la violence humaine, violence « intermédiaire » qui paradoxalement constitue un échange], on peut penser à une violence sans réponse (au sens où la parole poétique est sans réponse d'ailleurs), qui est celle dont les oiseaux des *Vagues* témoignent et qui provoque non pas l'irritation ou la haine, mais le sentiment du fantastique. Pour la raison qu'elle tient à son irréductible irrationalité, entendue comme indépendance à l'endroit de nos représentations. »<sup>93</sup>

Or cette violence fantastique, qui prend généralement la forme de la chaleur chez l'écrivain colombien, est une constante de son œuvre<sup>94</sup>, et devient plus présente encore lorsque le récit se fait ouvertement fantastique. C'est ce que nous pouvons observer par exemple dans « Un jour après le samedi »<sup>95</sup>, lorsque le premier symptôme de l'apparition du Juif errant est justement une insupportable chaleur qui s'accompagne de la mort de la totalité des oiseaux du village :

---

<sup>92</sup> « La siesta del martes », in *Los Funerales de la Mamá Grande*, Barcelona, Plaza y Janes, 1962 (« La sieste du mardi », in *Les Funérailles de la Grande Mémé*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1977 pour la traduction française de Claude Couffon.)

<sup>93</sup> Alain Chareyre-Méjan, *op. cit.*, p. 24.

<sup>94</sup> La même remarque vaudrait en vérité pour Juan Rulfo. Nombre de ses nouvelles, ainsi que son unique roman, *El Llano en llamas*, commencent par des observations extrêmement précises sur la chaleur qui accable les personnages dans leur cheminement à travers la plaine, si bien que celle-ci se définit plus par la sensation de la chaleur que par son paysage. Il y a là un « réalisme » indiscutable...et paradoxal en ce sens que c'est justement ce réalisme qui est à la base du « fantastique » chez l'auteur mexicain. Faut-il ajouter, pour justifier la présence de cette note, que Juan Rulfo fut, et de loin, l'un des auteurs dont la lecture influença le plus Gabriel García Márquez ?

<sup>95</sup> « Un día después del sábado », in *Los Funerales de la Mamá Grande*, *op. cit.*

« On était en juillet et jamais la chaleur n'avait été aussi forte. Cependant, les gens du village ne s'y arrêtaient pas, impressionnés qu'ils étaient par la mort de tant d'oiseaux. » ( p. 95 )

La même notation de chaleur réapparaît dans *Cent ans de solitude*, paru cinq ans plus tard, où le romancier reprend l'épisode du Juif errant en y apportant cependant quelques variantes. C'est bien encore la chaleur intense, en pleine période pascalle, qui, en entraînant la mort des oiseaux, constitue le premier signe de la présence du Juif errant. La tentation est grande, certes, de voir dans cette chaleur, d'autant plus insupportable qu'elle intervient au printemps et à l'occasion de la fête la plus importante du calendrier chrétien, le signe d'une intervention satanique. C'est d'ailleurs la réaction du père Antonio Isabel et d'une bonne part des villageois de Macondo. Mais Gabriel García Márquez invite le lecteur à réagir de tout autre façon en rapportant que la chaleur ne cesse pas après l'exécution du Juif errant :

« Jamais on ne put établir si ce fut vraiment à cause de lui qu'étaient morts les oiseaux, mais les jeunes mariées n'engendrèrent pas les avortons qui avaient été annoncés, et la chaleur ne diminua pas pour autant. » ( p. 362 )

Bref, ce n'est pas vraiment une éventuelle signification satanique qui rend cette chaleur intense terrifiante, c'est la sensation même de la chaleur : « la sensation monstre », la sensation justement dépourvue de sens. Du reste, c'est la chaleur en soi qui est source d'angoisse et finalement de fantastique, non pas ce qu'elle pourrait évoquer symboliquement. La perception immédiate du monde - du monde caraïbe, en l'occurrence, présenté comme une surréalité monstrueuse - inquiète, que cette perception indique la chaleur, l'humidité ou son contraire apparent, la sécheresse. C'est ce que met en évidence Ernesto Volkening :

« A todas luces, el arte narrativo de García Márquez se alimenta de una obsesión meteorológico-barométrica, manifiesta en la manera como aquel elemento cálido, húmedo, lúbrico o vaporoso penetra el tejido permeable de la narración, llena el espacio vacío que se extiende entre los personajes, los rodea de una especie de aura atmosférica y así se convierte en el medio unitivo, propio para crear la densidad peculiar del relato que nos tiene cautivos desde el principio hasta el fin. De esta suerte logra el narrador, sin proponérselo ni recurrir a una fábula trabajosamente elaborada o al suspense artificial, uno de los principales objetivos del cuentista: la fascinación del lector quien, viéndose a su vez atraído y absorbido por ese medio envolvente, pasa al estado de participación mágica en la sustancia del cuento. »<sup>96</sup>

Cette omniprésence d'une atmosphère suffocante, qui provoque l'angoisse presque physiquement - l'angoisse étant d'abord, conformément à l'étymologie, un « resserrement » de la gorge -, ne sert pas à camper un décor, ni à faire couleur locale. L'effet majeur de cette présence nous paraît plutôt l'établissement d'un conflit permanent entre ce qu'Ernesto Volkening appelle le « paysage » et le « personnage » ou mieux encore, entre le monde caraïbe et l'homme caraïbe, et c'est ce conflit qui engendre le fantastique.

---

<sup>96</sup> Ernesto Volkening, *Ibidem*, pp. 79-80.

Dans ces conditions, il n'y a pas lieu de s'étonner si la majeure partie des nouvelles de Gabriel García Márquez commencent par des observations « météorologico-barométriques » ni que ces observations soient systématiquement chargées d'une forte connotation négative. Il peut s'agir de la chaleur, nous l'avons déjà vu. Parfois encore, il s'agit du vent : « Erendira était en train de baigner sa grand-mère quand se leva le vent de son malheur. L'énorme demeure de ciment lunaire, égarée dans la solitude du désert, trembla jusqu'aux fondations dès le premier assaut. »<sup>97</sup> Mais il peut aussi s'agir de la pluie : « L'hiver déferla un dimanche à la sortie de la messe. La nuit avait été suffocante. Pourtant, le dimanche matin, nul ne pensait qu'il pût pleuvoir. »<sup>98</sup> Chaque fois, de toute façon, la région caraïbe devient le siège du désordre du cosmos, et de cette sensation naît l'angoisse du personnage et du lecteur.

L'association fréquente, chez Gabriel García Márquez, du vent, de la chaleur et de la sieste, et la terreur qu'engendrent ces différents matériaux narratifs, contribuent à définir l'écriture fantastique du romancier colombien. Mais ces traits caractéristiques du fantastique marquézien évoquent aussi pour nous la mythologie de Pan, telle qu'elle a été étudiée en particulier par Philippe Borgeaud<sup>99</sup>.

Philippe Borgeaud remarque en effet que la peur panique associée à la divinité grecque se déclenche notamment à midi :

« Silence et immobilité caractérisent midi, l'heure stationnaire. Eveiller alors l'attention de Pan, dieu du bruit et du mouvement, équivaldrait à l'inviter à venir meubler ce silence et cette immobilité. Dans sa colère Pan serait susceptible de transformer le berger protecteur du troupeau en son pire ennemi, le loup. »<sup>100</sup>

De fait, les Colombiens que la tramontane accable au point de leur faire voir en la mort leur dernière chance de salut apparaissent comme des victimes de la terreur du dieu grec et « de son fouet de folie »<sup>101</sup>. Et ces mouvements de folie qui affectent les vacanciers de Cadaqués comme les habitants de Macondo s'accompagnent de bruit - le bruit du vent -, comme de mouvement - le mouvement entièrement dépourvu de sens des oiseaux qui viennent se précipiter contre les fenêtres. L'apparition du Juif errant en cette dernière occasion nous ramène ici aussi à la présence de Pan en personne dans la mesure où le Juif errant prend la forme d'un monstre hybride, fait d'un homme mêlé à un bouc, au même titre que le fils d'Hermès. C'est ce qui apparaît tout particulièrement dans *Cent ans de solitude* :

---

<sup>97</sup> « L'incroyable et triste histoire... », *op. cit.*, p. 89.

<sup>98</sup> Gabriel García Márquez, « Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo » in *Ojos de perro azul* 1947/1955, 1999 édition revue et augmentée Barcelone, Montadori, « Biblioteca García Márquez » (« Monologue d'Isabel regardant tomber la pluie sur Macondo », in *Des yeux de chien bleu*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers Rouges pour la traduction française d'Annie Morvan, 1991, p. 139.)

<sup>99</sup> Philippe Borgeaud, « Pan », *Dictionnaire des mythologies*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 2 volumes, 1984, pp. 228-235.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>101</sup> Philippe Borgeaud, *op. cit.*, p. 232.

« Mais, le mercredi à la première heure, une femme s'en vint réveiller tout le monde parce qu'elle avait découvert des empreintes de bipède à sabots fourchus. » ( p. 362 )

L'écriture fantastique de Gabriel García Márquez présente ainsi la particularité d'inscrire un mythe antique et européen dans une actualité caraïbe originale. Au demeurant, si l'irruption du chaos et la panique restent éphémères chez les Grecs et ne remettent pas fondamentalement en cause l'ordre des choses, elles laissent une empreinte beaucoup plus profonde dans les romans de Gabriel García Márquez : tout ordre cosmique y apparaît au contraire comme illusoire.

Chez Gabriel García Márquez, c'est la perception hypersensible du monde extérieur qui conduit à l'angoisse fantastique, et cette angoisse est continue, car associée à des constantes quotidiennes du milieu caraïbe. En revanche, les désordres du cosmos sont générateurs d'angoisse d'une tout autre façon chez Alejo Carpentier : la sensation monstre s'y trouve en effet générée par l'intervention du cataclysme.

### **I.1.2.3. Les désordres du cosmos chez Alejo Carpentier : vers un baroque fantastique.**

Alejo Carpentier a souvent affirmé et expliqué son attachement à une esthétique baroque<sup>102</sup>. Et, *a priori*, il y a incompatibilité entre le baroque et le fantastique. Ainsi, l'esthétique baroque joue sur une adhésion - souvent religieuse, d'ailleurs - de l'homme au monde qui l'entoure, tandis que le fantastique naît au contraire d'un conflit entre l'homme et le monde. Cependant, cette contradiction ne nous paraît que partielle, tant l'adhésion baroque de l'homme au monde semble souvent problématique et conflictuelle, si bien que le fantastique peut naître justement d'un baroque avorté : d'une tentative de conciliation qui échouerait entre l'homme et le cosmos. Or, à cet égard, la nature tropicale joue un rôle décisif chez Alejo Carpentier, tant elle s'apparente à l'image du chaos bien plus qu'à celle du cosmos.

La nature tropicale présente dans *Le Siècle des Lumières* en particulier nous conduit à la perception d'un univers chaotique. Marie-Anne Macé le note pour nous<sup>103</sup> :

« Loin de la domestication européenne de la nature et du rythme de ses saisons, la nature tropicale offre dans sa variété, l'image baroque du Chaos telle qu'elle a pu être exprimée par E. d'Ors : « Le Chaos monte toujours la garde, dans la cave de la demeure du Cosmos. Serviteur et maître, si d'un

---

<sup>102</sup> Voir notamment « Problemática de la actual novela latinoamericana », *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 37 à 41 en particulier. Le goût pour le baroque de l'écrivain cubain présente au demeurant de multiples facettes, qu'il porte sur la musique baroque (dans *Concert baroque*, par exemple !), ou sur l'architecture ; et plus largement, ce qui est en jeu, c'est une esthétique perçue aussi bien comme une réalité historique qui affecte tout particulièrement l'aire latino-américaine, que comme un mode de vie et de pensée.

<sup>103</sup> Marie-Anne Macé, « *Le Siècle des Lumières* ou les turbulences baroques », in *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 188-189.

côté il se laisse coloniser - le travail humain ouvre un chemin dans la forêt -, de l'autre, il se venge, à la moindre négligence, - la végétation sauvage dévore promptement le chemin abandonné.<sup>104</sup> »

Nous avons déjà vu<sup>105</sup> en quoi la terre caraïbe signifie le chaos dans l'œuvre romanesque de Alejo Carpentier, dès lors en particulier que le voyageur étranger passe la frontière et entre alors en territoire fantastique. Mais la perception même de la nature aussi peut devenir source d'inquiétude sans raison objective apparente, simplement du fait de l'intensité de cette sensation, de son « hyperréalité. »

Et de fait la nature tropicale telle qu'elle apparaît dans les récits de Alejo Carpentier montre souvent un visage hostile. Elle est le domaine de l'excès, du débordement, de l'énormité, par les vents, les eaux, la flore et la faune. Mais cela ne se produit pas nécessairement comme chez Gabriel García Márquez. Chez Alejo Carpentier, l'hostilité de la nature tropicale se manifeste d'abord à la faveur de déchaînements cataclysmiques, en particulier comme ceux qui marquent *Le Siècle des Lumières* dans la scène sinon inaugurale, du moins initiatique du cyclone<sup>106</sup>. Rappelons que le roman qui s'ouvre par la mort du père de trois des principaux personnages, montre dans un premier temps comment les jeunes frères et sœur s'efforcent de recréer un univers à eux, enfermés dans leur grande propriété, libérés de la tutelle paternelle comme des contraintes du monde social. Un cyclone dévastateur vient ruiner cette tentative de faire de l'utopie anhistorique une réalité. Ce cyclone représente au lecteur comme aux personnages combien il est impossible, dans la zone caraïbe, d'échapper à l'agressivité non plus seulement de la société et de l'histoire, mais encore de la nature elle-même. Le chaos règne ici et rend vaine toute tentative de fonder quelque harmonie que ce soit.

Mais, pas plus que dans l'œuvre de Gabriel García Márquez, si la nature tropicale se révèle agressive et dangereuse, ce n'est pas parce qu'elle constituerait un personnage autonome et pourvu d'intentions, comme une personnification mythologique. Non, la nature caraïbe est ici dangereuse parce que d'elle s'exhale une aura létale, qui renvoie à un monde d'avant la vie, rendant l'apparition de celle-ci problématique. Et non seulement les hommes, mais encore la végétation se trouve touchée par cette excessive réalité de la mort :

« Il faisait très chaud. L'air était comme immobile entre des rideaux inertes, des fleurs flétries, des plantes qui semblaient de métal. Les feuilles du palmier du patio avaient pris une lourdeur de fer forgé. » ( p. 78 )

Ainsi donc, c'est une nature non pas pleine de vie mais pleine de mort qui agresse le monde et les hommes : l'organique se fait minéral (« métal », « fer forgé »), gagnant en présence et en réalité (« lourdeur ») ce qu'il perd en vie (« immobile », « inerte. ») Nous sommes ici très loin d'une description exotique de la nature

<sup>104</sup> Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard. Idées / art, 1968, p. 17.

<sup>105</sup> Voir plus haut, I.1.1.1. **Frontière caraïbe et frontière fantastique.**

<sup>106</sup> Cette scène se produit dans le septième épisode du chapitre premier, le roman comptant au total sept chapitres.

tropicale. D'ailleurs, le romancier cubain ne décrit presque pas les éléments en furie. Pas un mot par exemple sur la couleur du ciel ni sur les nuages, et bien peu de notations visuelles : le cyclone, dans la narration, échappe à la vue, perception toujours très étroitement associée à l'intellect, mais agresse au contraire les sens du toucher et de l'ouïe :

« Une vaste rumeur recouvrait, enveloppait la maison, harmonisant les accords particuliers du toit, des persiennes, des vitres, en sons d'épaisses coulées ou d'eau qui s'écrasait, d'eau éclaboussée, tombée d'en haut, crachée par une gargouille ou engloutie dans le trou d'une gouttière. Puis il y eut une trêve, plus chaude, plus chargée de silence que le calme des premières heures de la nuit. » ( pp. 79-80 )

Ce qui terrorise les personnages, c'est donc le bruit du cyclone plus encore que le cyclone lui-même. C'est sa perception, perception monstre, certes, et perception monstre parce que perception informe : ce bruit est une « rumeur », rumeur « vaste » et impossible à localiser tant elle est omniprésente. De fait, les verbes « recouvrait » et « enveloppait » réélisent<sup>107</sup> aussi bien une présence informe, diluée dans le réel que la proximité de cette présence. Dans cette phrase, l'ouïe remplit ainsi son rôle premier de détecteur de danger, et la source de celui-ci - le cyclone - fait d'autant plus peur qu'elle n'est jamais visible que dans ses seuls effets.

On est ici bien loin d'une quelconque esthétique baroque. S'il y a en effet une esthétique baroque dans l'œuvre du romancier cubain - lui-même s'en réclame volontiers -, ni elle ni le vitalisme qui l'accompagne ne sauraient masquer les trous béants du vertige fantastique qui la côtoient, notamment lorsque la nature devient à ce point présente que cette présence se fait monstre dévastateur, à mille lieues de toute idée de régénérescence : elle est là, et cet *être-là* sans raison ni volonté - Michel Serres dirait cette chose sans cause - effraie :

« Et, tout à coup, une chose, quelque chose apparaît, hors le réseau. Les messages échangés ne disent plus : je, tu, il, nous, vous, etc. ? mais ceci, voici. (Ecce) Voici la chose même. »<sup>108</sup>

Après le passage du cyclone, plus rien n'est comme avant dans le roman. Ainsi, le lendemain, Sofia ne se sent plus jeune fille, maintenant que les assauts qu'elle a dû repousser de la part de Victor Hughes dans la nuit lui ont révélé qu'elle était irrémédiablement une femme. Le rapprochement narratif des deux événements, des assauts de Victor Hughes et du cyclone, n'autorise certainement pas à établir de relation de cause à effet entre ce premier cyclone qui montre que l'ordre naturel des Caraïbes est fondé sur le désordre des éléments, et cet autre cyclone, affectif cette fois, qui apprend à Sofia que ce qui fondait l'ordre et l'équilibre de son existence n'était qu'une illusion. En revanche, ces deux épisodes se font écho, à la manière d'un contrepoint musical, et de même que le paysage de La Havane se fait au lendemain du

---

<sup>107</sup> Nous empruntons ce néologisme à Jean Fabre (*Le Miroir aux sorcières*, Paris, José Corti, 1992, p. 104) pour éviter la confusion que peut induire la polysémie de « réaliser »

<sup>108</sup> Michel Serres, *Naissance de la physique*, Paris, Minuit, 1977, p. 163.

cyclone à la fois même et radicalement autre, de même l'héroïne du roman a la révélation de sa propre inquiétante étrangeté :

« Sa peau avait une odeur bizarre, peut-être réelle, peut-être imaginaire, dont elle n'arrivait pas à se déprendre : odeur fade, animale, à laquelle elle n'était pas elle-même étrangère. » ( p. 84 )

Ainsi dédoublée parce qu'elle se perçoit à la fois même et autre, Sofia est prise de vertige devant sa propre identité. Sachant que pour l'écrivain lui-même le prénom de ce personnage devait évoquer le « gai savoir »<sup>109</sup> déjà personnifié par la jeune fille, on comprend encore plus nettement à quel point le cyclone tropical a un pouvoir destructeur. Car si le « gai savoir », la philosophie comprise à la fois comme amour de la sagesse et contemplation de l'univers, rapproche d'une vision harmonieuse du cosmos, c'est au contraire du chaos qu'il est question ici. Et Alejo Carpentier ne manque pas d'avoir recours à un lexique d'ordinaire consacré au fantastique : « bizarre », « peut-être réelle », « peut-être imaginaire », « étrangère. » Le cyclone marque donc un avant et un après dans la narration, et fait basculer les personnages comme le paysage dans l'altérité.

En conclusion, force est de constater pour nous que le baroque d'Alejo Carpentier, tel qu'il le revendique lui-même et tel que Marie-Anne Macé l'étudie, bascule ici dans le fantastique. La frontière est pourtant assez précise entre le baroque et le fantastique. A la différence du second, le baroque en effet s'inscrit dans le mouvement cyclique et, en dépit des apparences, ordonné. L'image du chaos que le baroque affectionne n'est finalement qu'un ordre provisoirement délaissé, voire brisé, dans l'attente de sa propre régénérescence. Ce désordre-là n'effraie pas car il porte en lui la promesse d'une recréation du monde ou, dans le contexte latino-américain, d'une exploration à tâtons d'un monde nouveau et vierge, où l'ordre n'est pas impossible, mais à (re)faire. Ce n'est au demeurant pas autre chose que dit l'écrivain cubain dans *Tientos y diferencias* :

« No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas* (...) »<sup>110</sup>

Mais la nécessité de *nommer les choses*, qui fonde selon Alejo Carpentier, l'art latino-américain et l'orienté obligatoirement vers le baroque, se heurte parfois à

<sup>109</sup> Le personnage de Sofia se trouve ainsi signifié par un « nom qui attribuait à la femme qui le portait une « sagesse souriante », le gai savoir » Il s'agit, pour Esteban, d'un nom « nimbé par l'ombre de la grande coupole de Byzance ; un peu enveloppé par les branches de l'arbre de vie et entouré d'archontes, dans le grand mystère de la femme intacte. » ( p. 340 )

<sup>110</sup> Alejo Carpentier, *op. cit.*, pp. 40-41.



l'impossibilité de les nommer. C'est « l'impossibilité d'établir un ordre » dont parle l'Acadien exilé du *Siècle des Lumières* (p.289), qu'il s'agisse d'un ordre verbal ou d'un ordre naturel, voire social. Comme le souligne Alain Chareyre-Méjan :

« On aurait tort de penser qu'en le définissant comme un désordre, on donne au monstre sa spécificité fantastique. La raison se retrouve dans le désordre, pouvant le penser comme absence d'ordre. (...) Au contraire, dire du monstrueux qu'il ne contrevient pas à un ordre mais empêche qu'on puisse même en avoir l'idée, c'est le fait du fantastique. »<sup>111</sup>

Le cyclone qui ravage La Havane est, dans le roman, le signe précurseur que l'ordre est impossible à établir ou même à concevoir. Et c'est dans sa perception monstre que surgit l'inquiétude qui va croissante. Son passage et les sensations qu'il fait éprouver par les personnages annoncent ce qui à notre avis constitue l'un des enjeux majeurs du roman, voire son enjeu central : l'oscillation des personnages entre la sensation du cosmos et celle du chaos, entre une appréhension harmonieuse du monde et l'angoisse qui parfois se fait terreur devant l'apparente impossibilité qu'il y a à percevoir en lui une unité.

Les efforts et l'énergie qu'emploie Victor Hughes à rétablir la situation après le désastre du cyclone prennent à ce sujet l'allure d'un vain sursis, d'un leurre finalement mis à bas lors de l'épisode guyanais<sup>112</sup>. Quant à l'échec cinglant par lequel se solde l'expérience révolutionnaire dans le roman, faut-il le comprendre comme un échec d'une simple portée historique ou comme un échec pour toute tentative d'instaurer un ordre - un sens, donc - pour le monde ? Force est de reconnaître que le septième et dernier chapitre du roman ne permet pas de répondre de façon catégorique à cette question. Esteban et Sofia, en donnant leurs vies par solidarité avec le mouvement patriotique espagnol, leur donnent peut-être un sens, mais ce sens-là est aussi celui de leur désespoir.<sup>113</sup>

Au terme de cette première section de notre étude, il est peut-être utile de rappeler les principaux enseignements que nous pouvons tirer de nos analyses. La terre caraïbe, telle qu'elle apparaît dans les pages étudiées, se présente comme une terre maudite, rebelle à l'instauration de tout ordre. Pour les personnages, l'angoisse naît en particulier du sentiment d'une conspiration des éléments contre eux, qu'il s'agisse de la chaleur, du vent ou des cyclones, et cette conspiration alimente d'autant plus leur inquiétude et parfois leur terreur qu'elle semble dépourvue de sens.

---

<sup>111</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>112</sup> Voir ci-dessus, I.1.1.2. **Territoire guyanais et territoire de l'enfer.**

<sup>113</sup> Les lignes qui suivent immédiatement ce sacrifice ne parlent d'ailleurs que de chaos. « Hasta aquí lo que pudo saberse. Luego fue el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas. » ( *El Siglo de las Luces*, Barcelona, Seix Barral, coll. "Biblioteca breve", p. 407, c'est nous qui soulignons.)

La sensation d'un espace monstre, qui engloutit les personnages dans le chaos, se double de la sensation d'un temps également « monstre » et également hostile. C'est ce que nous nous proposons d'étudier à présent.

## I. 2. LE TEMPS FANTASTIQUE : LE TEMPS DU CHAOS.

Sacré ou profane, le temps régule l'ordre social. Que la régularité de son cours, sa stabilité viennent à échapper à l'ordre qui le fonde, et l'épouvante s'empare alors de ceux, personnages ou lecteurs, qui ne peuvent plus inscrire leurs existences ni leurs destins dans un cadre rassurant. Or c'est ce qui se produit dans certains des textes de notre corpus, que les brisures du temps portent atteinte au temps sacré, c'est-à-dire à celui dont la structure cyclique et par conséquent réversible reproduit les conditions de la vie et de la mort du cosmos, ou qu'elles portent atteinte au temps profane, c'est-à-dire au temps linéaire, irréversible, qui régit nos sociétés modernes. Le résultat est chaque fois éprouvant : un chaos aux manifestations variables, comme nous allons le voir, et qui inscrit le récit dans un cadre fantastique. Nous étudierons d'abord comment le temps sacré, qui en principe fait alterner le moment du chaos et celui du cosmos, débouche sur la victoire terrifiante du chaos. Puis nous verrons en quoi le temps profane se trouve également atteint par des brisures, des aberrations également inquiétantes et sources d'angoisse fantastique.

### I. 2. 1. Le déluge et le retour au chaos.

De *Gilgamesh* à *Popol-Vuh* en passant par la *Genèse*, le déluge annonce l'acte fondateur d'une communauté. Il signifie une purification de l'univers de tous les corps étrangers qui le souillaient et, par-là, une purification par l'eau du nouveau peuple baptisé par l'élément cosmique<sup>114</sup>. La « Mère-Nature » joue alors le rôle d'une seconde matrice, pour une renaissance d'un peuple réconcilié avec lui-même. Pour la problématique du même et de l'autre, le déluge a une valeur capitale : il instaure le même par la cohésion qu'il fonde ; il exclut l'autre par la destruction purificatrice qu'il génère.

Or, force est de constater l'omniprésence du déluge et plus largement du cataclysme chez nos trois auteurs. Certes, le climat subtropical de l'aire caraïbe, avec ses cyclones annuels qui ouvrent la saison des pluies, justifie pour une part cette récurrence, mais celle-ci s'explique aussi, pour ne pas dire surtout, par les connotations morales et idéologiques qu'elle induit.

Du reste, le déluge caraïbe tel qu'il se manifeste dans les récits de notre corpus présentent une première distorsion fondamentale avec les déluges qui fondent les nations dans les trois épopées que nous avons citées ci-dessus. Avec Noé comme avec Gilgamesh, le déluge ne peut être qu'unique : on ne fonde une communauté

---

<sup>114</sup> Selon Gilbert Durand, le déluge est « un retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, 1<sup>ère</sup> édition 1969, p. 358.) Pour ce lecteur de Bachelard, le déluge s'inscrit dans les « pratiques orgiastiques » en ce sens qu'il y a perte des formes et que ce « moment négatif où les normes sont abolies » devient par là même « joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité » (*Ibid.*, p. 359). Pour nous cependant, le

qu'une fois - même si, les relâchements moraux et religieux aidant, un même peuple peut être amené à traverser de nombreuses épreuves initiatiques ou régénératrices. Dans la perspective d'un temps réversible, le déluge se trouve répété à chaque fois que doit surgir une nouvelle unité temporelle. Cependant il ne s'agit pas à proprement parler d'un nouveau déluge, mais plutôt de la répétition du même déluge fondateur, de celui qui précéda la fondation du monde :

« Puisque le Temps sacré et fort est le *Temps de l'origine*, l'instant prodigieux où une réalité a été créée, où elle s'est, pour la première fois, manifestée, l'homme s'efforcera de rejoindre périodiquement ce Temps originel. Cette réactualisation rituelle de l'*illud tempus* de la première épiphany d'une réalité est à la base de tous les calendriers sacrés : la fête n'est pas la « commémoration » d'un événement mythique (et donc religieux), mais sa *réactualisation*. »<sup>115</sup>

Or, chez Alejo Carpentier comme René Depestre ou Gabriel García Márquez, le déluge est une constante du récit. Le retour récurrent du déluge, autant qu'il marque l'importance capitale qu'il revêt chez ces auteurs, signifie aussi l'échec de celui-ci : en effet, il n'ouvre pas le passage du chaos vers le cosmos, mais réitère l'emprisonnement de l'homme dans le chaos.

#### **I.2.1.1. Le mythe du déluge fondateur et sa destructuration chez Alejo Carpentier.**

La nouvelle des « Elus »<sup>116</sup> est d'ailleurs tout entière consacrée au traitement de ce mythe ainsi que le signale d'ailleurs cette citation de la Genèse placée en exergue de la nouvelle par Alejo Carpentier : « ... *et facta est pluvia super terram* ». Le récit fait intervenir et se rencontrer l'Indien Amaliwak, l'homme de Sin, Noé et Our-Napishtim. Tous quatre sont pénétrés de la même ambition : sauver l'humanité à l'appel de Dieu, et la conduire sur le chemin de l'entente et de la paix. Ainsi réagissent en particulier les peuples indiens réunis sous la férule du vieil Amaliwak :

« Cette concorde, cette paix universelle remplissaient d'étonnement les nouveaux venus dont les armes toutes prêtes, attachées avec des cordes qui pouvaient être aisément déliées, restaient hors de la vue sur le plancher des canots, à portée de la main. Et tout cela - la concentration des embarcations, la bonne harmonie obtenue entre frères hier ennemis, l'effronterie des bouffons - était le résultat de l'annonce faite aux peuples d'au-delà les rapides, aux peuples sans feu, aux peuples nomades, aux peuples des montagnes couvertes de peintures, aux peuples des Confluences lointaines, que le Vieux désirait être aidé dans une grande tâche. » ( p. 152 )

Dans cette perspective, l'autre disparaît au profit du même, toute différence et tout conflit étant bannis sous une illusoire harmonie universelle.

---

déluge de la littérature du « réel merveilleux » ne vérifie souvent que la première phase de ce propos : il annonce la mort mais pas la renaissance .

<sup>115</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., pp. 70-71

<sup>116</sup> Alejo Carpentier, « Los advertidos », *Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (le texte de « Los advertidos » ayant été achevé d'écrire le 13 juin 1965) ; « Les élus », *Guerre du temps et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1989, traduction de René L.F. Durand.

Mais la nouvelle d'Alejo Carpentier, qui en l'occurrence relève bien plus de l'apologue que du récit fantastique, s'acharne à démontrer la vanité de l'entreprise. A mesure que la première embarcation, qu'on a envie d'appeler arche même si elle n'est pas hébraïque, rencontre d'autres embarcations également conduites par des prophètes dont chacun se réclame d'un dieu, la conscience d'être irréductiblement autre émerge, et avec elle la certitude que l'histoire qui va s'écrire s'écrira nécessairement à travers des conflits fondés sur le refus de l'autre :

« Les capitaines dînèrent en silence. Une grande angoisse - inavouée, cependant lovée au plus profond du cœur - leur faisait ravalier leurs larmes. Il s'était effondré leur orgueil de se croire élus - oints - par des divinités qui, en somme, étaient nombreuses, et parlaient à leurs peuples de façon identique, en employant les mêmes mots. » ( p. 169 )

Ce qui est en jeu dépasse largement un simple orgueil national ou personnel. En constatant qu'ils ne sont pas « élus », les différents peuples du récit constatent aussi la vanité de leur conception du monde. Ils ne vivent pas au centre du monde tout simplement parce que le monde n'a pas de centre. Plus largement encore, le monde n'est pas un cosmos harmonieux et organisé autour d'un axe spatial et temporel unique. Dès lors, leur conviction que le cosmos va se régénérer à la faveur d'un déluge purificateur s'effondre pour laisser la place à un désespoir radical : celui que fonde la révélation d'un néant, d'un chaos qui absorbe et engloutit l'humanité comme le monde.

La tentative de régénérer l'humanité à la faveur d'un déluge purificateur et unificateur se solde alors par un échec sanglant et désespérant. Une fois l'inondation diluviale terminée, la dialectique du même et de l'autre reprend ses droits, et les conflits opposant aires géographiques et peuples distincts resurgissent immédiatement. Les dernières lignes de la nouvelle sont à cet égard d'un enseignement qui se veut sans appel :

« Amaliwak regagna précipitamment l'Enorme-Canot quand il vit que les hommes nouvellement sauvés, nouvellement créés, se massacraient entre eux. Et, selon leurs positions de combat sur la rive choisie pour leur résurrection, il était évident qu'il s'était déjà créé un *clan-montagne* et un *clan-vallée*. L'un avait un œil qui lui pendait au milieu de la figure ; l'autre les entrailles hors du corps, tel autre, le crâne ouvert par une pierre tranchante. « Je crois que tout a été inutile », dit le vieil Amaliwak en remettant à flot son Enorme-Canot. Et cette nuit-là il but d'énormes quantités de *chicha* de maïs. » ( pp. 170-171 )

Si la nouvelle des « Elus » ne constitue donc pas un texte fantastique en ce sens que le surnaturel qui la parcourt n'engendre pas de terreur, elle n'en apporte pas moins un éclairage à notre sens précieux sur l'interprétation qu'on peut proposer sur le déluge et son rôle dans la littérature du « réel merveilleux » notamment. Le déluge, dont la violence sanctionne une ère de désaccord et de conflits entre les hommes, entre les peuples et les ethnies, est porteur d'une promesse pourtant jamais tenue : le mythe d'une humanité réconciliée avec elle-même et oublieuse des différences qui la

divisent. Aussi, par l'échec qu'il préfigure, le déluge devient chez Alejo Carpentier bien plus une promesse d'angoisse qu'une promesse de régénérescence.

### **I.2.1.2. Déluge et satanisme chez René Depestre.**

Dans l'œuvre narrative de René Depestre en particulier, le déluge, qui prend la forme d'un cyclone, curieusement apparaît deux fois, mais sans jamais être représenté dans le récit. Il s'agit d'ailleurs chaque fois du même cyclone : du cyclone Betsabé (ou Betsabée). Or, aussi bien dans « Un retour à Jacmel »<sup>117</sup> que dans *Hadriana dans tous mes rêves*<sup>118</sup>, le passage du cyclone Betsabé annonce un autre cataclysme, érotique et fantastique. Ainsi, dans *Hadriana dans tous mes rêves*, le personnage maléfique de Balthazar Grandchiré intervient pour la première fois à Jacmel, lieu principal de l'action, « huit semaines seulement après le passage du cyclone Bethsabée. » (p. 28) Or, le nom de Bethsabée, en hébreu Bath-Schéba, connote l'adultère et le meurtre depuis que David a enlevé Bethsabée et l'a épousée après avoir tué son mari Urie. Sa seule présence dans le roman signifie donc un cataclysme, surtout si ce nom se trouve comme ici introduit par l'apparition d'un cyclone. Et de fait le personnage de Balthazar Grandchiré multiplie, sous la forme d'un papillon crépusculaire, les accouplements les plus brutaux, victime lui-même de la malédiction d'un sorcier voué à un génie de la mort. De cette façon, la présence du cyclone a valeur de signifiant : elle induit la présence d'une force chaotique et diabolique, l'intrusion du mal et de l'inacceptable dans l'ordre des choses et celui des normes sociales prioritairement.

La nouvelle d'« Un retour à Jacmel », quant à elle, propose le récit d'un dénommé Henri Braget, premier Haïtien revenu de Paris avec un diplôme de médecine. Rapidement, le soupçon pèse sur la personnalité du jeune diplômé. Celui-ci se déplaçant au moyen d'une moto (l'action est censée se situer dans les années 30), la rumeur d'une vie amoureuse dissolue se propage immédiatement, d'autant plus que le jeune médecin est présenté comme l'incarnation - satanique, nécessairement - du cosmopolitisme. Le même étant devenu autre ne peut qu'inquiéter, même si à ce moment du récit, il n'est pas encore question de fantastique :

« Sa tenue confirmait les bruits qui, de loin en loin, avaient couru sur ses frasques d'étudiant. A un moment donné, il aurait suivi à Tanger une ancienne danseuse de ballet russe. De Tanger, il serait passé à Casablanca, où il aurait fait de la prison à la suite d'une histoire de drogue. Plus tard on avait signalé sa présence dans une ville polonaise où il aurait enseigné la langue créole à une nièce du maréchal Pilsudski. L'hiver 1935, on l'imagina en train de jouer de la clarinette dans l'orchestre que son cousin Théophile Zelnave avait formé à Liverpool. On perdit ensuite ses traces dans la cale d'un cargo néo-zélandais. On les retrouva six mois plus tard à la cuisine d'un palace de la Riviera italienne. Et sans crier gare il était rentré à la maison, plus proche de l'écuyer de cirque que du docteur en médecine. » ( p. 200 )

<sup>117</sup> René Depestre, « Un retour à Jacmel », in *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>118</sup> René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.

Très vite, la rumeur s'enfle de preuves partielles, et la narration semble toucher à sa fin, le monde bien-pensant de Jacmel ayant décidé d'en finir avec cet intrus aussi indésirable que cosmopolite. Mais au moment où les familles déshonorées s'apprêtent à se venger du médecin, notamment par l'intervention du vaudou et du fameux sorcier Okil-Okilon, ce dernier est finalement sauvé par le passage du cyclone, qui l'aide à se réconcilier avec la population :

« Le passage du cyclone Betsabé fit croire à tous que le docteur Braget était né avec une coiffe. Il aida à ranimer et à reloger des centaines de sinistrés (...) »

Le cyclone parti, il y eut une grande accalmie dans la rade de Jacmel, dans les arbres de la place d'Armes, comme dans les esprits qu'inquiétait le mystère du docteur Braget. Cette trêve dura jusqu'aux derniers jours de l'année. » ( p. 207 )

C'est à partir de cet épisode que le récit prend une tournure fantastique ; en effet, Henri Braget se trouve finalement convaincu de relations sexuelles illégitimes ; mais cette fois, en même temps que d'une preuve tangible, ses contempteurs ont la révélation de la dimension surnaturelle et scandaleuse de la sexualité du docteur. De fait, sa dernière aventure a lieu un Vendredi saint, jour d'abstinence par excellence pour les bien-pensants haïtiens, et se manifeste de façon monstrueuse :

« Il y avait bien dans la pièce un lit en désordre qui révélait les jeux d'amour d'un couple ensorcelé. César se mit à chercher dans tous les coins où les amants étaient passés. Elle ne tarda pas à découvrir sous le lit un sexe de femme et un sexe d'homme qui, tout au bout de l'émerveillement réciproque, se livraient un ultime bon combat . Le père Naélo se jeta à genoux devant ce miracle. Mais, en un instant, à se voir devant des témoins, les deux sexes se changèrent en une paire d'ailes. Un oiseau unique s'envola gaiement dans le samedi immensément bleu de Jacmel. » ( p. 215 )

Il est aisé, dans ces lignes situées à la dernière page de la nouvelle, de reconnaître l'intention morale de l'auteur<sup>119</sup> qui, en faisant soudainement basculer son récit dans le merveilleux, supprime l'aspect diabolique de son personnage. Pourtant, dans « Un retour à Jacmel » comme dans *Hadriana dans tous mes rêves*, le cyclone Betsabée a joué son rôle maléfique, instaurant, au lieu d'une nouvelle ère de ferveur religieuse, une ère où une sexualité débridée et blasphématoire est placée sous le signe de Satan.

Promesse illusoire voire mensongère d'un monde rénové chez Alejo Carpentier, annonce au contraire d'une sexualité surnaturelle et inquiétante chez René Depestre, le cataclysme, qu'il prenne la forme du cyclone ou du déluge, occupe une place au moins aussi importante dans l'œuvre narrative de Gabriel García Márquez.

---

<sup>119</sup> Rappelons à cet égard que l'autre recueil de nouvelles de René Depestre, *Eros dans un train chinois*, Paris, Gallimard, 1990, commence par trois citations placées en exergue, dont celle-ci d'Etiemble, particulièrement connue : « *Heureux les pays où les dieux font l'amour !* » Il y a en vérité contradiction, dans la nouvelle de René Depestre, entre l'inquiétude des personnages et l'enthousiasme du narrateur : les premiers voient dans le passage du cyclone et la sexualité du protagoniste une irruption du chaos, alors que le second situe au contraire ces événements surnaturels dans une dynamique cosmique. Au total, le récit, qui emprunte beaucoup au fantastique, relève finalement d'une logique propre au « réel merveilleux. »

### I.2.1.3. Le déluge apocalyptique chez Gabriel García Márquez .

Plus nettement en effet que chez les auteurs cubain ou haïtien, le déluge chez l'auteur colombien marque non pas une promesse de renouveau, une régénérescence, mais au contraire un aboutissement. Cela se mesure en particulier à la rupture de tout cycle temporel. A propos de la figure du déluge, Gilbert Durand observe qu'elle s'inscrit dans ce qu'il appelle lui-même le « régime nocturne de l'image » et que, plus précisément, elle révèle « l'épiphanie négative du cycle lunaire et végétal. »<sup>120</sup> En d'autres termes, la figure du déluge a notamment pour fonction la représentation du temps dans sa forme cyclique ; elle est dans cette perspective un symbole de la transformation temporelle, et c'est bien par cela même qu'elle est promesse de renouveau. Chez Gabriel García Márquez, c'est très exactement le contraire qui se produit.

Dans son œuvre, le déluge annonce en effet la mort ultime et le non-retour. Elle est l'image d'un désespoir irrémédiablement attachée à la terre caraïbe, et Gabriel García Márquez a développé à ce sujet une thématique qui lui est propre : celle de la terre putréfiée par le déluge, de la terre maudite qui ensevelit définitivement ceux qui n'ont pas su vivre sur elle. Ce thème apparaît dès les premiers textes, notamment avec le « Monologue d'Isabel regardant tomber la pluie sur Macondo », paru en espagnol en 1955, douze ans avant le roman qui allait consacrer la gloire de l'écrivain. Le personnage éponyme y conduit la narration d'une pluie continue qui finit par tout imbiber, jusqu'à la conscience des hommes et à l'existence du temps. Voici ce qu'éprouve Isabel, à la vue du spectacle de désolation provoqué par la pluie :

« Je me sentis métamorphosée en prairie désolée, ensemencée d'algues, de lichens, de champignons suintants et mous, fécondée par la flore répugnante de l'humidité et des ténèbres. » (p. 146)

Le propos prend toute sa signification lorsqu'on sait qu'Isabel est alors enceinte de cinq mois. La matière diluviale occasionne ainsi une régression à la matrice originelle, au lieu de projeter les hommes vers un avenir régénéré. Tout devient informe et porteur de mort, les cadavres flottant sur les eaux et toute appréhension du monde se faisant indistincte :

« Le jeudi, au lever du jour, les odeurs se dissipèrent mais nous perdîmes la notion des distances. Celle du temps, bouleversée depuis la veille, avait complètement disparu. Il n'y eut pas de jeudi. Ce qui aurait dû l'être n'était qu'une masse physique et gélatineuse que l'on aurait pu fendre des deux mains pour voir apparaître le vendredi. Hommes et femmes étaient inexistantes. Ma belle-mère, mon père, les péons se résumèrent à des corps adipeux et vagues qui s'agitaient dans le marécage de l'hiver. » (p. 148)

Progressivement, le personnage éponyme se fond dans la terre qui l'absorbe dans la mort. Le déluge n'a pas tenu ses promesses et la terre de la grande promesse, la terre caraïbe, se transforme ainsi en terre de terreur. La rupture enfin avec la signification traditionnelle du déluge est consommée lorsque le cycle du temps se

---

<sup>120</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 358.



trouve brisé et que le temps s'apprête à se répéter indéfiniment ; alors que celui-ci piétine, la mort seule règne et condamne Isabel à une solitude éternelle. Le « retour à l'informe » que, selon l'expression de Gilbert Durand, signifie le déluge se matérialise par la disparition de toute notion temporelle, le jeudi n'étant plus pour Isabel qu'une « masse physique et gélatineuse »<sup>121</sup>. Ainsi se termine la nouvelle :

« Alors je compris que le temps s'était éclairci et qu'autour de nous régnaient un silence, une paix, une béatitude profonde et mystérieuse, un état de perfection qui devait ressembler à la mort (...) « Mon Dieu, pensai-je alors, troublée par le dérèglement du temps. Ça ne m'étonnerait pas que l'on m'appelle pour assister à la messe de dimanche dernier. » ( p. 151 )

Le lecteur, et le personnage, se trouvent ainsi confrontés à un temps réversible, puisque marqué par un retour à la situation antérieure, mais ce temps réversible n'induit pas une régénérescence, la combustion de toutes les souffrances et erreurs du passé ; au contraire, il implique le retour de ces souffrances de façon cyclique, comme un châtiment sans fin, quoique ce châtiment paraisse aveugle, sans justification. Or un temps réversible qui ne s'inscrit pas dans un contexte sacré mais au contraire profane fait basculer celui qui le vit du réel religieux, rassurant dans son principe, au néant fantastique. C'est ce que nous explique Mircea Eliade :

« La perspective change radicalement lorsque le sens de la religiosité cosmique s'obscurcit. (...) Lorsqu'il n'est plus un véhicule pour réintégrer une situation primordiale, et pour retrouver la présence mystérieuse des dieux, lorsqu'il est désacralisé, le Temps cyclique devient terrifiant : il se révèle comme un cercle tournant indéfiniment sur lui-même, se répétant à l'infini. »<sup>122</sup>

Le déluge remplit donc, dès le premier recueil de nouvelles publié par Gabriel García Márquez, le rôle d'un châtiment monstre, et réapparaît dans des conditions comparables dans d'autres textes de l'écrivain colombien<sup>123</sup>. Mais, à mesure que s'affirment l'art du conteur et sa maturité, les références à l'histoire se font plus évidentes. Dans le « Monologue d'Isabel regardant tomber la pluie sur Macondo », le déluge s'imposait aux personnages comme au lecteur de façon gratuite et aveugle - on est tenté de dire en réalité de la façon la plus terrifiante et la plus fantastique qui soit. Dans *Cent ans de solitude*, en revanche, même si le déluge n'est pas le fait d'une intervention divine comme c'est le cas dans « Les élus » d'Alejo

---

<sup>121</sup> Le texte espagnol rend compte du chaos informel qui accable Isabel et Macondo de façon plus concrète encore. Ainsi, il n'est pas question de « la notion des distances » mais du « sentido de las distancias » et le jeudi n'est pas réduit à une « masse physique et gélatineuse » mais d'une « cosa física y gelatinosa » ( p. 165 )

<sup>122</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 93.

<sup>123</sup> Certains critiques, comme Mario Vargas Llosa dans *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971, affirment d'ailleurs que les nouvelles du recueil des *Yeux de chien bleu* constituent la « préhistoire » de Gabriel García Márquez. Dasso Saldívar le conteste dans sa biographie *Gabriel García Márquez, El viaje a la semilla*, Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 185-186. Pour le journaliste et biographe colombien, la préhistoire de l'écrivain colombien se situe plutôt dans les récits de jeunesse qu'il composa alors qu'il était lycéen à Zipaquirá. Les nouvelles rassemblées sous le titre des *Yeux de chien bleu* montrent d'après lui un art littéraire trop consommé pour qu'on puisse parler de « préhistoire ». Nous ne pouvons que lui donner raison.

Carpentier, les conditions de son apparition dans le récit permettent cependant d'établir une « causalité magique » qui faisait défaut dans la nouvelle parue en 1955.

Le déluge survient dans le roman après la répression dont sont victimes les ouvriers grévistes de la compagnie bananière de Macondo. A cet égard, il convient de lire, comme Gabriel García Márquez les a rapprochées, la dernière phrase du chapitre consacré à la compagnie bananière, dans laquelle un personnage rappelle le nombre de grévistes tués par l'armée, et la première phrase du chapitre suivant :

« Ils étaient plus de trois mille, se borna à dire José Arcadio le Second. Maintenant, je suis sûr que c'étaient tous ceux qui se trouvaient à la gare.

...

Il plut pendant quatre ans onze mois et deux jours. » ( pp. 330-331 )

Un rapprochement s'impose avec la *Genèse* et le déluge provoqué par Dieu pour punir les hommes de leur méchanceté :

« L'Eternel vit que la méchanceté des hommes était grande sur la terre, et que toutes les pensées de leur cœur se portaient chaque jour uniquement vers le mal. L'Eternel se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre, et il fut affligé en son cœur. Et l'Eternel dit : J'exterminerai de la face de la terre l'homme que j'ai créé, depuis l'homme jusqu'au bétail, aux reptiles et aux oiseaux du ciel ; car je me repens de les avoir faits (...)

Sept jours après, les eaux du déluge furent sur la terre. L'an six cent de la vie de Noé, le second mois, le dix-septième jour du mois, en ce jour-là toutes les sources du grand abîme jaillirent, et les écluses du ciel s'ouvrirent. »<sup>124</sup>

La similitude de l'écriture de l'auteur colombien avec celle de la Bible justifie le titre de l'étude que Mario Vargas Llosa a consacrée à l'auteur de *Cent ans de solitude* : l'écrivain est en effet déicide dans la mesure où il supplante Dieu. Mais surtout, elle nous permet de poursuivre la comparaison et d'observer les différences essentielles. Dans la Bible, le déluge fonde la nouvelle alliance que Dieu établit avec Noé ; il ouvre ainsi la voie au renouveau. Chez Gabriel García Márquez, en revanche, rien de cela ne se produit ; au déluge succède une sécheresse aussi désespérante, et Macondo finit emporté par « un « ouragan biblique », définitif celui-là comme le sanctionne la dernière sous-phrase du roman :

« (...) car aux lignées condamnées à cent ans de solitude, il n'était pas donné sur terre de seconde chance. » ( p. 437 )

Une autre différence fondamentale doit être soulignée entre la Bible et le roman. Dans la Bible en effet, c'est la « méchanceté des hommes » qui est à l'origine du déluge. Chez Gabriel García Márquez, ce qui précède le cataclysme, ce sont à la fois une répression patronale et militaire et « cent ans de solitude. »

---

<sup>124</sup> *La Sainte Bible*, traduction de Louis Segond, Société biblique de Genève, édition revue de 1975, *Genèse*, VI, 5-7 et VII, 10-11.

Le massacre de Macondo tel qu'il apparaît dans le roman reflète fidèlement celui qui se produisit à Ciénaga, près du village natal de l'auteur, le 6 décembre 1928 entre une heure et demie et deux heures du matin. Dasso Saldívar précise même :

« Tanto los detalles de la masacre como el propio general Cortés Vargas y su posterior « Decreto Número 4 » aparecen en *Cien años de soledad* de forma tan literal que, por su misma excepcionalidad, es inequívocamente acusadora. »<sup>125</sup>

Par delà le sang coulé, ce qui est en cause ici, c'est l'aliénation d'un pays tout entier au profit d'une multinationale nord-américaine, la United Fruit Company. La terre caraïbe est bel et bien maudite : la rencontre avec l'autre ne s'y effectue que sous le signe de la violence et de la défiance. Aux génocides et déportations massives d'esclaves du passé, qui fondèrent la peur séculaire du métis, du Noir ou de l'Indien, ont succédé les massacres organisés sous la bannière d'un capitalisme agressif et méprisant.

Là se trouve une des lectures possibles de la dernière phrase du roman ainsi que de son titre : la solitude des romans marquésiens naît d'une dialectique impossible du même et de l'autre, l'un des deux termes effaçant systématiquement l'autre, dans l'histoire nationale comme dans la narration romanesque.

Le déluge constitue dans cette perspective la sanction fantastique de cet échec<sup>126</sup>. Image cette fois de désespoir, contrairement à la signification régénératrice qu'on peut d'ordinaire y lire dans les textes religieux, il fait basculer l'inspiration du romancier : la terreur n'est plus seulement occasionnée par le social ou le politique, mais par l'irruption du surnaturel. Le déluge annonce une pourriture lente, agonie sans fin qui conduit la terre caraïbe vers une mort nauséabonde et sûre.

Cette présence finit par parcourir la totalité de l'œuvre de Gabriel García Márquez, et réapparaît constamment à la faveur d'un même vocable intraduisible en français : « la hojarasca », qui est aussi le titre d'un de ses premiers romans<sup>127</sup>, publié en 1955, soit la même année que le « Monologue d'Isabel regardant tomber la pluie sur Macondo. » Afin de respecter l'idée du titre comme les sonorités du mot espagnol, le traducteur a choisi avec bonheur l'expression « *Des Feuilles dans la bourrasque* ». Il nous paraît cependant pertinent de préciser qu'en espagnol, la « hojarasca » désigne selon le cas un amas de feuilles mortes ou des branchages touffus et inutiles ; au sens figuré, tout ce qui est de trop et de peu de profit. Gabriel García Márquez fait précéder son roman d'un avant-propos dans lequel il indique lui-même ce qu'il entend par

<sup>125</sup> Dasso Saldívar, *García Márquez, El viaje a la semilla, op. cit.*, p. 71.

<sup>126</sup> En réalité, la zone de Macondo fut bel et bien victime d'un déluge. Celui-ci survint en 1932 et causa des inondations si catastrophiques que l'United Fruit Company se retira de la région et que celle-ci, peu à peu, sombra dans un déclin irréversible. Ce sont ces détails-là, de nature biographique, qui autorisent Gabriel García Márquez à affirmer que le fantastique existe réellement dans la région caraïbe et que pas une ligne de ses romans ne se trouve fondée sur un fait réel.

<sup>127</sup> *La Hojarasca*, Bogotá, éditions S.L.B., 1955. Rééd. Barcelone, Plaza & Janés, 1994. *Des Feuilles dans la bourrasque*, traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1983 ; Rééd. : Grasset, Les Cahiers rouges, n° 132, 1991

« hojarasca ». L'emploi de ce mot est ici à peine métaphorique et désigne les habitants des Caraïbes eux-mêmes, attirés par le premier train qui annonça l'implantation de la multinationale américaine, toutes sortes d'êtres égarés, déracinés par la tourmente des événements ; et ce sont ces êtres-là, fantomatiques, sans racines ni avenir, déculturés et esseulés, étrangers venus de toutes parts et au métissage impossible, dont la décomposition finit par constituer l'essence caraïbe. C'est là l'ultime enseignement, dans les dernières lignes, de l'avant-propos proposé par le romancier :

« La *hojarasca* tourbillonna pour aller l'accueillir et au retour elle perdit de sa fougue, mais elle y gagna unité et solidité ; après quoi elle subit le processus naturel de la fermentation et s'intégra aux germes de la terre. »<sup>128</sup>

Ce qui fonde la terre caraïbe marquée est donc une mort « fermentée », déluge et putréfaction conditionnant sa naissance comme son aboutissement sans qu'il y ait le moindre espoir, sur cette terre maudite, d'une régénérescence, la mort étant en même temps commencement et fin. Aussi, dans *Cent ans de solitude*, à un cycle de mort succède un autre cycle de mort :

« Un vendredi, vers deux heures de l'après-midi, le monde se trouva éclairé d'un soleil tout bête, roux et rugueux comme de la poussière de brique, presque aussi frais que l'eau, et pendant dix années de suite, il ne plut plus.

Macondo était en ruine. Dans les rues marécageuses étaient restés des meubles démantibulés, des squelettes d'animaux couverts de lis rouges, dernières traces des hordes d'étrangers qui s'étaient enfuis de Macondo dans un affolement semblable à celui de leur arrivée. » (pp. 347-348)

Dans les textes de nos trois auteurs, la terre caraïbe s'impose au lecteur comme une terre maudite, frappée du sceau du fantastique ; et cette malédiction fantastique, théorisée chez Alejo Carpentier à travers la figure du « Ver » dans *Le Partage des eaux*, trouve son expression hyperbolique dans la présence récurrente du déluge. Mais elle apparaît aussi de façon moins spectaculaire et plus continue, à la faveur des multiples incidents qui marquent une rupture avec le monde maîtrisé et cohérent de la temporalité occidentale. Le temps qui régit les textes du « réel merveilleux » prend souvent l'allure d'un monstre qui, au lieu de garantir l'ordre des choses et du monde, le corrompt et entretient avec lui une guerre souterraine.

### **I. 2. 2. La guerre du temps contre l'ordre établi.**

Si la sensation d'un espace monstre induit celle d'un chaos hostile, celle d'un temps hostile, outre qu'elle montre l'impossibilité d'un retour à un cosmos idéal et originel, soulève aussi des questions d'ordre social, tant la mesure du temps et la

---

<sup>128</sup> Gabriel García Márquez, *Des Feuilles dans la bourrasque*, op. cit., p. 12. Cet avant-propos est daté de 1909, soit de près de vingt ans avant la naissance de l'écrivain. Il est vrai que le récit est systématiquement conduit en focalisation interne, selon des points de vue narratifs différents, et qu'en apparence au moins, le romancier n'intervient jamais dans la narration.

maîtrise de sa mesure renvoient à des impératifs qui gouvernent l'ordre social. Le temps qui régit nos activités est d'abord une convention sociale, et la régularité de son cours garantit en même temps la stabilité de la société. La mesure du temps a donc pour première fonction de contribuer à réguler les activités sociales, de donner un temps pour chaque chose, un temps pour le travail certes, mais encore un temps pour la violence, dont les manifestations doivent ainsi s'inscrire et se circonscrire à des dates déterminées et selon des usages déterminés. Il s'agit par-là de garantir la pérennité des cycles temporels ; le sentiment de « l'éternel retour », le sentiment que tout va recommencer après une nécessaire période de décadence et de crise - hivernale ou carnavalesque - est vital pour assurer la perception d'un temps réversible et en cela rassurant à côté d'un temps au contraire irréversible, qui lui mène fatalement à la mort :

« (...) mesurer le temps permet de séparer le temps en espaces, de mettre des bornes aux actes, de synchroniser des comportements, de remplacer un irréversible insensé par un réversible rassurant, de circonscrire des coupures où la violence peut -et doit- proliférer afin d'éliminer le passé et relancer le cycle. »<sup>129</sup>

L'émancipation d'un groupe d'hommes des contraintes temporelles fixées par une société donnée constitue alors une menace pour l'équilibre social tout entier. Aussi, loin d'être un problème exclusivement métaphysique, le problème de la mesure du temps et de la relativité de cette mesure concerne d'abord les luttes idéologiques qui sont en jeu dans les conflits sociaux : le temps du carnaval, par exemple, peut être toléré s'il reste circonscrit aux trois jours précédant Carême ; mais qu'il apparaisse à tout moment de l'année, et de façon imprévisible, il cesse alors d'être un carnaval, un exutoire à toutes les impulsions de violence brimées à longueur d'année, pour devenir une agression qui se veut totale et définitive contre l'ordre social établi.

D'ailleurs, un thème fantastique aussi classique que la remontée à travers le temps trahit moins un gain de liberté pour celui qui maîtrise cette opération impensable pour l'esprit humain, qu'il induit une menace fatale sur l'équilibre et l'ordre social. Roger Caillois fait par exemple de l'anormalité temporelle l'une des douze « catégories » d'impossibilités évidentes et absolues auxquelles on reconnaît l'émergence du fantastique<sup>130</sup>.

Dans les textes de notre corpus, le temps parfois échappe au contrôle de la chronologie, qui en réalité reflète prioritairement un exercice du pouvoir. Ces brisures du temps apparaissent tout particulièrement dans l'ensemble des nouvelles publiées

---

<sup>129</sup> Jacques Attali, *Histoires du temps*, Paris, Fayard, 1982, p. 35.

<sup>130</sup> Roger Caillois signale exactement « *l'arrêt ou la répétition du temps*. A des minutes ou à des siècles d'intervalle, les mêmes faits se reproduisent dans le même ordre. Une chronique ancienne relate avec exactitude un événement en train de se produire (Potocki, le Finlandais Toppila, Elisabeth S. Holding avec *Vendredi 19*, plus timidement Edgar Poe dans la *Chute de la maison Usher* ont enrichi de mémorables retours cycliques le déroulement impeccablement linéaire de l'irréversible temps humain. » (Préface de *l'Anthologie du Fantastique*, op. cit., p. 21)

par Alejo Carpentier sous le titre générique de *Guerre du temps*, où ce dernier apparaît d'abord comme une mesure propre au pouvoir et devient source de conflits dans la narration.

Le recueil d'Alejo Carpentier comprend trois textes : « Retour aux sources », « Pareil à la nuit », « Le chemin de Saint-Jacques », auxquels les éditeurs ont joint, dans l'édition française, « Office des ténèbres », « Les fugitifs », « Les élus » et « Droit d'asile ». <sup>131</sup> A des titres divers, ces nouvelles illustrent le combat que se livrent les hommes et le temps, ce dernier faisant l'enjeu d'une lutte guerrière, comme l'attestent aussi bien le titre générique des trois premières nouvelles citées que la citation de Lope de Vega placée en exergue :

« Quel est ce capitaine, quel est ce soldat de la guerre du temps ? » (p. 8)

La plupart des nouvelles qui composent cet ensemble se déroulent dans le cadre des Caraïbes ou ont ce cadre pour thème, et il nous faudra chercher à savoir dans quelle mesure c'est le cadre caraïbe lui-même qui induit le fantastique présent dans ces textes. De façon générale cependant, il convient de remarquer que le temps échappe aux protagonistes et qu'il suit des trajectoires incontrôlées. C'est d'ailleurs cela même qui constitue le point commun majeur des différents textes, selon en particulier l'analyse que propose Alexis Márquez Rodríguez :

« Hay en la novela y los cuentos de *Guerra del Tiempo* ciertos aspectos comunes que han servido a su autor para justificar su inclusión en un solo volumen. Se trata, esencialmente, de una *dislocación del tiempo*, de un *tiempo trastocado*, como suele decir el propio Carpentier. Algunas veces tal dislocación o trastocamiento, verdadera locura del tiempo, adopta un sentido profundamente filosófico, y entonces estamos en presencia del tiempo como *tema*. » <sup>132</sup>

C'est dans « Droit d'asile » que le rapport entre la maîtrise du temps et celle du pouvoir est le plus flagrant. Ce récit suit les tribulations d'un secrétaire présidentiel dans un pays d'Amérique latine qui n'est pas identifié, et prend la forme d'un journal. Aussi chaque chapitre commence-t-il par la mention du jour de la semaine, sans que le quantième du mois ni le mois exact ne soient précisés. Coïncidence ou plutôt souci de cohérence et d'harmonie de la part de l'auteur, la nouvelle compte sept chapitres et mentionne à sept reprises un jour de semaine, alors que l'action dans son ensemble dure plusieurs mois. Mais les sept jours ainsi mentionnés suivent un ordre chronologique qui se disloque, puisqu'il s'agit, successivement, des jours suivants : I : Dimanche ; II : Lundi ; III : Un autre lundi (n'importe lequel) ; IV : Un lundi qui peut

---

<sup>131</sup> En fait, Alejo Carpentier publia en 1958 *Guerra del tiempo* sous la forme suivante. Aux trois nouvelles du corpus, il ajouta *El Acoso* (traduit en français sous le titre de *Chasse à l'homme*). Seule la nouvelle intitulée « Viaje a la semilla » avait été publiée auparavant, en 1944, par Ucar García y Cía., La Havane, dans une plaquette limitée à une centaine d'exemplaires. Les deux autres nouvelles étaient inédites. Aussi le recueil *Guerre du temps* est-il, quelques formes qu'il ait pu prendre, un recueil de rééditions, dont l'unité doit se chercher essentiellement dans la préoccupation même qu'Alejo Carpentier manifeste pour la question du temps.

<sup>132</sup> Alexis Márquez Rodríguez, *La Obra narrativa de Alejo Carpentier*, Editions de l'Université Centrale du Venezuela, 1970, p. 76.

être un vendredi ; V : Vendredi ou lundi ? Jeudi ou vendredi prochain ? ; VI : Un jour quelconque ; VII : Vers un mardi.

Cette suite d'indications temporelles laisse apparaître une rupture entre le deuxième et le troisième chapitres, qui correspond en effet à un coup d'état à l'occasion duquel le protagoniste doit trouver asile -d'où le titre de la nouvelle- dans une ambassade voisine. Vivant un exil absurde, situé en territoire étranger à quelques centaines de mètres pourtant du palais présidentiel déserté, ce personnage se trouve soudainement privé non seulement de toute charge officielle, mais encore d'identité, de territoire puisque étranger dans une enclave minuscule à la fois hors et dans son propre ancien pays. Et, en même temps que ces différents points de repère, tous clairement socialisés, s'efface toute notion du temps : celui-ci s'arrête, se fige stupidement sur la journée du lundi, comme si notre personnage avait perdu la possibilité ou le privilège de connaître également un mardi : privé d'espace, il est donc aussi privé de temps.

Le temps ne reprend son cours, ne passe enfin au mardi, que lorsque notre secrétaire présidentiel réfugié dans l'ambassade d'un pays voisin obtient la nationalité de son pays d'accueil, et même, à la surprise générale de ses anciens compatriotes, le poste d'ambassadeur - on a envie d'ajouter : ainsi que la compagnie de l'épouse de l'ex-ambassadeur. Doté d'une nouvelle identité, d'une nouvelle dignité sociale, l'ambassadeur fraîchement nommé réintègre le temps historique et sa régulière chronologie :

« Le lendemain, j'eus quelque difficulté à penser que l'on était mercredi et que mercredi imposait des obligations. Mais à partir du jeudi les journées s'emboîtèrent à nouveau, chacune sous son nom respectif, à l'intérieur du temps accordé à l'homme. Et alors commencèrent les travaux et les jours. » (pp. 211-212)

La nouvelle « Droit d'asile » ne peut être considérée, à notre sens, comme une nouvelle fantastique. Jamais son écriture ne se propose de faire partager une angoisse ou une terreur par le lecteur. En particulier, la brisure du temps telle qu'elle se manifeste ici est automatiquement attribuée à l'auteur du journal, bref au protagoniste. Nous ne sommes pas loin du schéma du *Journal d'un fou* de Gogol, à la fin duquel la chronologie est également bousculée. Elle l'est même de façon bien plus spectaculaire que dans le texte d'Alejo Carpentier. En effet, dès lors que le malheureux Poprichtchine se croit être le roi d'Espagne, dès lors donc qu'il a touché le fond de son humiliation sociale, les seules dates qu'il marque dans son journal échappent à notre calendrier ; en s'inventant un titre social que les autres ne lui reconnaissent pas, il s'invente aussi, et on a envie de dire nécessairement, un autre temps, que la société ne peut non plus lui reconnaître. Voici donc, à fin de comparaison, les dates arrêtées par le personnage de Saint-Pétersbourg : « An 2000. 43° jour d'avril. », « 86° jour de martobre. Entre le jour et la nuit. », « Pas de date. Ce jour-là était sans date. », « J'ai oublié la date. Il n'y a pas eu de mois non plus. C'était le diable sait quoi. », « Le 1<sup>er</sup>. », « Madrid, 30 février », « Janvier de la même année,

qui a succédé à février. », « Le 25. », « Jo 34° ur Ms nnaée. Février 349 »<sup>133</sup>. Mais dans le texte de l'écrivain ukrainien, ces brisures dans l'ordre du temps s'expliquent, bien plus que par la dislocation du réel, par celle de la folie du personnage, qui finit d'ailleurs son aventure dans un asile psychiatrique aux allures d'un centre de torture.<sup>134</sup>

Au contraire, le protagoniste et auteur supposé du journal de « Droit d'asile » ne manifeste aucun symptôme de folie : ce sont ses conseils avisés auprès de l'ambassade d'accueil qui lui valent d'obtenir et la nationalité du pays qui lui a accordé le droit d'asile, et le poste d'ambassadeur. Toutefois, le lecteur ne peut s'empêcher de penser que ce personnage n'est autre qu'un Poprichtchine qui a réussi. En vérité, l'un comme l'autre, astreints à une existence mesquine de fonctionnaires laborieux et de célibataires endurcis, aspirent à un rôle plus exaltant : l'un se prend pour le roi d'Espagne et la réalité le broie impitoyablement ; l'autre se comporte comme un ambassadeur et se trouve récompensé, au plan amoureux comme social, si bien que le récit de Nicolas Gogol nous paraît bien plus désespérant et effrayant que celui d'Alejo Carpentier, même si l'angoisse qu'il fait naître n'est pas d'essence fantastique.

Paradoxalement, c'est la santé mentale du personnage de l'écrivain cubain qui peut au contraire inquiéter le lecteur et le conduire partiellement sur le chemin du fantastique. Car cette perte de toute notion du temps par un esprit froid, calculateur a justement quelque chose de glacial ; elle apparaît de cette façon moins comme une marque d'affection mentale imputable au personnage que comme une disparition réelle du temps ; celui-ci, dans ces conditions, cesse d'être universel et égal, il échappe au contrôle et même à la connaissance de l'homme, ses irrégularités laissant la porte ouverte au chaos pour l'univers. Par là, le récit établit une relation de nécessaire coïncidence entre le pouvoir et le temps d'une part, entre la perte du pouvoir et le temps du chaos d'autre part, comme si en perdant le pouvoir, le personnage mourrait d'une certaine façon, et comme si cette mort s'accompagnait de la mort du temps. Ce qui sauve le récit d'une issue fantastique - c'est-à-dire, finalement, d'une absence d'issue -, c'est la « re-naissance » du personnage : en reconquérant le pouvoir, il renaît et avec lui renaît le temps. Bref, après une période intermédiaire de chaos, le temps refait son apparition pour un nouveau cycle de vie.

L'une des principales originalités de cette nouvelle réside ainsi dans une structure qui fait intervenir le temps cosmique dans un texte qui, lui, ne fait jamais référence, de quelque manière que ce soit, à la religion ni au sacré. Plus remarquable encore, c'est l'exercice d'un pouvoir on ne peut plus laïc, du pouvoir politique, qui détermine les cycles temporels, rendant par là leur périodicité incertaine et

---

<sup>133</sup> « février » est écrit à l'envers dans la traduction de Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 1100.

<sup>134</sup> Gwenhaël Ponnau hésite à ranger la nouvelle de Gogol dans le fantastique dans la mesure où ce texte rejoint « des œuvres qui se voulant ouvertement écriture du délire échappent, pour une large part, à la littérature fantastique. » (*La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Editions du CNRS, 1987, p. 94.) De fait, diagnostiquer la folie permet de la circonscrire à un seul individu. Le fantastique,



nécessairement arbitraire. Aussi, même si le dénouement du récit est heureux pour le personnage principal, sourd une inquiétude structurelle : celle qui surgit face à un temps dont l'existence même paraît aussi ténue que celle d'un destin politique personnel.

C'est ce que confirme l'ensemble des récits publiés dans *Guerre du temps et autres nouvelles*. Et si le dénominateur de ces nouvelles est bien le traitement angoissant et parfois fantastique du temps, chaque fois aussi l'exclusion du pouvoir ou la tentative de sa reconquête déterminent l'approche de ce thème et de son traitement. Maîtriser le temps, c'est maîtriser le pouvoir et réciproquement.

### **I.2.3. Les rêves prémonitoires et l'impossible maîtrise du temps.**

Parmi les ruptures d'équilibre les plus inquiétantes, les plus propices à l'écriture fantastique, figurent donc celles qui montrent un temps en pleine anarchie, échappant à ses principales règles, notamment à celle d'irréversibilité chronologique. A ce titre, la présence de prémonitions, dans l'univers narratif caraïbe, constitue autant d'injures faites à la logique cartésienne comme à l'ordre établi.

La *Chronique d'une mort annoncée*<sup>135</sup> mérite à ce sujet une attention toute particulière. Le titre du roman est en effet surchargé d'informations temporelles. Le premier terme notamment renvoie aussi bien à un genre littéraire qu'à un travail journalistique, l'un comme l'autre fondés sur une observation du temps, présent ou passé. L'engagement littéraire de Gabriel García Márquez, en l'occurrence, rejoint d'ailleurs sa préoccupation de journaliste, comme il l'a confirmé en particulier à Plinio Apuleyo Mendoza, à propos de son travail d'investigation sur les faits finalement relatés dans le roman paru en 1979 :

« Cuando ocurrieron los hechos, en 1951, no me interesaron como material de novela sino como reportaje. »<sup>136</sup>

Pourtant, le dernier mot du titre semble contredire ce souci d'authenticité puisque c'est la référence au futur, au présage qui doit expliquer le passé. En effet, si la mort de Santiago Nasar est « annoncée », c'est sans doute parce que ses futurs meurtriers révèlent leur projet criminel à toute la ville -notamment pour ne pas avoir à le commettre ; c'est aussi et surtout parce qu'elle est inscrite dans une destinée inéluctable, tragique, que personne ne peut conjurer, ni la victime, ni les meurtriers<sup>137</sup>.

---

au contraire, refuse toujours de se laisser enfermer dans des frontières : il tend à absorber l'univers entier dans son délire.

<sup>135</sup> *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelone, Montadori, 1987 (édition princeps : Barcelone, Bruguera, 1981). *Chronique d'une mort annoncée*, traduction de Claude Couffon, Paris, Grasset, 1981 ; Rééd. LGF, Le Livre de poche, n° 6409, 1987.

<sup>136</sup> Plinio Apuleyo Mendoza et Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 36.

<sup>137</sup> Dans son article consacré aux noms dans l'œuvre de Gabriel García Márquez, Françoise Prioul avance l'interprétation suivante pour le nom de Santiago Nasar : « La victime expiatoire n'échappera pas à son destin (peut-être doit-on aussi voir dans « Nasar » une condensation de « No hay azar. »)

Pire encore, elle a été annoncée en rêve à Santiago Nasar, le matin même, et le romancier consacre la première page du roman à cette prémonition, pour s'étonner seulement qu'on n'ait su ni l'interpréter, ni en tirer les conséquences :

« Placida Linero jouissait d'une réputation bien méritée d'interprète infallible des rêves d'autrui, à condition qu'on les lui racontât à jeun ; pourtant, elle n'avait décelé aucun mauvais augure dans les deux rêves de son fils (...) »

Et, plus loin :

« Santiago Nasar n'avait pas discerné le présage. » ( p. 9 )

Et pour le lecteur, l'effet produit est celui d'une révélation assez paradoxale à plus d'un titre. D'abord, parce que dans un roman dont le titre même révèle le souci du réalisme, il est question de prémonition et ce dès la première page ; ensuite, parce que l'auteur cautionne directement cette approche : ainsi la réputation d'interprète des rêves d'autrui, pour Placida Linero, est « bien méritée » selon le narrateur - or on sait que pour la première fois dans sa carrière d'écrivain, Gabriel García Márquez s'est introduit lui-même dans le roman comme narrateur et personnage ; enfin, et pour comble, l'incroyable dans ce roman et dans l'action qu'il raconte, ne tient pas dans la prémonition mais dans le peu de cas qu'on fait d'elle : c'est un mystère impossible à percer que personne, dans le village, n'ait eu le bon sens de déterminer sa conduite en fonction du rêve prémonitoire de Santiago Nasar. D'une certaine façon et paradoxalement, le tragique voire le fantastique naissent ici non pas de la présence du surnaturel, mais d'un rationalisme à l'insouciance fatale.

En ce sens, les brisures du temps telles qu'elles se manifestent chez Gabriel García Márquez nous paraissent plus inquiétantes encore que celles qui se manifestent chez Alejo Carpentier. Chez l'auteur cubain, le chaos temporel est directement associé à la perte du pouvoir, de sorte qu'il subsiste, même dans les conditions d'apparition du chaos, une forme de logique. Rien de cela chez Gabriel García Márquez. Chez lui, en effet, le temps suit un cours qui échappe complètement à notre entendement, et surtout à notre liberté puisque les personnages se révèlent prisonniers d'un destin que personne pourtant n'a tracé pour eux : le chaos temporel est tout puissant, mais paraît aussi informel que puissant et hostile. Aussi existe-t-il des personnages, comme Placida Linero, dont le rôle est de révéler aux autres la conspiration du temps contre eux. Ils sont constamment, quoique bien malgré eux, des oiseaux de mauvais augure et leur présence fait peur. De fait, les prémonitions occupent souvent dans l'œuvre de l'écrivain colombien une place centrale, jusqu'à faire l'objet d'une occupation professionnelle dans « Un métier de rêve »<sup>138</sup>.

Dans ce conte au titre évocateur, Gabriel García Márquez joue à perturber son lecteur par un double miroir où se réfléchissent rêve et réalité. L'héroïne de ce

---

(Françoise Prioul, « Frontière onomastique et onomastique de la frontière, L'étranger et son nom dans quelques œuvres de G. García Márquez », *América, Cahiers du CRICCAL* n° 13, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Décembre 1993 ).

conte, connue sous le seul sobriquet de Frau Frida, gagne en effet sa vie en monnayant ses rêves. Le titre original de ce récit, en espagnol, est d'ailleurs « Me alquilo para soñar », littéralement : « Je me loue (On me paie) pour rêver. » Dans cette expression, de même que pour *Chronique d'une mort annoncée*, ne perçoit aucun étonnement susceptible de générer un « effet de fantastique ». Mais, de même que le titre du roman opposait en les juxtaposant le passé - la chronique -, et le futur - une mort « annoncée » -, de même celui du conte juxtapose et oppose le registre du réel - il est question d'un « métier » - et celui de l'irréel, puisqu'il s'agit d'un métier « de rêve ». Ainsi, avant la lecture du texte, nous sommes confrontés à une contradiction qui finit par habiter la totalité du récit.

Continuellement, dans ce conte, tout en présentant les faits avec naturel et en les cautionnant de son témoignage direct<sup>139</sup>, Gabriel García Márquez multiplie les signes destinés à perturber, voire à inquiéter le lecteur : le récit de Frau Frida commence par sa mort, et celle-ci est causée par « un raz-de-marée colossal » (p. 59) qui projette sa voiture de telle sorte que celle-ci demeure « incrustée dans le mur de l'hôtel. » De même, l'indice qui permet de l'identifier est une bague égyptienne « en forme de serpent aux yeux d'émeraude » (p. 60). De même encore, l'auteur dit avoir fait sa connaissance à Vienne, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, soit dans une cité identifiée à un « paradis du marché noir et de l'espionnage international » (p. 60) - un monde souterrain, occulte, qui rappelle irrémédiablement l'univers inquiétant et glauque du *Troisième homme*.

En fait, tout au long de ce récit, l'auteur alterne constamment les effets de réel<sup>140</sup> avec ce que Jean Bellemin-Noël appelle justement les « effets de fantastique ». Effets de réel, car le récit s'ouvre avec « un petit-déjeuner sur la terrasse du Habana Riviera » (p. 59) à Cuba, se poursuit « à Vienne, un jour que je mangeais des saucisses et des pommes de terre bouillies, et buvais de la bière à la pression dans une taverne fréquentée par des étudiants latino-américains » (p. 60) et se développe enfin à Barcelone, en compagnie de Pablo Neruda, « chez Carvalleiras » (p. 63) - dans un restaurant. Tous ces indices de lieu ont en commun, en reprenant le lieu symbolique de la taverne et de l'auberge espagnole<sup>141</sup>, de créer une atmosphère une atmosphère à la fois conviviale et banale, peu susceptible *a priori* de favoriser l'émergence d'un récit fantastique. Voire... car les « effets de fantastique », ainsi plongés dans le

<sup>138</sup> Gabriel García Márquez, « Me alquilo para soñar » in *Doce cuentos peregrinos*, op. cit. ; « Un métier de rêve » in *Douze contes vagabonds*, op. cit.

<sup>139</sup> Il s'agit bien d'un conte, et non pas d'une nouvelle : Gabriel García Márquez, de même d'ailleurs que dans *Chronique d'une mort annoncée*, intervient en qualité de narrateur et de personnage. Cela signifie une adhésion sans réserve de la part du lecteur, comme l'affirme sans ambages l'auteur lui-même dans son *Prologue* : « Le conte, en revanche [par opposition au roman], n'a ni commencement ni fin : il fonctionne ou ne fonctionne pas. » (p. 9).

<sup>140</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communication n° 11*, 1968. Texte repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 167-174.

<sup>141</sup> Ce sont aussi - l'hôtel, la taverne, le restaurant - des lieux de nomades, de déracinés, d'exilés. Au demeurant, les *Douze contes vagabonds*, en constituant une littérature d'exil, mettent plus nettement encore en évidence combien la question de l'identité des populations caraïbes s'accompagne du traitement fantastique propre au « réel merveilleux ».

réalisme autobiographique de Gabriel García Márquez, n'en ressortent que plus troublants.

Ainsi, Gabriel García Márquez apparaît directement dans un rêve prémonitoire tragique qui lui fait fuir Vienne, se présentant même « comme le survivant d'une catastrophe qui ne [lui] est pas arrivée. (p. 62) » Quand il revoit Frau Frida à Barcelone, c'est, évidemment, après une durée bien symbolique :

« Alors, je me rendis compte soudain que treize ans avaient passé depuis que nous nous étions rencontrés. » (p. 64)

Enfin, la rencontre dans la cité catalane entre Frau Frida et Pablo Neruda donne naissance à des rêves entrecroisés chez les deux personnages, chacun rêvant que l'autre rêve de lui-même, ce qui autorise le personnage Gabriel García Márquez à commenter auprès du poète chilien :

« - Ça, c'est du Borges. » (p. 64)

La référence au maître du fantastique argentin fait de l'auteur de *Fictions* un personnage du conte marquézien, et rend ainsi encore plus trouble ici la frontière entre fiction et réel, entre rêve et réel. Bref, la bonhomie apparente du conte, dans lequel on mange entre amis et gourmets plus encore qu'on rêve, ne peut rien contre la menace insidieuse des rêves prémonitoires et leur cortège de malheurs, menace qui ne peut disparaître qu'avec la mort de celle qui rêve - mort qui en ouvrant notre conte désamorce heureusement l'objet de son angoisse.

Du reste, l'angoisse du personnage Gabriel García Márquez devant les rêves prémonitoires fait écho à celle qui le motive comme écrivain. Car, selon le Prologue qui précède le texte des *Douze contes vagabonds*, c'est justement un rêve prémonitoire - tragique, cela va de soi - qui est à l'origine de l'écriture de ces contes. L'auteur colombien y précise en effet que tout est né « d'un rêve lumineux » :

« Je vivais depuis cinq ans à Barcelone et, dans mon rêve, j'assistais à mes propres funérailles, à pied, en compagnie d'un groupe d'amis vêtus de grand deuil, dans une ambiance de fête. Nous semblions tous heureux d'être ensemble, et moi plus que quiconque à cause de cette merveilleuse occasion que me donnait la mort d'être avec mes amis latino-américains, mes plus vieux et mes plus chers amis, ceux-là même que je n'avais pas vus depuis longtemps. A la fin de la cérémonie, lorsqu'ils commencèrent à partir, je voulus les suivre mais l'un d'eux me signifia avec une sévérité sans appel que pour moi la fête était finie. « Tu es le seul qui ne peut pas partir », me dit-il. Alors je compris que mourir c'est ne plus jamais revoir ses amis. » (p. 7)

C'est ce rêve qui détermine Gabriel García Márquez à écrire des contes dont des Latino-américains vivant en Europe seraient les protagonistes, et le premier de ces contes, qui ne fut jamais terminé, devait justement mettre en scène les propres funérailles de l'auteur, racontées en focalisation interne.

Ce passage propose un éclairage troublant sur la lecture des *Douze contes vagabonds*, et notamment sur « Un métier de rêve ». Car les exilés, dont Gabriel García Márquez et Pablo Neruda, apparaissent ainsi comme des morts en sursis, vivant leur exil comme un deuil, et dont les retrouvailles, fussent-elles apparemment joyeuses, sont autant de funérailles. Dès lors, il n'y a pas lieu de s'étonner si les rêves de Frau Frida annoncent la mort imminente de Gabriel García Márquez à Vienne ou encore un labyrinthe onirique pour le poète chilien à Barcelone : ces êtres-là sont en suspens et vivent ou survivent dans des limbes.

La tonalité fantastique du conte naît enfin d'une confrontation des continents et des cultures. Car « Frau Frida », malgré la tournure faussement germanique de son sobriquet, n'est pas autrichienne mais colombienne, « troisième des onze enfants d'un commerçant prospère du vieux Caldas. » (p. 61) Et quoique exilée, quoique ayant perdu son accent d'origine et parlant désormais « un espagnol rudimentaire avec un accent de quincaillerie », il reste chez elle de latino-américain l'essentiel : cette étrangeté, inquiétante ou pas, qui donne naissance au fantastique, qui lui fait rêver la réalité future ou qui fait dialoguer Pablo Neruda en jargon chilien avec les perroquets des Ramblas. Cette extralucide malgré elle, qui ne sait annoncer que des catastrophes, à commencer par la mort et les circonstances de la mort de son petit frère alors qu'elle-même n'a que sept ans, permet aux autres exilés de se voir en elle comme dans un miroir.

Comme pour Frau Frida, leur univers se limite aux contours d'un rêve quotidiennement interrompu. Tandis que les réalités du jour et de leur état de veille les renvoient aux traits sans cesse changeants et étrangers de l'exil, ils ne redeviennent eux-mêmes, réconciliés avec leur identité qu'en rêve. Ainsi pour Gabriel García Márquez qui ne peut revoir ses anciens amis, ceux de l'Amérique du sud, qu'en rêvant de ses funérailles ; ainsi également pour Pablo Neruda qui, prisonnier de ses labyrinthes oniriques, rêve qu'on rêve de lui et une fois éveillé retranscrit ses rêves en poésie, affirmant par là l'affinité de sa vocation avec celle de Frau Frida : en effet, même s'il récuse le bien-fondé des oracles de la soi-disant autrichienne - « Seule la poésie est extralucide », déclare-t-il -, il est le seul qui puisse la retrouver en rêvant.

Le rêve prémonitoire, en rapatriant le futur dans le présent, brise l'irréversibilité du temps linéaire. En cela, il détruit l'équilibre nécessaire et rassurant entre le temps réversible d'une part, celui donc qui de jour en jour ou de saison en saison, nous permet de nous régénérer et d'envisager l'existence sous l'angle du nouveau, et le temps irréversible d'autre part, celui de l'histoire, celui qui mène à la mort, celui aussi, paradoxalement, qui permet de dépasser les drames anciens et de nous en protéger. Annonçant toujours une mort imminente, il fait surgir le chaos dans le présent et figure ainsi le désespoir de l'exilé et du mort en sursis.

Or, par le biais des anachronismes, le temps dans la littérature caraïbe rapatrie dans le présent des éléments du passé, véritables morts-vivants qui viennent hanter et perturber les vivants d'aujourd'hui.

#### I. 2.4. Les anachronismes et la hantise d'un passé jamais révolu.

L'anachronisme est en effet fréquent, qui fait resurgir au présent des images obsessionnelles du passé. C'est ainsi que dans *L'Automne du patriarche*, le dictateur, en ouvrant sa fenêtre, aperçoit en même temps sur la mer le cuirassé des marines états-uniens et les trois caravelles de Colomb. Gabriel García Márquez a expliqué<sup>142</sup> que cet anachronisme participait à un choix esthétique, considérant d'ailleurs son roman comme un ouvrage « expérimental », une « aventure poétique. » L'auteur colombien s'est en effet autorisé toutes sortes de libertés dans ce roman : d'ordre syntaxique puisqu'il s'agit d'un monologue multiple ; d'ordre géographique, puisque les lieux décrits recouvrent des endroits précis empruntés à toute la zone caraïbe, anglophone et hispanophone ; d'ordre temporel, enfin puisque cohabitent parfois des époques pourtant séparées en principe de plusieurs siècles. Mais si de fait, *L'Automne du patriarche*<sup>143</sup> respire un air de liberté d'autant plus sensible qu'il porte sur la dictature et la solitude du pouvoir, l'explication de l'anachronisme telle qu'elle est avancée par l'auteur ne nous paraît ni suffisante, ni satisfaisante.

Le voisinage du cuirassé des Etats-Unis avec les caravelles de l'Espagne est d'une portée idéologique évidente : d'une invasion l'autre, la Caraïbe - et non pas spécialement la Colombie, puisque Gabriel García Márquez reconnaît lui-même que le pays de son dictateur est une synthèse de la Caraïbe dans son ensemble - se retrouve constamment aliénée, vendue à bas prix. Au terme du roman, les Nord-américains obtiennent d'ailleurs ce qu'ils auront demandé tout au long de la narration : la mer elle-même finit par disparaître de l'horizon :

« (...) ils [les « ricains »] emportèrent notre mer caraïbe en avril, les ingénieurs nautiques de l'ambassadeur Ewing l'emportèrent en pièces numérotées pour la reconstituer loin des ouragans dans les aurores de sang de l'Arizona, ils l'emportèrent avec tout son contenu, mon général, avec le reflet de nos villes, nos noyés timides et nos dragons délirants... » (p. 232)

La simultanéité de ces deux invasions et des vols qui s'ensuivent établit donc un rapprochement entre le viol de la terre à l'époque colombienne et celui de la mer à l'époque moderne. Elle représente l'aliénation dans son horreur absolue, tant la privation de terre ou de mer engloutit *ipso facto* la civilisation et la culture dont celles-ci sont porteuses. Peuple « zombifié », si l'on veut bien emprunter ce vocable à la culture haïtienne, celui de *L'Automne du patriarche* ignore même cette aliénation et ne réagit pas à l'injure ultime :

« (...) personne n'y prêta la moindre attention mon général, les gens ne voulurent pas descendre dans la rue libres ou contraints car nous pensions qu'il s'agissait d'une nouvelle manœuvre tentée après tant d'autres pour assouvir au-delà des limites du possible sa passion irréfrenable de durer, nous pensions pourvu qu'il se passe quelque chose même s'ils doivent emporter la mer, carajo, même s'ils doivent emporter toute la patrie avec son dragon pensions-nous... » (p. 232)

<sup>142</sup> Plinio Apuleyo Mendoza et Gabriel García Márquez, *op. cit.*, pp. 109-110.

<sup>143</sup> *El Otoño del patriarca*, Barcelone, Plaza & Janés, 1975 ; Rééd. Barcelone, Montadori, 1987. *L'Automne du patriarche*, Paris, Grasset, traduction de Claude Couffon, 1979 ; Rééd. LGF, Le Livre de poche, n° 5692, 1982.

Pourtant, nous ne pouvons parler, à propos de la simultanéité de ces deux aliénations de la Caraïbe de temps cyclique : aucune durée ne sépare l'arrivée des caravelles de celle du cuirassé, et même celle du cuirassé précède celle des vaisseaux de Colomb ; d'autre part, il n'y a de cycle temporel nouveau que lorsque le premier s'est achevé, avec ses phases d'apogée et de décadence, ce qui n'apparaît pas dans le roman, ni dans tout autre œuvre de Gabriel García Márquez d'ailleurs, à propos de Christophe Colomb.

Au contraire, l'anachronisme des caravelles se présente plutôt comme une irruption cauchemardesque renvoyant la zone caraïbe à une répétition ininterrompue d'échecs qui finit par dessiner sa propre fatalité. C'est une région sans avenir et sans passé, qui ne connaît qu'un présent figé dans son propre miroir de violence et d'aliénations. L'actualisation du mythe de Christophe Colomb et de ses caravelles, qui fonde l'anachronisme majeur de *L'Automne du patriarche*, renvoie ainsi à une vision fataliste et désespérée de l'Amérique.

En effet, l'histoire d'un mythe est par essence liée à l'histoire du temps, et sa réécriture est significative d'une vision particulière du cours temporel. Et sur ce point, nous nous inspirons directement des travaux de Mircea Eliade :

« Le mythe raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio* (...) Le mythe est donc l'histoire de ce qui s'est passé *in illo tempore*, le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait au commencement du Temps, « Dire » un mythe, c'est proclamer ce qui s'est passé *ab origine*. »<sup>144</sup>

Dans ces conditions, la réapparition des caravelles, en plein XX<sup>e</sup> siècle dans un port caraïbe et à la suite d'un vaisseau des marines américains, redit l'acte fondateur de l'Amérique moderne aussi bien qu'elle dit que le cours du temps a commencé avec l'aventure colombienne. Mais le mythe ne vaut en principe que comme histoire exemplaire, qui puisse donc servir de modèle pour l'humanité :

« Se comportant en tant qu'être humain pleinement responsable, l'homme imite les gestes exemplaires des dieux, répète leurs actions, qu'il s'agisse d'une simple fonction physiologique comme l'alimentation ou d'une activité sociale, économique, culturelle, militaire, etc. »<sup>145</sup>

Mais le sens même du mythe des caravelles tel qu'il apparaît chez Gabriel García Márquez présente moins un commencement qu'une fin. Dans son roman en effet, l'arrivée des colons se confond avec celle d'un mercantilisme outrancier et qui nie l'homme. Ces derniers prétendent tout acheter, payant leurs marchandises toujours de la même monnaie, à savoir des bonnets rouges, ce qui provoque d'ailleurs une

---

<sup>144</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 82.

<sup>145</sup> Mircea Eliade, *Ibidem*, p. 85.

uniformisation assez comique des habitants caraïbes. Le mercantilisme des colons se précipite sur tout ce qu'ils voient d'étrange ou d'étranger dans les Caraïbes :

« (...) mais le bordel a commencé car entre l'échangez-moi ceci contre cela et le je vous échange ça contre ça il s'est formé un tripotage de tous les diables et en deux temps trois mouvements tout le monde a cédé ses perroquets, son tabac, ses boules de cacao, ses œufs d'iguane, tout ce que le ciel a créé (...) » ( p. 44 )

Les nouveaux arrivants finissent par vouloir échanger un pourpoint de velours contre un habitant caraïbe afin d'aller le montrer en Europe. L'aliénation touche alors à son comble, puisqu'elle fait de l'homme caraïbe un produit commercial au même titre qu'un perroquet ou qu'une boule de cacao.

Mais cette fois, c'est le futur qui éclaire le passé, c'est le cuirassé des marines qui donne son sens aux caravelles de Colomb. En effet, le romancier nous paraît projeter sur des personnages pourtant issus du XV<sup>e</sup> siècle un comportement plus souvent dénoncé au XX<sup>e</sup> siècle ou à la limite au XIX<sup>e</sup> : celui qui fait de l'homme une marchandise par le développement effréné du consumérisme. De plus, le déséquilibre marqué des échanges entre les deux parties, les Caraïbes se dépossédant de tout ce qu'ils ont tandis que les nouveaux venus paient avec des bonnets rouges pour monnaie de singe, rappelle assez clairement, selon nous, la nature des échanges entre la moitié sud du continent américain et son autre moitié ...

Si donc les époques se brouillent et se confondent en un anachronisme insupportable, ce n'est évidemment pas, dans *L'Automne du patriarche*, pour permettre aux hommes de s'identifier aux héros fondateurs de la Caraïbe par le retour des caravelles au XX<sup>e</sup> siècle. Nous sommes ici aux antipodes de la fonction du mythe telle qu'elle est définie par Mircea Eliade, et le texte de Gabriel García Márquez n'est ni à la gloire des compagnons de Christophe Colomb ni à celle de ses successeurs nord-américains. Car au lieu de marquer un commencement, l'actualisation du passé énonce ici une fin et un effondrement. L'arrivée des caravelles comme celle du cuirassé des marines n'ont pas fondé la naissance de l'Amérique mais plutôt sa mort.

Douze ans après *Cent ans de solitude* et le déluge interminable qui sanctionnait le passage de la compagnie bananière sans annoncer la régénérescence de l'univers, *L'Automne du patriarche* reprend le thème de l'avenir mort-né. Le mythe de l'éternel retour n'apparaît plus cette fois à travers la figure du déluge, mais à travers celle du récit des origines. Ces origines, au lieu de tracer l'histoire de la vie de l'univers, augurent exclusivement de sa mort. Et son personnage central, Christophe Colomb, devient le fondateur d'un ordre, celui d'une mort qui se recommence elle-même à plusieurs siècles de distance. Cette fois encore, l'irruption du chaos dans l'organisation temporelle traduit aussi bien la désespérance caraïbe dans une perspective fantastique qu'elle montre l'aliénation d'une région par le pouvoir et, cette fois en particulier, par l'histoire. Au total, le chaos se traduit par une obsession de la



mort, qui n'est plus comprise comme un moment de l'existence, mais comme un état, et, pis encore, comme un état appelé à supplanter l'état de la vie.

## DEUXIEME SECTION : LE PERSONNAGE DANS LA LITTERATURE FANTASTIQUE CARAÏBE : ENTRE EPOUVANTE ET TERREUR DE L'AUTRE.

Nous avons étudié, dans la précédente section, combien l'univers caraïbe peut se montrer angoissant dans la mesure où il se manifeste souvent comme un cosmos en voie de désorganisation, et finalement comme un chaos en devenir. Mais, dans ce contexte chaotique et fantastique, quelle est la place de l'homme et bien entendu de sa représentation littéraire privilégiée, le personnage ?

Le personnage du « réel merveilleux » caraïbe, comme à vrai dire tout personnage de la littérature fantastique, est en proie à la terreur. Terreur qui se traduit d'abord par une obsession de la présence de la mort vue non pas seulement comme la sanction ultime de l'existence, mais encore et surtout comme un état présent dans l'existence même, qui contamine la vie et finit par l'absorber pour former un état hybride de mort vie. Cette dernière s'atrophie alors selon une loi que nous proposons d'appeler « principe de Saturne ». C'est cet aspect du fantastique caraïbe qu'il nous faudra étudier en premier lieu.

Terreur qui se nourrit ensuite du spectacle de l'autre, de la figure de l'étranger. Dans un monde caraïbe métissé par des siècles d'histoire chaotique, où les génocides ont alterné avec les déportations d'esclaves et les dictatures les plus sanglantes, la question de l'identité se pose dans la confrontation du même et de l'autre. L'autre fait peur, inquiète parce que sans être complètement autre, il n'est pas tout à fait même ; la quête des origines en particulier confronte l'individu avec le vertige des incertitudes. La figure de l'autre se confond souvent avec celle du métis, de cet être hybride à l'histoire et à l'identité indéfinies. Comment le métis se fait démon, c'est ce que nous étudierons en second lieu.

### II.1. Le principe de Saturne.

Par principe de Saturne, nous entendons le processus en vertu duquel l'organisation cosmique se désagrège, si bien que les forces de vie s'atrophient d'une façon inéluctable et absurde, tendent vers un point zéro sans jamais l'atteindre cependant. Les personnages semblent alors placés sous le signe astrologique de Saturne, que le *Dictionnaire des symboles* définit en ces termes :

« En Astrologie, Saturne incarne le principe de concentration, de contraction, de fixation, de condensation et d'inertie. C'est en somme une force qui tend à cristalliser, à fixer dans la rigidité les choses existantes et s'oppose ainsi à tout changement. Le nom de **Grand Maléfique** lui est à juste titre alloué, car il symbolise les obstacles de toutes sortes, les arrêts, la carence, la malchance, l'impuissance, la paralysie. »<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 849.

Cette certitude que le monde est en arrêt parcourt les textes de notre corpus et produit l'épouvante chez nos personnages. La peur dans le fantastique caraïbe se trouve ainsi engendrée par la hantise angoissante du néant et de l'anéantissement, par l'arrêt de tout mouvement, de toute vie. La présence de la mort accable les personnages de nos récits, ou plutôt un état de vie si moribond, si proche de la mort, qu'il devient plus terrifiant encore que celle-ci.

L'une des figures qui dominent dans l'expression de cette terreur face à la mort est celle du mort-vivant, qu'il nous appartiendra de définir au préalable, avant donc de pouvoir étudier sous quelles formes elle se manifeste dans les textes de notre corpus. Mais la loi de contraction se manifeste sous d'autres formes, qui engendrent également la terreur fantastique. Après le thème du mort-vivant, nous étudierons le thème fantastique de la racine, qui entraîne vers les profondeurs de la terre la vie encore en suspens à la surface de l'univers caraïbe ; puis celui du double cadavérique, frère jumeau du vivant qu'il finit par engloutir. Mais de façon générale, nous pourrions vérifier que, dans nos textes caraïbes, la loi de contraction suit constamment ce principe directeur en vertu duquel la conscience individuelle et collective se trouve viciée par le souvenir des trépassés et l'incapacité à se forger une identité qui ne soit pas souillée par le poids de ces morts.

### II.1.1. Pour une problématique de la figure du mort-vivant.

La figure du mort-vivant a, à ce point, envahi les productions cinématographiques et littéraires de ces dernières décennies qu'il nous paraît d'autant plus nécessaire de définir avec un tant soit peu de rigueur un thème qui, justement parce qu'il nous semble très familier, n'est souvent abordé que de façon superficielle jusqu'à paraître banal. Philippe Ariès<sup>147</sup> a au contraire démontré que bien avant de devenir un thème privilégié de la fiction d'épouvante, le mort-vivant avait sérieusement agité les esprits, dans la société comme dans la communauté scientifique des médecins. L'historique de la question opéré par Philippe Ariès portant sur des périodes et un continent qui n'intéressent qu'indirectement notre corpus, nous ne nous attarderons que sur les réflexions plus générales que conduit l'historien, qui nous paraissent cette fois des plus pertinentes pour les auteurs qui nous préoccupent.

D'abord, il s'agit de définir le mort-vivant, notamment en le distinguant de ce que Philippe Ariès appelle la « dormition », qui caractérise par exemple l'héroïne de *La Belle au bois dormant* ; dans ce dernier cas, la mort est présentée comme provisoire, comme une épreuve nécessaire avant le retour à la vie, et ne fait pas peur. En revanche, le mort-vivant est confronté à une « mort apparente », dont la première caractéristique, nécessaire, est qu'elle provoque la peur<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, collection « L'univers historique », 1977. Une section de cette somme historique est tout particulièrement consacrée à la question du mort-vivant, pp. 389 et sq.

<sup>148</sup> Philippe Ariès, *Ibidem*, p. 389 : « (...) la peur est justement le caractère essentiel du sentiment provoqué par la mort apparente. »

Ensuite, il faut avoir à l'esprit que les morts-vivants n'ont pas toujours terrorisé les populations ni inspiré les écrivains ; ces personnages sont historiquement datés, ils apparaissent dans les préoccupations des Français aux XVIe-XVIIe siècles, pour disparaître progressivement au cours du XIXe siècle, si bien que l'historien voit dans le thème du mort-vivant « la première manifestation de la grande peur de la mort »<sup>149</sup>, qui caractérise selon lui la mentalité de l'homme moderne. Que le thème du mort-vivant ait disparu des préoccupations quotidiennes des Français ne signifie évidemment pas que leur peur ait également disparu, mais plutôt qu'elle se manifeste sous d'autres formes ; au demeurant, selon Philippe Ariès, le silence lui-même peut s'avérer plus signifiant que les fantasmes les plus délirants :

« Quand on a commencé à avoir peur pour de bon, on s'est tu, les hommes d'église les premiers ainsi que les médecins : cela devenait trop grave. »<sup>150</sup>

C'est parce qu'il a peu à peu perdu sa familiarité avec la mort que l'homme en Occident aurait fini par prendre peur d'elle, et c'est cette peur folle qui finit par engendrer, par l'association de la folie et de la peur, le thème fantastique du mort-vivant. Au demeurant, la peur non plus exactement de la mort, mais plutôt des défunts n'est évidemment pas d'une apparition récente dans l'histoire, et Claude Lecouteux montre combien le mort a toujours, dans certaines conditions, terrorisé les populations.

Dans son *Histoire des vampires*, Claude Lecouteux insiste sur la différence qu'il convient d'établir entre la « mauvaise mort » et la « bonne mort », qui conduit à dissocier les mauvais défunts des bons défunts :

« Il existe donc un premier principe, un véritable théorème : toute personne n'ayant pas vécu jusqu'au terme prescrit ne trépane pas, elle reste bloquée entre ici-bas et au-delà. Cette conception fait donc des suicidés, des personnes dont la vie a été tranchée par le fer, la corde, l'eau, le feu, bref des morts prématurés (*immaturi, aori*) le gros des revenants. S'y ajoutent les individus dont la vie fut inquiétante pour la communauté, donc tous ceux que l'on peut appeler « sorciers », les hommes de mauvais caractère, ceux présentant un trait physique particulier, une marque de naissance, (...) ceux qui furent ensevelis sans les sacrements ou en un lieu qui ne leur convenait pas (...) »<sup>151</sup>

Les morts-vivants, à ce titre, sont donc ceux qui ne sont pas arrivés dans l'au-delà, pour n'avoir pas mené à son terme prévu une vie digne d'être acceptée, et nous verrons qu'ils sont légion dans la littérature du « réel merveilleux ».

Mais pourquoi cette figure-ci fait-elle tant peur, en quoi la destinée du mort-vivant peut-elle épouvanter plus encore que la mort, ce sont les questions auxquelles nous devons nous efforcer de répondre à présent. Et, à nouveau, Philippe Ariès nous propose des pistes de réflexion intéressantes. En particulier, l'historien observe que les médecins qui se sont évertués au XIXe siècle de démontrer que le thème du mort-

<sup>149</sup> Philippe Ariès, *Ibid.*, p. 396.

<sup>150</sup> Philippe Ariès, *Ibid.*, pp. 398-399.

<sup>151</sup> Claude Lecouteux, *Histoire des vampires*, Paris, Imago, 1999, pp. 34-35.

vivant n'avait aucun fondement scientifique l'ont fait avec une passion qui révèle l'un des enjeux idéologiques de la dispute :

« (...) c'est que le débat sur la mort apparente mettait en question l'existence du temps de la mort comme un véritable état *mixte*, ils n'admettaient pas qu'il pût y avoir un tel mélange de vie et de mort. C'était tout l'un ou tout l'autre. La mort n'avait pas plus de durée que le point géométrique n'avait de densité ni d'épaisseur. Elle n'était qu'un mot équivoque du langage naturel, qu'il fallait bannir du langage univoque de la science pour désigner l'arrêt de la machine, simple négativité. Le concept de la mort-état les révoltait. »<sup>152</sup>

Ce concept philosophique de la « mort-état » nous paraît capital : dans les mentalités de « l'homme d'autrefois » selon Philippe Ariès, l'homme relèverait en même temps du monde des vivants et du monde des morts. Les morts seraient donc des morts qui porteraient encore en eux une capacité à vivre, et c'est en vertu de cette croyance qu'on expliquait que des hommes dont le décès avait été constaté se soient réveillés, parfois même dans leurs cercueils.

Il y a là une attitude vis-à-vis des questions de la vie et de la mort qui fuit toute abstraction, et qui en particulier intègre la mort dans l'existence, à la différence de l'attitude « mécaniste » qui finit par prévaloir à partir du siècle du scientisme et qui ne sait définir la mort que par opposition avec la vie, ouvrant ainsi une brèche terrifiante sur le néant. En rapatriant les morts à la vie et en faisant de certains d'entre eux des « morts-vivants », les hommes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles laissaient certes libre cours à l'expression de leurs peurs mais d'un autre côté conservaient encore une certaine familiarité avec la mort. En ce sens, le thème du mort-vivant constitue bien une étape transitoire dans l'évolution de l'attitude humaine devant la mort : elle sonne le glas d'une attitude à la fois familière et responsable devant un état de l'existence assumé par tous, et précède la terreur sans voix de l'homme qui, face à une explication strictement scientifique d'un phénomène, se trouve confronté au néant de son existence.

Dans ces conditions, la présence particulièrement forte du mort-vivant chez les auteurs du « réel merveilleux » revêt une signification particulière, alors que ce thème a disparu des préoccupations françaises, il y a déjà un siècle, et que ses éventuelles réapparitions dans les productions fantastiques d'aujourd'hui sembleraient presque relever d'une forme de nostalgie... De ce point de vue, les trois auteurs de notre corpus ont donc bien raison de répéter à qui veut les entendre que le surnaturel - ou ce que nous considérons comme tel - s'intègre dans la réalité quotidienne de l'Amérique latine. Il ne s'agit certes pas de croire ni d'affirmer que les mentalités latino-américaines en sont au même stade que les mentalités françaises d'il y a quelques siècles. En revanche, l'importance du mort-vivant dans la littérature de cette région atteste de l'émergence nouvelle d'une grande peur devant la mort, sur les significations de laquelle il nous appartient désormais de nous interroger.

---

<sup>152</sup> Philippe Ariès, *Ibid.*, pp. 396-397.

### II.1.1.1. La figure du zombie chez René Depestre.<sup>153</sup>

L'expression caraïbe la plus connue de cet état d'étrange prostration est celle du zombie qui obsède toute l'œuvre de René Depestre comme son cauchemar absolu. Au moins autant que la mort, le zombie évoque d'abord la rupture, celle qui sépare irrémédiablement le « petit bon ange » du « gros bon ange » - entendre « la force de lumière et de rêve » de « l'énergie musculaire » de la même personne<sup>154</sup>. La zombification, qui conduit à cette rupture, est donc d'abord un vol, suivi d'une aliénation. Vol, car le « petit bon ange » se trouve extrait de la victime, puis capturé dans un contenant de n'importe quelle apparence, de la bouteille de rhum vide à la canette de coca-cola, définitivement prisonnier. Aliénation, car le « gros bon ange » se trouve automatiquement placé sous la tyrannie d'un maître, maître vaudou ou grand propriétaire terrien. Coupé de lui-même, l'Haïtien victime de la zombification n'est plus qu'une ombre errante, qui a fui la vie.

Précisons encore qu'une fois de plus, la fiction littéraire s'ancre dans un réel à ce point vécu par les Haïtiens que leurs propres textes de loi, dans un passé récent, ménageaient une place à la question du zombie, comme le rapporte Alfred Métraux dans *Le Vaudou haïtien*<sup>155</sup>

« L'article 246 du Code pénal concerne les *zombi* :

« Est aussi qualifié d'attentat à la vie d'une personne, par empoisonnement, l'emploi qui sera fait contre elle de substances qui, sans donner la mort, auront produit un état léthargique plus ou moins prolongé, de quelque manière que ces substances aient été employées et quelles qu'en aient été les suites.

Si, par suite de cet état léthargique, la personne a été inhumée, l'attentat sera qualifié d'assassinat. »<sup>156</sup>

Aussi les dramatiques aventures d'Hadriana Siloé, si elles nous révèlent le talent de conteur de René Depestre, s'inscrivent-elles néanmoins dans les profondeurs des mentalités haïtiennes. L'héroïne du roman est ainsi appelée à devenir zombie par Papa Rosalvo Rosanfer, suppôt de Baron-Samedi, le principal dieu de la mort dans la culture vaudoue. Le sorcier cherche ainsi à « posséder » sa victime - aux multiples sens de ce verbe : comme un bien à acquérir, comme un être pénétré par le diable, comme objet sexuel enfin. Et la première de cette aliénation commence par la privation d'identité, par la privation du nom :

---

<sup>153</sup> Le terme de « zombie » est d'une orthographe assez variable. Par commodité, nous avons adopté, sauf pour citer un autre auteur qui aurait recours à une orthographe distincte, celle que retient René Depestre, soit « zombie », avec un « s » pour la marque du pluriel.

<sup>154</sup> René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, op. cit., p. 137.

<sup>155</sup> Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1958.

<sup>156</sup> Alfred Métraux, *Ibidem*, p. 250.

« Désormais, tout ce qui est mis à l'endroit dans ta vie de femelle blanche sera mis à l'envers nègre, à commencer par ton nom de famille : Hadriana Siloé, ça ne va pas à un zombie, il y a trop de sel blanc dans ce nom. Je te baptise à mon tour : Eolis Anahir-dah ! » (p. 197)

A travers la représentation fantastique du zombie, qui dépasse largement le seul cadre de la fiction littéraire tant elle est inscrite dans la culture haïtienne, surgit la grande terreur de l'homme blanc d'être absorbé et dépossédé de ses biens par l'homme cependant conquis : par l'esclave noir. Dans ce cas précis, l'homme noir fait avec sa prisonnière blanche ce que le colon a fait avec lui durant des siècles : l'aliéner, le rendre autre, non pas évidemment par métissage, mais par dépossession de ses racines, de sa culture et de sa liberté - bref de ce qui faisait de lui un être humain.

Car le zombie, par la logique même de l'emprisonnement dont il est victime, est un revenant. Il a d'abord cessé de vivre tel qu'il était, avant de revenir à l'existence, mais aliéné cette fois : dans un premier temps soustrait à la vie, il est ensuite soustrait à la mort. La zombification se déroule en effet en deux temps : la victime est d'abord plongée dans un état de mort clinique, enterrée, avant d'être ramenée à la vie, mais après que ses bourreaux ont effectué une scission entre les deux « bons anges » dont il a été question plus haut. Et cet état hybride, où vie et mort sont également usurpées, qui fait scandale : l'ordre du monde est injurié, et le futur zombie, dans cette première phase d'aliénation, est partout un intrus :

« Combien de temps pouvait avoir duré ma syncope ? Une heure, deux, cinq ? Je ne le saurai jamais. A mon réveil sous la terre, j'étais toujours dans le même état de pseudo-mort ou de pseudo-vie. » (p. 187)

Ce qui fait véritablement scandale et provoque la terreur fantastique, c'est l'abolition des frontières entre les vivants et les morts, entre les sujets et les objets aussi. Comme le formule Michel Serres :

« La première fondation, celle de la collectivité, met en relation le sujet avec la mort. La deuxième fondation, dont nous ne savons si elle précède ou suit la première, en découle ou l'approfondit, met en relation la mort avec l'objet [...]. Ce gisement fondamental unit ce qui gît dessous, ce qui ci-gît, ce qui gît devant. [...] Comment le mort devient-il un objet par delà l'état innommable ? [...] Qu'est-ce que l'objet ? C'est le corps revenu, le sujet ressuscité, ce qu'on appelle un revenant – une statue. Ou l'apparition. Phénoménale. »<sup>157</sup>

Avalée par la terre, Hadriana oscille alors entre des limbes souterrains, conformément à cette croyance selon laquelle « les zombies sont, dans un premier sens, de petits enfants morts sans baptême, dont on capte l'âme pour porter chance.<sup>158</sup> » A notre sens, cette première lecture de la zombification doit être rapprochée de croyances très anciennes, qui remontent au Moyen-Age voire à l'Antiquité, et dont Claude Lecouteux et Philippe Marcq se font l'écho :

---

<sup>157</sup> Michel Serres, *Statues*, Paris, François Bourin, 1987, p. 48 et passim.

<sup>158</sup> Jean Kerboull, *Le Vaudou, Magie ou religion ?*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 137.

« (...) d'autres récits montrent à quels dangers étaient exposés les enfants au berceau. Des démons imprécis pouvaient en effet s'en emparer et déposer à leur place leurs propres rejetons que l'on appelait alors *cambio* en latin et *changelin* en langue vulgaire. On les reconnaissait vite car « ils sont lourds, difformes, ne grandissent pas et ne peuvent être rassasiés d'aucune quantité de lait ». <sup>159</sup>

Hadriana se retrouve donc comme un nouveau-né prisonnier des limbes, indécise, comme en suspens, ni morte, ni vive, ni être, ni chose, « incorporée au tissu même de la terre sauvagement obscure, au grain serré et enténébré du sol de Jacmel, vigile à la frontière des mondes animal, végétal, minéral » (p. 187), prisonnière d'un « vide sans forme ni contenu. » (p. 186) Absent à soi, le futur zombie est absent au monde, ignorant tout aussi bien les limites géométriques qui le séparent du monde que les fusions et mouvements qui l'y inscrivent. Il est dans un monde qui n'a plus - ou pas encore - la forme d'un monde, dans un être qui n'est plus. Tout est ténèbres, rien ne se voit, seule l'ouïe rend encore compte de l'existence, comme une perception fœtale qui serait à la préhistoire de l'homme et du monde. Nous retrouvons ici, de la bouche du personnage d'Hadriana, la définition même d'un voyage dans le monde du chaos :

« J'ai ouvert les yeux dans une noirceur vide, une horreur privée d'espace et de temps, une obscurité absolument sauvage. Peu à peu l'obscurité était devenue mon bien, ma propriété, ma seconde nature (...) J'avais oublié mon cœur depuis la grossière panne de la veille à l'église. Ne voilà-t-il pas qu'il manifestait sa présence de manière plutôt fantastique ? Ca a commencé par un humble son au-dedans de ma poitrine. Puis son battement a semblé monter des profondeurs de la terre comme si la racine du Cosmos et mon cœur battaient ensemble l'un dans l'autre pour alimenter le langage ténébreux de mon retour à la vie. » (p. 187)

Pour reprendre une terminologie chrétienne connue, le futur revenant n'est alors plus un être en suspens entre le berceau et le tombeau, mais un être dont le destin s'est figé entre le tombeau et le berceau ; situé ainsi non pas dans l'au-delà de l'existence, mais dans son en deçà. De ce point de vue, la zombification touche bien ceux qui n'ont pas eu le temps d'être touchés par la grâce du baptême et de l'adhésion à la communauté des hommes et de Dieu.

Dans sa *Poétique de l'espace*<sup>160</sup>, Gaston Bachelard précise pourtant :

« La vue dit trop de choses à la fois. L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-t-il. L'être ne s'écoute pas. Il n'est pas *bordé* par le néant. » (p. 194)

Cependant, la figure haïtienne du zombie, telle qu'elle apparaît chez René Depestre, incite à penser le contraire. C'est en revanche lorsqu'il recommence à se voir, sans plus seulement s'écouter, c'est lorsqu'il recommence à dessiner les contours mouvants de sa personne ainsi que les contours non moins mouvants du monde, que

---

<sup>159</sup> Claude Lecouteux et Philippe Marcq, *Les esprits et les Morts, Croyances médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais », 1990, p. 31.

<sup>160</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.



l'homme libre réapparaît. Inversement, la conscience du vide, du néant, devient la première étape nécessaire et fatale du procès de zombification :

« (...) on a laissé ma vie dans un lieu sans lien temporel ou spatial avec l'extérieur. J'étais perdue dans le vide stupéfiant baptisé zombie en Haïti. » (p. 188)

Ce voyage au centre de la terre est celui de l'apprentissage du néant : sans limite, ni même centre - du hors monde. Et la terre est alors puissance hostile et démoniaque, dévoreuse d'hommes, aussi terrifiante que celle qui du Chant XI de *L'Odyssée* au Voreux de *Germinal*, anéantit -zombifie. Enfin - et l'image étonne dans un texte haïtien<sup>161</sup> - seule la mer rappelle l'espoir de la délivrance, de la lumière. Face à « l'obscurité plénière de la terre » (p. 188) qui parle à la terreur d'Hadriana, la mer fait entendre l'autre chuchotement cosmique :

« La mer de Jacmel me rabattait secrètement vers l'espace lumineux de tout ce que j'étais à un doigt de perdre à jamais. La victoire était encore possible sur les forces démoniaques qui me zombifiaient. » (pp. 188-189)

Ombres errantes, les zombies sont des dépossédés de la mort, hors du temps et de l'existence parce qu'arrachés au repos de la terre. Privés de noms, de sentiments, de sexe ou de visage<sup>162</sup>, les zombies peuvent cependant revenir à une lueur de conscience de soi, dès lors qu'ils absorbent du citron - ce sera le cas d'Hadriana - ou du sel. Alors, leur seule hantise est le retour à la mort. Ainsi, pour les zombies réduits à l'esclavage par Ti-Joseph au profit de la Hasco (Haitian American Sugar Company), incapables de toute organisation syndicale, devenus de véritables « zombies-jardins »<sup>163</sup>, c'est finalement l'absorption accidentelle de cacahouètes salées qui assure leur salut, les rendant à la mort dont ils avaient été privés :

« Indifférents à la stupeur qu'ils allumaient sur leur passage, les zombies gagnèrent l'étroit cimetière rural où chacun, en deux temps trois mouvements, se creusa une nouvelle tombe et s'enterra pour de bon... » ( p. 109 )

---

<sup>161</sup> De façon générale dans les Caraïbes, et plus nettement encore à Haïti, la mer fut d'abord le lieu d'arrivée des différents envahisseurs, des Caraïbes eux-mêmes aux Espagnols conduits par Christophe Colomb ; puis lieu de transit ô combien terrifiant pour la déportation des esclaves africains ; puis encore lieu par lequel arrivent les nouveaux envahisseurs, les marines venus rétablir leur ordre de 1915 à 1934 ; puis enfin lieu de départ et de nouveau déracinement pour la diaspora contrainte à l'exil, René Depestre en tête. Et la représentation de la mer dans la littérature caraïbe se fait en règle générale sous un jour extrêmement hostile ou mélancolique : sa vente aux Nord-américains, longtemps refusée mais finalement concédée par le dictateur, constitue un motif récurrent dans *L'Automne du patriarche*.

<sup>162</sup> Nous songeons tout particulièrement au poème écrit en créole *Zombi,manman, ça vré ?* (Gilbert Gratiand, *Nouvelle poésie nègre et malgache* de L.S. Senghor, Paris, P.U.F.) dont nous reproduisons ici partie de la traduction en français :

« Il y en a qui en guise de tête ont une assiette plate  
Sans bouche, sans nez, sans yeux,  
Sans rien... »

<sup>163</sup> Selon René Depestre, on distingue à Haïti le zombie « soumis aux travaux forcés dans un champ (zombie-jardin) ou dans un atelier urbain (zombie-z'outil). » (René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, p. 102)

A ce titre les zombies apparaissent bien comme des victimes d'une exclusion éternelle puisque ni la mort, ni la terre qui les porta ne veulent d'eux, et on peut à leur sujet reprendre certaines analyses proposées par Claude Lecouteux sur ces autres exclus que représentent à ses yeux les vampires :

« (...) l'au-delà le [le vampire] repousse et la terre refuse de le consumer. Il est banni de la société des morts et de celle des vivants, maudit pour une éternité, et ses actions peuvent être interprétées comme une vengeance. »<sup>164</sup>

Quelle peut être la raison de cette exclusion ? Le cas d'Hadriana nous paraît sur ce point exemplaire. En effet, la jeune fille devient la victime d'une entreprise de zombification à la minute même où elle s'apprête à recevoir le sacrement du mariage. Elle quitte donc la vie encore - et définitivement - célibataire, ce qui fait d'elle, aux yeux de certaines superstitions, une mort impure. C'est ce que nous explique Claude Lecouteux, en parlant il est vrai des superstitions d'une toute autre région du monde :

« En Bulgarie, les morts célibataires appartiennent encore aujourd'hui à la catégorie des défunts impurs et l'autre monde les refuse car, n'étant pas mariés, ils ne se sont pas réalisés ; c'est pourquoi se sont mis en place des rites de mariage posthume avec un vivant, une pierre ou un arbre, ce qui se retrouve pratiquement dans tout le monde slave. »<sup>165</sup>

L'entreprise visant à redonner à Hadriana sa place dans le monde des hommes et des vivants se fera, elle, dans des conditions différentes mais comparables. Les Jacméliens font suivre la mort d'Hadriana d'un carnaval - l'action se déroule à la fin du mois de janvier - dont l'un des moments les plus importants sera une danse érotique devant la dépouille même de la victime, organisée par la divinité vaudoue Erzili.

La zombification d'Hadriana doit donc être mise en relation avec sa condition de femme « non réalisée », et cette explication mérite à notre avis d'être avancée non plus pour le seul cas d'Hadriana, mais plus largement pour l'ensemble des victimes haïtiennes, voire de l'ensemble des Antilles. Les zombies rencontrés dans les récits de René Depestre ont en effet ceci de commun que tous mènent une vie de frustration, qu'en quelque sorte leur existence commune se situe à mi-chemin entre la vie et la mort. Le passage définitif à l'état de zombie, tel qu'il apparaît dans les récits, formalise un état de fait social et culturel.

En conclusion, ce qui fonde la terreur de l'état zombie, c'est moins le passage par l'état de la mort, du chaos, que la condamnation à rester éternellement dans cet état. Le chaos n'est plus, comme dans la vision sacrée de la vie, une étape douloureuse mais provisoire vers la régénérescence, vers le retour dans le cosmos ; il devient au contraire l'étape ultime de ses victimes. Pour elles, l'univers se fait néant, et la « déchirure » scandaleuse qui définit le fantastique selon Roger Caillois se fait

---

<sup>164</sup> Claude Lecouteux, *Histoire des vampires*, op. cit., p.142.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 40.

béante : plus rien n'existe alors que le vide qui engloutit l'existence des Haïtiens, faisant d'eux des morts-vivants dans une léthargie privée de forme et de sens.

### II.1.1.2. La figure du mort-vivant chez Gabriel García Márquez.

De même que chez René Depestre, la figure du mort-vivant parcourt l'œuvre de Gabriel García Márquez mais, en apparence au moins, sans les connotations culturelles et historiques qui accompagnent nécessairement la figure terrifiante du zombie. Toutefois, de même que chez René Depestre, le mort qui n'est pas encore mort, ou encore qui revient de la mort, est un être malheureux, voire maudit, non pas seulement parce qu'il est privé de vie, mais parce que la mort lui est soustraite. De même, l'ensevelissement y est vécu de façon ambivalente, dans la claustrophobie la plus douloureuse comme dans l'espoir d'une délivrance. De façon plus générale encore, le mythe du mort-vivant illustre chez l'auteur colombien la hantise d'un état proche d'un état anorganique, aux frontières de la mort.

C'est d'ailleurs dans sa première nouvelle, publiée dans l'*Expectador* en automne 1947, que Gabriel García Márquez a abordé pour la première fois le personnage du mort-vivant. « La troisième résignation »<sup>166</sup> rapporte en effet les réflexions d'un jeune homme de vingt-cinq ans qui, depuis l'âge de sept ans, se maintient dans un état de pseudo vie et de pseudo mort sans le moindre échange possible avec le monde extérieur - le nôtre -, qu'à la manière d'Hadriana il perçoit sans pouvoir cependant lui faire signe<sup>167</sup>.

De même qu'Hadriana Siloé, le personnage de « La troisième résignation » est couché dans un cercueil. Mais non plus que le zombie, le cercueil - préfiguration du tombeau - ne remplit son rôle de « chrysalide. » Il n'est pas la « promesse » dont parle Rozanov<sup>168</sup>, et qui annonce la résurrection ; il est au contraire un long cauchemar pour celui qui l'habite. Il n'est pas transition : il est destinée. C'est ainsi que l'enfant, devenu adulte pendant sa mort, est curieusement - comiquement, presque ! - condamné à passer sa vie dans un cercueil :

« A l'époque - il avait sept ans au moment de sa mort -, sa mère avait fait tailler un petit cercueil de bois vert, un cercueil d'enfant, mais le médecin avait conseillé qu'on lui en fit un plus grand, d'adulte, normal, car l'autre, trop petit, aurait pu entraver sa croissance et faire de lui un mort difforme ou un vivant contrefait. » (pp. 11-12)

Dans ce passage comme dans l'ensemble de la nouvelle, Gabriel García Márquez a beau multiplier les paradoxes, tous fondés sur la vie qui est prêtée à un mort, de manière à faire naître une tonalité humoristique, l'épouvante demeure. Elle

---

<sup>166</sup> Gabriel García Márquez, « La tercera resignación », in *Ojos de perro azul*, op. cit.

<sup>167</sup> Voir René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, op. cit., p. 186 : « Mon diaphragme se contractait, je sentais les sanglots se former, se nouer sourdement dans ma poitrine, mais la crise en restait là, plus bas que la gorge. »

<sup>168</sup> Vassili Rozanov, *Apocalypse de notre temps*, Paris, L'Age d'homme, p. 217, Rééd. 1990 ; cité par Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 181.

surgit de l'abolition de la frontière si sécurisante qui sépare la vie de la mort, et qui de cette façon protège les vivants de leur première source de terreur.

Au demeurant, l'image qui est au centre de la nouvelle est celle du cercueil, et partant du tombeau. On connaît le point de vue de la pensée bachelardienne au sujet du tombeau, compris comme une enveloppe protectrice qui rappellerait la matrice du fœtus :

« Le ventre maternel et le sarcophage ne sont-ils pas deux temps de la même image ? La mort, le sommeil, c'est la mise en chrysalide d'un être qui doit se réveiller, et resurgir rénové. »<sup>169</sup>

Et de fait, à bien des égards, le récit de Gabriel García Márquez semble donner raison à cette approche. Ainsi, le cercueil est bien le lieu de croissance de notre mort-vivant, le lieu qui doit faire un homme de l'enfant initial ; qui, ainsi, doit, sinon le régénérer, le générer. Et le médecin consulté insiste pour que soient préservées les chances d'une amélioration, voire d'une guérison. De même, sont prises « des précautions rigoureuses tout le temps que [dure] la transition de l'enfance à la puberté. » (p. 13) Enfin, c'est sa propre mère qui veille exclusivement sur lui, et surveille en particulier « la parfaite hygiène du cercueil et de la pièce » (pp. 13-14), interdisant l'accès à la chambre mortuaire et même à la maison à tous « les étrangers », prolongeant ainsi, vingt-cinq ans après l'accouchement, l'état d'asepsie idéale dans lequel évolue le fœtus au cours des neuf mois de la grossesse.

Au demeurant, même les vêtements dont on a recouvert le cadavre, drap blanc identifié à un « suaire » (p. 10), rappelle, par exemple, les nombreux tissus destinés à protéger les momies des anciens Egyptiens qui « multipliaient les garanties de repos et d'intimité de la dépouille mortelle : linceul, bandelettes (...) »<sup>170</sup>. Il s'agit bien, donc, en apparence, de faire du mort-vivant un futur homme encore en gestation, en sursis.

Pourtant, le réconfort tant attendu n'apparaît pas et cette régression infantile dans cet état de pseudo mort est vécue comme une longue souffrance. Ainsi, le mort-vivant se plaint-il à lui-même, et de même qu'Hadriana, d'un bruit immédiatement assimilé à une torture, et par l'évocation duquel s'ouvre la nouvelle :

« Le bruit était revenu. Ce bruit froid, coupant, vertical, qu'il connaissait si bien et qui à présent s'approchait, plus aigu, plus douloureux ... » (p. 7. *Incipit* de la nouvelle)

Ce bruit est d'ailleurs le signe de la « mort mal vécue » ou encore, d'une mort qui n'arrive pas à remplir sa fonction régénératrice, s'opposant ainsi à un repos mortuaire qui garantirait un retour à la matière et à la résurrection. Le personnage de « La troisième résignation », depuis dix-huit ans qu'il n'arrive pas à mourir tout à fait

---

<sup>169</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 162.

<sup>170</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 270.

ni à revivre, se trouve donc poursuivi par de même bruit laminant, d'une présence si matérielle « que s'il avait pu s'en emparer et l'anéantir il aurait eu l'impression d'effeuiller une marguerite en plomb. » (p. 9) D'ailleurs, le jour même de sa mort -ou plutôt de sa première mort, à l'âge de sept ans-, alors que l'atmosphère s'est solidifiée, que l'air a cessé de circuler, ressemblant ainsi à un bloc de ciment, le « bruit » se fait entendre pour la première fois. Le jeune garçon pourrait alors dire, à la manière d'Hadriana :

« Je m'écoutais mourir. » (p.188)

La pesanteur de l'air, solidifié tel du ciment, rappelle cette même pesanteur de la terre qui accable l'héroïne de René Depestre et préfigure l'ensevelissement vivant du faux cadavre. Lorsque le chaos envahit peu à peu la terre et les hommes dans les textes de notre corpus, les auteurs multiplient les images minérales. Ainsi l'héroïne des « Yeux de chien bleu » dit-elle : « Parfois, lorsque je m'endors du côté du cœur, je sens mon corps devenir creux et ma peau pareille à une feuille de métal. Alors, quand mon sang se met à battre et de ses coups martèle l'intérieur de mon ventre, je surprends ma sonorité de cuivre dans le lit. » (pp. 78-79) Plus haut<sup>171</sup>, nous avons vu que l'un des signes précurseurs du cyclone dans *Le Siècle des Lumières* était que « les feuilles du palmier du patio avaient pris une lourdeur de fer forgé. » La comparaison du bruit qui accable le jeune homme avec une « marguerite de plomb » nous paraît d'autant plus intéressante que le plomb, chez les alchimistes, symbolise la lourdeur du stade le plus élémentaire de l'existence, c'est-à-dire le plus éloigné de tout vie organique et harmonieuse. Et il constitue bien le métal attribué à Saturne, aux côtés, d'ailleurs, du cuivre commun, également très présent dans la thématique de la mort chez Gabriel García Márquez.

Et après dix-huit ans passés à mi-chemin entre les deux zones de la vie et de la mort, c'est le retour à la terre qui attend le jeune homme :

« On l'avait déposé dans un cercueil capitonné, moelleux, terriblement confortable, et le fantôme de la peur avait ouvert la fenêtre de la réalité : on allait l'enterrer vivant. » (p. 19)

Gabriel García Márquez propose alors, de même que René Depestre dans *Hadriana dans tous mes rêves*, mais plus de quarante ans avant l'écrivain haïtien, le spectacle de l'enterrement vu par l'enterré lui-même -vu en imagination chez l'auteur colombien, perçu en réalité chez l'Haïtien. Ainsi le premier « sentirait son corps vide porté par les épaules de ses amis » (p. 20), tandis qu'Hadriana se sent « soudain plus légère qu'une plume. [Elle était] un fétu de plume dans une cataracte. De chaque côté de [son] cercueil, des bras [la] tenaient fermement (...) » (p. 184) Et de même que le jeune homme « tenterait inutilement de se lever, d'appeler à l'aide de toutes ses forces défaillantes, de frapper de l'intérieur du cercueil étroit et obscur afin que l'on sache

---

<sup>171</sup> Voir plus haut I. 1. 2. 3. *Les désordres du cosmos chez Carpentier : vers un baroque fantastique.*

qu'il était encore vivant » (p. 20), de même, face aux chants d'adieux de ses proches, Hadriana note que « l'immense chorale aux abois [l']ont déchirée sans réussir à libérer les larmes emprisonnées au fond de [ses] yeux. » (p. 186) Privés de vie, ces deux personnages se trouvent donc également privés de mort, même si chez Gabriel García Márquez, le vaudou ne joue aucun rôle et que l'on ne peut évidemment pas parler de zombie.

En revanche apparaît chez les deux auteurs la même hantise d'une terre anthropophage, qui absorbe ses victimes sans que celles-ci ne puissent ni se défendre ni même appeler à l'aide. Nous retrouvons ici le thème que nous avons abordé plus haut, d'une terre caraïbe fatale à ses occupants et qui les dévore comme l'histoire a dévoré les peuples qui sont passées par elle, tantôt par le génocide, tantôt par l'esclavage, tantôt par les guerres et les multiples formes de répression.

Dasso Saldívar<sup>172</sup> voit dans la première nouvelle publiée par Gabriel García Márquez « una parábola autobiográfica ». En particulier, l'auteur se serait souvenu de son enfance. Le futur écrivain colombien passa en effet les dix premières années de sa vie chez ses grands-parents maternels, et la grand-mère du jeune Gabriel, influencée par les croyances des employées de maison indiennes, faisait partager à son petit-fils la conviction horrifiée que les ancêtres de la maison continuaient d'occuper la demeure familiale :

« (...) Gabriel, como el personaje de « La tercera resignación », había sido un niño de cinco o seis años a quien la abuela Tranquilina inmovilizaba en una silla a las seis de la tarde amenazándolo con los muertos antepasados que deambulaban por toda la casa, de tal manera que ésta se le convertía en un inmenso catafalco al anochecer. »<sup>173</sup>

Ainsi donc, vivre dans cette maison revenait à vivre dans un immense cercueil indifféremment habité par des morts et des vivants et on peut dire que, d'une certaine façon, Gabriel García Márquez a grandi et passé son enfance au pays des morts. A ce sujet, l'information biographique nous permet des problèmes plus généraux.

Une autre donnée biographique vient éclairer la place des morts-vivants dans les tout premiers récits de Gabriel García Márquez. En effet, la perte de « l'âge d'or » de l'enfance, ensuite celle de la région caraïbe à la suite d'un déménagement vers les régions continentales et froides de Zipaquirá puis de Bogota, aggravée par l'aridité des études de droit, auraient rendu Gabriel García Márquez irrémédiablement marqué par la nostalgie d'une enfance heureuse, brisée par un âge adulte de mort-vivant déraciné. De fait, il y a, dans l'itinéraire suivi par le protagoniste de la nouvelle, la résignation de l'écrivain en exil dans son propre pays. Plinio Apuleyo Mendoza, dans son ouvrage consacré au romancier colombien, note que Bogota parut au jeune Gabriel García Márquez qui la voyait pour la première fois, « una ciudad remota y lúgubre donde estaba cayendo una llovizna inclemente desde el principio del siglo

---

<sup>172</sup> Dasso Saldívar, *Gabriel García Márquez, El viaje a la semilla, op. cit.*, pp. 180 et suivantes.

<sup>173</sup> Dasso Saldívar, *Ibid.*, p. 183.

XVI. »<sup>174</sup> Brutalement et totalement coupé de la Caraïbe et de sa culture, Gabriel García Márquez se trouvait ainsi dépossédé de l'univers avec lequel il avait fait corps jusque-là. La violence de cet exil qui, par delà les différences culturelles de la côte caraïbe et de la cordillère andine, joue aussi sur le climat, les couleurs et les odeurs, illustre, plus largement, les fractures géographiques latino-américaines : aux zones de métissage intense, comme celle de la Caraïbe, se juxtaposent d'autres zones si étrangères qu'elles apparaissent comme faites de néant.

En ce sens, l'aliénation n'a pas exactement la même signification historique chez Gabriel García Márquez que chez René Depestre - et comment pourrait-il en être autrement ? Mais à l'Africain dépossédé de sa terre et de son identité, brutalement déshumanisé dans son exil insulaire et servile, métaphoriquement figé dans la figure du zombie tel qu'il apparaît dans l'œuvre de l'écrivain haïtien, répond, dans l'œuvre de l'écrivain colombien, le Caraïbe étranger dans son propre pays, parce qu'étranger partout où le métissage culturel ne se fait pas :

« No sólo es el mundo que me enseñó\_a escribir, sino también la única región donde yo no me siento extranjero »<sup>175</sup>

C'est là le drame de l'homme américain, qui vit dans une zone d'altérité et qui n'est nulle part sur une terre dans laquelle il puisse se reconnaître sans être nécessairement confronté à la figure de l'autre. La particularité de la région caraïbe, selon Gabriel García Márquez, c'est que les marques d'altérité y sont non seulement plus fortes qu'ailleurs, mais encore y constituent une manière de seconde patrie, vitale en l'occurrence. Moins « métissée », la région andine propose alors un fantastique paradoxal en ce sens qu'il ne naît pas de la présence des figures de l'autre, mais de leur absence.

Toutefois, les interprétations suggérées par la biographie de l'écrivain colombien ne sauraient nous satisfaire que partiellement, même si par delà l'explication biographique se trouvent posées des questions qui dépassent amplement l'expérience d'un seul individu. Mais, plus largement encore, le déracinement qui marque la première nouvelle de Gabriel García Márquez est celui que marque une amnésie totale, laquelle interdit toute sépulture : ne peut en effet retourner à la terre et s'y régénérer que celui qui vient d'une terre - de sa terre.

Or, ce qui étonne le lecteur de « La troisième résignation », et même contribue à le glacer d'effroi, c'est l'anonymat qui gouverne le texte dans son intégralité : pas un nom ni un prénom, et pas davantage un nom de lieu. Ni la mère, ni le médecin, ni le menuisier, ni encore les amis ou le lieu de l'inhumation ne sont nommés, identifiés, actualisés : tout est ici parfaitement anonyme, chacun étant un étranger, jusqu'à se trouver privé de visage. Ainsi, tout ce qu'on sait de l'aspect physique du personnage principal est qu'il a hérité de son père, « un géant à demi

---

<sup>174</sup> Plinio Apuleyo Mendoza et Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 51.

<sup>175</sup> Gabriel García Márquez et Plinio Apuleyo Mendoza, *Ibid.*, p. 69.

barbare », « une barbe touffue, épaisse et bleue »( p. 12 ), qui évoque presque explicitement le conte de Charles Perrault et ancre davantage encore le récit de Gabriel García Márquez dans une épouvante héritée de l'enfance. On se souvient que, dans *Barbebleue*, l'infortunée épouse du géant, attendant sa mise à mort, ne voit rien venir, non plus que sa sœur - on a envie d'ajouter : non plus que le jeune protagoniste de « La troisième résignation ». En ce sens, la nouvelle de l'écrivain colombien présente certains points communs avec le récit merveilleux du conteur français. L'une des différences, et non des moindres, est l'existence d'un dénouement, heureux qui plus est, chez Charles Perrault, tandis que la nouvelle de Gabriel García Márquez ne présente aucune issue sinon la perspective d'être dévoré, cette fois non pas par un géant sanguinaire, mais par une terre sans nom. C'est à notre sens ce qui fonde la différence entre un conte merveilleux, didactique et optimiste, et une nouvelle fantastique, qui n'a pas d'autre finalité que la propre angoisse qui l'a fait naître.

Le cadre spatial, voire humain de la nouvelle est donc celui d'une terre de désolation, où ne vivent que des personnages sans identité ni origine, des exilés qui ne connaîtraient pas même leur lieu de provenance. Aussi, par delà le drame de l'homme caraïbe « exilé » sur les plateaux andins, il vaut sans doute mieux voir celui de l'homme latino-américain, spolié d'identité à force d'ethnocides, voire de génocides, et dont le métissage culturel a toujours été brimé - le texte date de 1947 - par l'europhéisme des classes dirigeantes. Au demeurant, une autre source littéraire de « La troisième résignation » nous confirme dans cette hypothèse.

Lorsque Gabriel García Márquez écrivit sa première nouvelle, il était âgé de vingt ans, et venait de connaître l'une des principales révélations littéraires de son existence par la lecture de *La Métamorphose*, vers le milieu du mois d'août 1947, environ trois semaines avant la publication de « La troisième résignation » :

« Al abrir el librito de color rosada, vio que estaba traducido por Jorge Luis Borges, de quien aún no conocía nada, y empezó a leer : « Al despertarse Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto. (...) La reflexión que se hizo Gabriel enseguida fue una convicción y una necesidad instantáneas : « Entonces pensé : de modo que esto se puede hacer en literatura ; entonces sí me interesa, esto seré yo. Porque yo creía que esas cosas no se podían hacer en literatura (...) »<sup>176</sup>

Du reste, par delà l'ouverture du jeune Gabriel García Márquez sur la littérature fantastique contemporaine, il faut remarquer que les points communs ne manquent pas entre Grégoire Samsa et le héros de « La troisième résignation. » Chez le romancier cosmopolite d'Europe centrale comme chez l'auteur cosmopolite des Caraïbes, le personnage se trouve également privé de corps, soustrait à lui-même, de la façon à la fois la plus naturelle et la plus ahurissante qui soit. Dans les deux textes, le protagoniste est un étranger au monde et à soi, même si les manifestations de cette « étrangeté » ô combien inquiétante sont évidemment divergentes. Et l'état de « mort-vie » qui préside à « La troisième résignation » s'avère à ce point cauchemardesque

---

<sup>176</sup> Dasso Saldívar, *Ibid.*, pp. 179 et 180.



que la seule issue possible et souhaitable devient la mort. Pour fuir l'ensevelissement prématuré, il faut trouver refuge dans une mort explicitement décrite alors comme le « parcours amniotique de la naissance »<sup>177</sup>, selon le mot d'Albert Bensoussan :

« Mieux valait en finir sans plus attendre (...) »

(...) Lorsqu'il nagerait dans ses propres humeurs, dans une eau visqueuse, tout comme il avait nagé, avant de naître, dans le ventre de sa mère, alors peut-être il serait vivant.

Mais tellement résigné à la mort qu'il mourrait sans doute de résignation. » (p. 21)

La hantise d'une vie confondue avec la mort parcourt la plupart des premières nouvelles publiées par l'écrivain colombien, quoique sous des formes différentes. Ainsi, dans « Eve à l'intérieur de son chat »<sup>178</sup>, parue en 1948, Gabriel García Márquez relie les deux mondes de la vie et de la mort à travers l'image de la racine, dont les manifestations ambivalentes poursuivent et terrifient le personnage principal.

### II.1.2. La loi de contraction et l'image de la racine.

Dans son étude consacrée à la racine, Gaston Bachelard met en évidence l'ambivalence fondamentale de cette image :

« Les valeurs dramatiques de la racine se concentrent dans cette seule contradiction : la racine est le mort-vivant. »<sup>179</sup>

Située à la rencontre du ciel et de la terre, aussi bien marquée par le mouvement ascensionnel qui donne vie à la plante, à l'arbre, que par le mouvement inverse qui la fait pénétrer chaque jour davantage dans le monde souterrain et des ténèbres, la racine reconforte ou bien terrifie.

Cette double appartenance et cette ambiguïté directionnelle, vers le haut et vers le bas, font de la racine une des figures privilégiées de l'imaginaire si bien qu'évidemment, les termes associés à la racine appartiennent souvent au champ lexical du corps humain. En particulier, la racine est souvent représentée comme un être dévorant, et Gaston Bachelard cite à cet effet Victor Hugo :

« Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent  
Les éléments... »<sup>180</sup>

<sup>177</sup> Gabriel García Márquez, *Des yeux de chien bleu*, op. cit., préface d'Albert Bensoussan, p. 4.

<sup>178</sup> Gabriel García Márquez, « Eva está dentro de su gato » in *Ojos de perro azul*, op. cit. (« Eve à l'intérieur de son chat », in *Des yeux de chien bleu*, op. cit.) La nouvelle elle-même fut publiée pour la première fois le 25 octobre 1947, soit un mois après « La troisième résignation », et cette fois encore par la revue *l'Expectador*.

<sup>179</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., pp. 290-291.

<sup>180</sup> Victor Hugo, *La Légende des siècles*, « Le satyre », Paris, Berret, p. 595, cité par Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 308.

Or, chez Gabriel García Márquez, l'image de la racine est généralement inversée, en ce sens que la racine devient le comparant et l'homme le comparé. C'est l'homme qui se fait racine, et plus particulièrement l'enfant<sup>181</sup>. C'est ce qui se produit dans *Cent ans de solitude* à travers le personnage de Rebecca Buendía et, d'une façon à notre avis encore plus saisissante, dans « Eve à l'intérieur de son chat. » Le personnage central se trouve en proie à un cauchemar éveillé et continu, celui qui la ramène à « l'enfant », enterré au pied de l'oranger du jardin cinq ans auparavant :

« Elle l'évoquait, somnambule, sous la pelouse du jardin, au pied de l'oranger, une poignée d'humus dans la bouche. » (p. 42)

Le drame de cet enfant est donc, plus encore que d'être mort, de continuer à vivre sous la terre et de s'en nourrir - « mort absurde » qu'il faut « fuir » (p. 43) parce qu'ici, non plus que dans « La troisième résignation », la terre ne remplit son rôle régénérateur et rassurant. Elle est au contraire un lieu hostile : hostile en particulier parce qu'il est froid, humide et qu'il faut imaginer l'enfant « fuyant le froid qui mordait son dos » (p. 42) Et ce froid-là est d'autant plus scandaleux qu'il est celui d'une terre tropicale qui, malgré l'exil depuis la côte caraïbe, devrait réchauffer les corps agressés par le froid de la mort. Le narrateur a beau nous parler d'un enfant « magnifique, naviguant dans cette eau épaisse, en une sorte de voyage sans retour » qui rappelle avec (trop ?) d'évidence le confort du liquide amniotique, le drame ne se dissipe pas pour cet enfant « vivant mais apeuré, effrayé de se sentir seul, enseveli dans un jardin aussi sombre. » (p. 42)

C'est que cette terre, au lieu d'être une terre-mère, est une terre de mort : lieu où l'on ne peut « réchauffer son corps glacé », mais encore lieu d'agressions multiples, où on se trouve « dépossédé par les escargots », où on est assailli par la solitude aussi bien que par « ces autres insectes qui dévoraient la racine des violettes. » Ce n'est plus la terre cosmique, fondamentalement associée au mythe de l'éternel retour, mais une terre entièrement gangrenée par le chaos. C'est un monde d'horreur où les seules images sont justement celles qui freinent l'émergence des images : le froid, la profondeur des ténèbres, l'immobilité et la solitude. Ici encore, Gaston Bachelard nous est d'une aide précieuse par la réflexion qu'il conduit sur le rôle du froid dans les conditions d'émergence de l'imaginaire :

« Le froid est, à notre avis, l'un des plus grands interdits de l'imagination humaine. Alors que la chaleur fait en quelque sorte naître les images, on peut dire qu'on n'imagine pas le froid. Le froid cadavérique forme barrage pour l'imagination. Pour l'imagination, rien n'est plus froid qu'un cadavre. Il n'y a pas un au-delà du froid de la mort. »<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Dans sa propre enfance, Gabriel García Márquez a été témoin d'un cas de « géophagie » : celui de sa propre sœur Margot. « La pequeña Margot, nous dit Dasso Saldívar ( *García Márquez, El Viaje a la semilla, op. cit.*, p. 89 ), era un ser desmirriado y retraído, con los síntomas propios de los niños devoradores de tierra » Ici encore, nous observons à quel point Gabriel García Márquez a pu retrouver, dans les épisodes et anecdotes de son enfance, les mythes fondateurs de la littérature.

<sup>182</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, op. cit.*, p. 266.

Sur le dernier point cependant, nous nous trouvons confrontés à un paradoxe. Car la terreur qui naît de la lecture d'« Eve à l'intérieur de son chat » se développe à partir de ce froid de la mort, et c'est cette source d'inspiration qui inscrit le récit dans le fantastique. Gabriel García Márquez développe donc cette « rhétorique de l'indicible » chère à Jean Bellemin-Noël<sup>183</sup>. La terre est ici glaciale, au même titre que la mort, et contamine tout le monde : c'est la terre qui tue, plus encore que la mort, tout en maintenant en vie. L'enfant enterré, l'enfant-racine qui a « pour seule nourriture l'humus des lombrics » (p. 43) se fortifie ainsi comme être mort, comme un être dont seule la mort peut se développer, rendant chaque fois plus dérisoires les efforts consentis pour chercher, « creusant vers le haut de ses ongles et de ses dents (...) l'issue vers le jardin. » Dans cette nouvelle, donc, la racine croît vers le bas, entraîne irrémédiablement vers les profondeurs, fait surgir un fantastique abyssal qui met en évidence le développement exclusif des forces de la mort au détriment d'une vitalité caraïbe à jamais oubliée.

Aussi, comme dans « La troisième résignation », la terre n'est pas ici terre d'asile, mais terre d'expatriation, terre toujours étrangère, qui brise toute tension du désir d'exister. Et on se prend à penser que ceux qui sont sous cette terre, ainsi aliénés, sont le reflet spéculaire de ceux qui habitent à la surface, qu'il y a, dans ces conditions, deux manières, deux lieux pour vivre l'exil de la mort : sous la terre et sur la terre colombienne.

Or, dans « Eve à l'intérieur de son chat » comme dans « La mort jumelle », publiée quelques mois plus tard en 1948 sous le titre original de « La otra costilla de la muerta »<sup>184</sup>, la figure de la « mort-vie » se greffe sur la figure du double. Dans l'une et l'autre nouvelle, le lecteur a affaire à deux personnages. L'un est mort, l'autre en vie, jusqu'à cependant se laisser pénétrer peu à peu par la mort du premier. Dans « Eve à l'intérieur de son chat », la femme qui tient lieu de personnage principal, et dont le nom évoque la femme première, la mère de l'humanité<sup>185</sup>, reçoit la mort à partir de l'enfant, alors que son rôle traditionnel est de donner la vie à ce dernier. A nouveau d'ailleurs, la mort se mange et se trouve transmise par la terre. En effet, pour chasser la mort et « trouver un moyen de dissoudre cette résine qui empâtait sa langue » (p. 46), elle éprouve le besoin impérieux de manger une orange, une « substance acide » dont la seule évocation fait d'elle « une femme qui vient de renaître à la vie »<sup>186</sup>. Mais l'acidité même de l'orange est pervertie par l'enfant, dont le cadavre nourrit l'oranger et lui ôte ses vertus régénératrices :

---

<sup>183</sup> Julio Cortázar ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme: « Je sais que ce que je suis en train d'écrire ne peut s'écrire. » (« Là mais où, comment », *Octaèdre*, édition intégrale des *Nouvelles* de Julio Cortázar, Paris, Gallimard, 1993, p. 621)

<sup>184</sup> « La otra costilla de la muerta », in *Ojos de perro azul*, *op. cit.* Littéralement, en français, « L'autre côte de la mort ».

<sup>185</sup> « Eve », en hébreu, signifie « dispensatrice de vie ».

<sup>186</sup> Il faut ainsi avoir à l'esprit que, dans *Hadriana dans tous mes rêves*, l'héroïne est rappelée à la vie à l'aide d'un « liquide épais et fortement aromatisé au citron » (p. 96) Ailleurs, c'est le sel, et non l'acide, qui ramène les zombies à la vie (voir II.1.1.1. La figure du zombie.)

« Elle savait que « l'enfant » s'était hissé jusque dans les fleurs de l'oranger et que les fruits du prochain automne seraient gonflés de sa chair et rafraîchis par le froid terrible de sa mort. Elle ne pouvait pas manger d'orange parce qu'elle savait que partout dans le monde, sous chaque oranger, était enseveli un enfant qui adoucissait les fruits de ses os réduits en cendres. » (p. 46)

L'inversion des schémas est ainsi poussée à l'extrême : la terre ne régénère plus la vie, mais engendre la mort ; et l'enfant, au lieu de voir le jour et la vie grâce à une femme, donne la mort à celle-ci. Celle-ci, une fois morte, « survit » pourtant, mais définitivement, irréversiblement coupée des hommes. Et, de même que la hantise haïtienne se figeait dans la figure du zombie, la hantise colombienne de Gabriel García Márquez se fige dans les limbes, d'où les corps sont absents sans que les esprits puissent cependant correspondre -de même que, chez les zombies, « petit bon ange » et « gros bon ange » étaient irrémédiablement dissociés. Et Eve se trouve frappée du même isolement sensoriel qu'Hadriana :

« Sa nouvelle vie était un isolement complet, une impossibilité totale d'éprouver la moindre sensation (...) Elle n'entendait pas, ne voyait pas. » (pp. 48-49)

Commence alors la description d'un monde de mort-vie où le passé se trouve rattrapé par l'avenir, la mère universelle rejoignant ses propres enfants prisonniers des limbes :

« Si réellement elle s'y trouvait [dans les limbes], alors autour d'elle flottaient les esprits des enfants morts sans avoir été baptisés, de tous ceux qui depuis mille ans n'en finissaient pas de mourir. Elle chercha dans l'obscurité la présence de ces êtres sans nul doute plus purs et plus simples qu'elle, à jamais isolés du monde physique, condamnés à une éternelle existence de somnambules. Peut-être « l'enfant » était-il parmi eux et cherchait-il son corps. » (p. 49)

L'adjectif « purs » utilisé par Gabriel García Márquez à propos des enfants non baptisés laisse quelque peu perplexe lorsqu'on sait que la fonction des baptêmes est justement de purifier, comme tout passage par l'eau<sup>187</sup>. L'univers d'« Eve à l'intérieur de son chat » est bien celui des impurs, maudits par la terre colombienne comme par le ciel qui « déverse son ciment lunaire sur le visage de « l'enfant » étendu sur le dos. »<sup>188</sup> Il est l'envers de la Terre Promise qui avait été annoncée aux futurs colons par Christophe Colomb. Ce n'est plus le lieu de rencontre avec la source de Dieu, qui inspira le mythe d'Eldorado tout autant que l'appât de l'or et dont Alejo

---

<sup>187</sup> Voir Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 194 : « Cette eau lustrale a d'emblée une valeur morale : elle n'agit pas par lavage quantitatif, mais devient la substance même de la pureté, quelques gouttes d'eau suffisent à purifier un monde. »

<sup>188</sup> Gabriel García Márquez, *Ibid.*, p. 52. « Sur le dos » : en espagnol, « boca arriba ». Quand Gabriel García Márquez a écrit « Eve à l'intérieur de son chat », il n'avait encore rien lu de Julio Cortázar ; du reste, la fameuse nouvelle de l'écrivain argentin, « La Nuit face au ciel » (en espagnol, « La Noche boca arriba »), date de 1954. Les éléments de ressemblance sont pourtant importants : dans les deux récits, le protagoniste est victime d'un destin qui l'immobilise, le coupe de tout contact avec l'extérieur ; en revanche, si le personnage cortazarrien se trouve finalement absorbé par le ciel et rentre dans la mythologie précolombienne, le personnage marquézien est inéluctablement englouti par la terre.

Carpentier se fait l'écho dans *Le Siècle des Lumières* ou *Le Partage des eaux*, mais au contraire son lieu d'éloignement le plus ténébreux, le plus tragiquement détaché. Alors, l'homme qui vit est absorbé par la terre qui, au lieu de le supporter, l'engloutit. Le mort saisit le vif, telle une racine qui absorberait le monde de la surface vers des profondeurs abyssales.

Ce qui domine, dans cette présentation de la terre, c'est donc une vision particulièrement négative de la terre-mère, la « figure de Mère mauvaise génératrice de Fantastique » selon le mot de Jean Fabre<sup>189</sup>. S'inspirant du travail de Gérard Mendel<sup>190</sup>, l'auteur du *Miroir de sorcière* rappelle que selon le socio-psychanalyste, avec l'apparition de l'histoire - Mircea Eliade dirait : avec une vision profane du temps et des hommes -, l'image d'une « Mère-Nature » souveraine se trouve ternie, voire humiliée, et fait naître alors le personnage d'une nature offensée qui cherche à se venger :

« (...) la Mère archaïque mauvaise affronte l'instance néolithique paternelle. »<sup>191</sup>

Nous touchons ici du doigt l'une des principales - voire la première d'entre elles - questions concernant l'identité latino-américaine et plus particulièrement caraïbe. L'homme caraïbe est métis. Il est le fruit de l'union violente - on a presque envie de parler d'un viol - entre une terre précolombienne et un colonisateur européen : entre une mère humiliée, avilie et un père violent, qui de surcroît renie sa progéniture. En ce sens le métis se présente comme un enfant sans origines à revendiquer, ainsi que le souligne Roger Toumson :

« Né d'une faute charnelle, sous le signe d'une fatalité généalogique, le Métis est prédestiné à réincarner l'archétype du réprouvé social. »<sup>192</sup>

L'attitude anthropophage de la terre chez García Márquez, qui dévore ses enfants vivants et les garde dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, apparaît bien comme la vengeance d'une terre humiliée et privée de descendance légitime. Reniés par leur père, porteurs de l'humiliation de leur mère, les personnages de l'écrivain colombien, tels qu'ils apparaissent dans *Des yeux de chien bleu*, sont donc des morts-vivants sans existence ni sépulture. Et il leur suffit de regarder un mort pour se voir dans un miroir. C'est ce qui apparaît plus nettement encore dans « La mort jumelle » et dans la quasi totalité des nouvelles rassemblées dans *Des yeux de chien bleu*.

---

<sup>189</sup> *Op. cit.*, p. 402.

<sup>190</sup> Gérard Mendel, *La Révolte contre le père*, *op. cit.*

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 404.

<sup>192</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, 1998, p. 139.

### II.1.3. La mort, double fantastique de la vie chez Gabriel García Márquez.

La récurrence du thème du double chez Gabriel García Márquez doit être mise en corrélation avec celle du mort-vivant. Sophie Bridier, rappelle que dans la pensée médiévale :

« l'homme est double. Il a un corps et un *alter ego* qui épouse ce corps. Ce double est en quelque sorte l'âme, l'esprit de l'homme, mais c'est une âme qui peut sortir du corps et prendre une forme humaine ou animale. »<sup>193</sup>

Or, cette idée d'une dualité de l'homme se retrouve par exemple dans la pensée vaudou, qui définit l'entité humaine à travers le double concept du « petit bon ange » et du « gros bon ange », le « petit bon ange » pouvant sortir du corps lors d'une zombification et même se trouver enfermé dans une bouteille, comme nous l'avons vu à propos d'*Hadriana dans tous mes rêves*. Chez Gabriel García Márquez, les croyances sont évidemment différentes : pas de vaudou chez l'auteur colombien, mais la présence récurrente d'un double qui vient hanter le vivant, même s'il ne se manifeste pas sous la forme apparente d'un monstre. A ce titre, l'analyse de Sophie Bridier, même si elle porte sur un champ d'investigation distinct, européen et plus ancien, nous éclaire à nouveau :

« Dans les croyances, il [le double] est le plus souvent actif et « vivant » après le décès de la personne. Le double du mort vit, c'est lui le revenant. Tandis que le corps reste au tombeau, tant que le cadavre ne s'est pas décomposé (temps qui correspond à peu près au temps du deuil), le double peut venir tourmenter les vivants. (...) »

L'existence du double permet de comprendre un grand nombre de croyances. Les morts-vivants, mais aussi les loups-garous et les vols nocturnes des sorcières, sont en fait des doubles qui agissent. Le cauchemar est dans cette perspective, le double d'une sorcière, vivante ou morte, qui chevauche un dormeur. »<sup>194</sup>

En d'autres termes, l'étude du double doit être associée à celle des monstres, ces derniers étant aussi bien la manifestation apparente du double. Qu'advient-il exactement du double dans les textes de Gabriel García Márquez ?

Dans le court récit de « La mort jumelle », paru en 1948, Gabriel García Márquez met en scène deux frères, l'un vivant, l'autre mort, dont les destinées suivent des chemins parallèles, même si la mort les sépare. Mais cette séparation, fondamentale pourtant pour « les animaux rationnels » (p. 36) que sont les hommes, s'avère, finalement, seulement spatiale et illusoire, semblable à celle du miroir qui sépare le reflet de sa source :

« Il pensa que la séparation de leurs corps dans l'espace n'était qu'un leurre et qu'en réalité leur nature était une et indivisible. » (p. 35)

---

<sup>193</sup> Sophie Bridier, *Le cauchemar, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 69.

<sup>194</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

La rencontre avec le double relie cette fois deux frères et non plus cet autre couple traditionnellement indissociable de la mère et de l'enfant, comme dans « Eve à l'intérieur de son chat. » La projection dans le double passe ici encore par un voyage aux profondeurs de la terre. Et, de même que dans « Eve à l'intérieur de son chat », l'homme se fait racine pour rejoindre le pays des morts :

« On eût dit que son organisme avait fusionné en un seul organe, immense, achevé, et que lui, l'homme, avait abandonné ses racines mortelles pour s'unir à d'autres racines, plus profondes et plus fermes : celles, éternelles, du sommeil définitif. » (p. 27)

Rien ne peut permettre au frère vivant de se libérer de l'image de son jumeau mort ; rien, en particulier, ne peut lui faire oublier que sa propre image s'est définitivement figée dans la terre et dans la mort. Car, plus que lui-même, c'est la mort qui vient le happer dans son lit. Et, comme très souvent chez Gabriel García Márquez, l'agression de la terre se reconnaît d'abord aux notations olfactives :

« Il se réveilla en sursaut, sans raison apparente. Venant de la pièce voisine, une âcre odeur de violette et de formol, intense et profuse, se mêlait au parfum de fleurs à peine écloses qui montait du jardin encore endormi. » (p. 23)

Cette obsession olfactive se poursuit tout au long de la nouvelle jusqu'à en constituer un motif récurrent :

« L'odeur des violettes et du formol persistait et devenait désagréable, presque agressive. » (p. 26)

Après une brève accalmie, le cauchemar revient avec la même force, et ce retour est à nouveau associé à la même odeur de terre : à la même odeur de mort. C'est du reste l'une des principales originalités et l'un des principaux mérites de l'écriture de l'écrivain colombien que de savoir donner, dans sa poésie, toute son importance à la matière :

« Jamais il n'aurait cru que le choc pût être aussi brutal. L'odeur revint par la fenêtre entrouverte, mêlée à celle de la terre humide et des os ensevelis, et son odorat la capta avec une joie terrible d'homme et de bête. » (pp. 28-29)

Et, un peu plus loin :

« L'odeur qui montait du jardin revenait à présent avec force, répugnante, enveloppée d'un remugle nauséabond. » (p. 30)

Le principe de toute vie est ainsi perverti : les violettes, qui se nourrissent de cadavres décomposés, sentent le formol, de même que les oranges d'« Eve à l'intérieur de son chat », nourries du cadavre de l'enfant, perdaient de leur vertu acide

et régénératrice. Cette confusion des violettes et du formol renvoie donc plus largement à une confusion du vivant avec le mort.

La hantise de l'odeur du formol trahit celle de la putréfaction, qui n'est pas nommée dans la nouvelle, mais qui poursuit le personnage principal comme l'illustration la plus matérielle du voisinage de la mort. René Girard propose à ce sujet l'éclairage suivant. Selon ce spécialiste du sacré, qui cite alors Héraclite, « *Dionysos c'est la même chose qu'Hadès* » en ce sens que le discours sur la vie et le discours sur la mort sont absolument indissociables tant le « bénéfique » et le « maléfique » finissent par se rejoindre. Et, selon René Girard, la perception du cadavre en voie de décomposition joue dans cette perspective un rôle révélateur :

« La dualité du maléfique et du bénéfique se retrouve jusque dans la matérialité de la mort. Tant que se poursuit le processus de la décomposition, le cadavre est très impur. De même que la désintégration violente d'une société, la décomposition physiologique ramène peu à peu un système différentiel très complexe à la poussière indifférenciée. Les formes du vivant retournent à l'informe. Le langage lui-même ne parvient pas à préciser ce qu'il en est des « restes » du vivant. Le corps pourrissant devient cette chose « qui n'a de nom dans aucune langue. »<sup>195</sup>

Le même phénomène s'observe dans la nouvelle de Gabriel García Márquez à cette nuance près qu'ici le « bénéfique » se trouve contaminé par le « maléfique » jusqu'à se fondre en lui. Selon les cultes grecs en effet, le cadavre, lorsqu'il a achevé de se décomposer, atteint une forme pure, sèche, qui lui permet alors de participer à la protection de la terre et des hommes, et de jouer ainsi un rôle « bénéfique ». Ce n'est pas le cas dans le conte marquézien où le cadavre ne termine jamais sa décomposition, au contraire. Et c'est une illusion de croire que seuls les morts couchés sous la terre nourrissent cette dernière. Car si le frère vivant tremble à l'idée que l'humidité souterraine affecte le corps de son jumeau mort et le putréfie, c'est parce qu'il sait que cette putréfaction le touchera à son tour :

« Lorsque la décomposition organique s'emparerait du mort, lui, le vivant, commencerait peut-être à se putréfier dans son enveloppe animée. » (p. 35)

La contamination du vif par le mort s'opère ainsi à travers le personnage du frère, qui se révèle ainsi le monstre de la nouvelle. C'est sans doute cela qui donne à la nouvelle sa force, de dire la monstruosité non pas comme ce qui nous détourne de la norme et du connu, mais au contraire comme ce qui nous ramène à ce que nous croyons d'ordinaire le plus connu, le plus familier : au frère, à *l'alter ego*, à nous-mêmes en quelque sorte. Deviennent alors vaines et illusoire toutes les tentatives de procéder à une typologie de la monstruosité. Comme l'explique René Girard :

« L'exploitation pseudo-rationnelle du monstrueux, son classement en « archétypes », etc., ne fait que prolonger sans humour le jeu mobile et subtil des *Métamorphoses* d'Ovide et, au-delà

---

<sup>195</sup> René Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972 ; Rééd. Hachette Littérature, coll. « Pluriel », 1998, p. 382.



encore, l'élaboration mythologique elle-même. Pontifier sur le monstre, c'est la même chose, en définitive, que s'en effarer ou s'en amuser ; c'est se laisser duper par lui, c'est ne pas reconnaître le frère qui se dissimule toujours derrière le monstre. »<sup>196</sup>

En développant la dualité du maléfique et du bénéfique, Gabriel García Márquez inverse l'ordre des valeurs au sein du cosmos. Ainsi, même la pluie et la fraîcheur de l'eau qui tombe, d'ordinaire associées à une certaine pureté et dotées d'un pouvoir purificateur et régénérateur, deviennent objets de hantise pour le survivant, qui ne veut rêver que de sécheresse. Car les gouttes d'eau que la pluie fait tomber finissent par atteindre le cadavre de son frère enseveli et, ce faisant, favorisent le développement d'une pourriture qui remonte à la surface pour le contaminer à son tour. On retrouve ici, comme dans « Eve à l'intérieur de son chat », la hantise d'une terre anthropophage et plus précisément qui dévore ses propres enfants :

« Le frère enseveli ne demeurerait-il pas incorruptible alors que de ses tentacules bleus la pourriture envahirait l'autre, celui qui était en vie ? » (p. 35)

La métaphore des tentacules fait ainsi de la pourriture qui surgit de la terre, et finalement de la terre elle-même, un monstre, et un monstre éminemment féminin compte tenu de ce que la pieuvre peut évoquer, aux côtés de l'araignée. Voici à ce sujet ce que nous explique Gilbert Durand, après avoir rappelé l'interprétation classique de l'araignée selon Otto Rank, pour qui l'araignée « représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau »<sup>197</sup> :

« L'araignée entrant en composition avec le ver donne l'hydre, « sorte de ver rayonnant » souvent isomorphe de l'élément féminin par excellence : la Mer. (...) La pieuvre, par ses tentacules, est l'animal liant par excellence. »<sup>198</sup>

L'angoisse du personnage de « La mort jumelle » apparaît ainsi encore plus nettement liée à la terreur que peut inspirer une mère désireuse de se venger de l'outrage qu'un père absent lui a fait subir. Au demeurant, en faisant surgir les tentacules de la pieuvre non pas de la mer mais de la terre, l'écrivain colombien féminise davantage encore - si cela était possible - la terre de « La mort jumelle ». La sanction qui frappe son personnage, comme bien d'autres des nouvelles du recueil *Des yeux de chien bleu*, est donc celle d'une angoisse face à la mort et à l'ensevelissement dans une Terre natale, maternelle, pervertie. Elle se traduit aussi par le sentiment d'être habité à la fois par un être vivant et par un être mort, véritable schizophrénie qui persécute ces personnages de bout en bout du récit.

C'est ce que nous pouvons observer dans « La mort jumelle » :

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>197</sup> Otto Rank, *Traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1928, p. 32.

<sup>198</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 116.

« Il lui était arrivé d'éprouver le sentiment étrange que ses parents avaient extirpé du miroir sa propre image, celle qu'il voyait reflétée dans la glace lorsqu'il se rasait. A présent, devenue indépendante, elle répondait à chacun de ses mouvements. Autrefois, il voyait tous les matins le rasoir glisser sur ses joues. Mais il avait, ce jour-là, connu la dramatique expérience de voir un autre homme raser l'image du miroir sans avoir besoin de sa présence physique. Il avait acquis alors la certitude que si en cet instant il s'était approché d'un miroir, il l'eût trouvé vide, bien que la physique eût été incapable de fournir une explication exacte à ce phénomène. C'était la conscience du dédoublement. Son double était un cadavre. » (p. 34)

La hantise du double appartenait selon des modalités très proches dans « Tubal-Caïn forja una estrella »<sup>199</sup>, paru dans *L'Espectador* le 17 janvier 1948, soit quelques mois avant « La mort jumelle » :

« Tembló el hombre que habitaba dentro de su cuerpo. Permaneció después inmóvil, clavado en ese pedazo de tierra en donde tuvo que detenerse para saber que, en efecto, « el otro » había regresado nuevamente. Sintió en la nuca esa mirada de piedra dura que ya tanto conocía, pero que ahora, desacostumbrado, le caía como un puño de plomo. Allí estaba « el otro ». Allí estaba, sin duda, esperando a que él reanudara la marcha para seguirlo, para perseguirlo por las calles recién llovidas. » (p. 40)

Dans ces deux nouvelles, Gabriel García Márquez développe le thème du double, mais selon une perspective qui échappe à tout enjeu d'ordre psychologique. Le double des protagonistes des deux nouvelles ne permet pas l'extériorisation d'un conflit intérieur entre les forces antagonistes d'un moi aux prises avec une dualité mal vécue. Comme l'explique Alain Chareyre-Méjan :

« Le double n'est pas une partie extravertie du Moi. Il est entièrement, de façon parfaite et donc gratuite et insondable, l'intégralité même du moi. Le sentiment de fantastique qui naît devant le surgissement d'un double, n'a pas pour objet un conflit intérieur extériorisé ». Il tient au fait que le double est, pour soi, le réel et seul lieu d'existence. »<sup>200</sup>

Or dans les récits de Gabriel García Márquez, le double est un double parfait, à tel point qu'il devient superflu de le décrire. Le seul motif d'angoisse pour le protagoniste de « Tubal-Caïn forja una estrella » est la constatation des signes de son existence : il entend sa respiration, il perçoit le poids de son regard, enfin il reconnaît son odeur, et ce chaque fois dans son dos. Sa grande terreur, alors, serait de se retourner :

---

<sup>199</sup> « Tubal-Caïn forja una estrella » est l'un des rares récits, avec « De cómo Natanael hace una visita » et « Un hombre viene bajo la lluvia », à ne pas avoir été traduits en français. Ces trois nouvelles ont été regroupées, dans l'édition espagnole ( Madrid, Montadori, 1999 ), au sein du recueil *Ojos de perro azul*. Le titre -littéralement : « Tubal-Caïn forge une étoile »- est assez énigmatique. Le personnage de Tubal-Caïn fait une apparition extrêmement brève dans la Genèse ( IV, 22 ) ; descendant de Caïn, il est l'inventeur des travaux de la forge, si bien que la légende fait de lui l'ancêtre des Tziganes.

<sup>200</sup> *Op. cit.*, p. 54.

« Es preferible verme convertido en una estatua de sal aquí mismo y no mirar hacia atrás como la mujer bíblica. » (p. 40)<sup>201</sup>

Car en se retournant, et en identifiant « el otro », ce personnage aurait simplement la confirmation d'être confronté à sa propre image, mais extériorisée, objectivée, devenue aussi réelle que celle de son propre cadavre. Et il n'y a pas lieu de s'étonner si dans les deux récits de Gabriel García Márquez, le double appartient au monde des morts : se voir de l'extérieur, c'est ne plus se voir comme sujet, mais au contraire se percevoir comme une chose. Aussi, de même que le William Wilson d'Edgar Poe<sup>202</sup> devient fou dès lors qu'il vient de tuer et de reconnaître son double « pour s'être tout à coup *su* son double et rien d'autre »<sup>203</sup>, de même le personnage de Gabriel García Márquez meurt une fois qu'il vient de se reconnaître dans « el otro », et c'est évidemment à ce moment-là que s'achève le récit :

« No podía recordar por cuánto tiempo, pero en medio de ese desorden de recuerdos había algo que recordaría siempre : ese golpe de frío que le escupió el rostro cuando, rápidamente, giró sobre sus talones y se encontró de caras con « el otro ». ¡Lo que vió no podría olvidarlo en el resto de sus años !

La soga se apretó a su garganta, ahora sí, definitivamente. Sintió el crujido, el golpe tremendo de las vértebras cervicales que se desarticularon. En la pieza vecina alguien decía no sé qué cosas absurdas : algo relacionado con la mujer de la escalera. Y una voz empezó a llamarlo insistentemente por su nombre como desde el fondo de una mordaza. Era una voz conocida, casi amiga ; la voz de « el otro » que se perdía allá abajo, profundamente, en el fondo turbio de su fiebre. Y aquella vez - como ahora - se agarró a los flancos de la muerte como un hombre derrumbado, como un perro vencido. » (pp. 48-49)

Les deux derniers paragraphes, à l'image de l'ensemble de la nouvelle, présentent l'ambiguïté suivante que le lecteur ne sait, finalement, si c'est le spectacle de « el otro » qui pousse le protagoniste au suicide, ou si ce sont au contraire la tentation et la décision du suicide qui font apparaître le monstre du double. Mais peu importe en vérité, puisque de toute façon la nouvelle fait du double à la fois le visage du moi et de la mort, et ce indissolublement.

Au total, les personnages des pages fantastiques de notre corpus apparaissent souvent accablés par l'extrême proximité de la mort, et la figure du mort-vivant « réélise » cette proximité. Mort et vie cohabitent donc au sein des mêmes individus, que cette cohabitation prenne par exemple la forme du zombie chez René Depestre ou celle du double chez Gabriel García Márquez. Et, par-delà les différences

---

<sup>201</sup> La référence à la transformation de la femme de Lot en statue de sel (*Genèse*, XIX, 26) est ici quelque peu problématique. Car si cette femme a été transformée en statue de sel, c'est justement parce qu'elle s'est retournée pour voir la destruction de Sodome et Gomorre par l'Eternel. A moins de voir dans le sel le principe d'incorruptibilité qui préserve et protège de tout danger, et notamment de la tentation et de la mort.

<sup>202</sup> Edgar Poe, « William Wilson » in *Histoires de doubles*, Paris, Presses Pocket, Grande anthologie du fantastique, 1988.

<sup>203</sup> Alain Chareyre-Méjan, *Le Réel et le fantastique*, op. cit., p. 54.

imputables au contexte historique national, ce qui apparaît alors en jeu, c'est bien la question de l'identité de l'homme caraïbe sur une terre ressentie comme violemment hostile. Cette terre, dont nous avons déjà vu à quel point elle s'apparente à un chaos terrifiant et fantastique, ne cesse de se présenter auprès des personnages comme une terre étrangère, dans laquelle il est problématique, sinon illusoire de se trouver une identité. Mais si les personnages de nos récits se sentent si étrangers sur la terre caraïbe, c'est aussi parce qu'ils sont constamment confrontés à la figure de l'autre, à travers en particulier les multiples formes de métissage qui, en associant monstrueusement le visage du même et de l'autre, sont autant de présences fantasticantes.

## II. 2. Métis et démons.

Dans la littérature du « réel merveilleux », où domine la question de l'identité, le métis est d'abord celui qui signifie l'altérité et le domaine démoniaque de l'inconnu. Intermédiaire scandaleux entre le même et l'autre, il est celui qui aurait dû rester au-delà de la frontière, étranger qui n'inquiète pas dès lors qu'il reste cantonné dans un univers monstrueux certes, mais lointain ; qui en revanche épouvante lors qu'il franchit la ligne de démarcation. En effet, son apparition constitue une injure faite à l'harmonie cosmique dont nous avons vu au début de ce travail combien elle est mise à mal dans les pages fantastiques de notre corpus. La seule présence du métis signifie que le danger, par l'intrusion du démon, rôde dans nos murs, et que l'horreur a été rapatriée : la présence de l'autre sous les traits du même signifie que le cosmos perd son combat face aux forces du chaos. Or, dans les Caraïbes, la figure de l'autre se confond nécessairement avec celle du métis. Car ce qui effraie dans la présence de l'autre, c'est la perspective de la contamination, du mélange, bref du métissage. Or le métissage constitue une injure insupportable à l'harmonie et à la pureté qui doivent présider dans le cosmos, comme le souligne Roger Toumson lorsqu'il étudie le « système de sens » attaché au métis et qu'il commente le propos de Moreau de Saint-Méry :

« (...) toute rupture de la chaîne des classifications y est ressentie comme une anomalie : le Métis est en chair et en os, quel que soit le degré de son métissage, une erreur de la nature. Parangon de l'« *antiphysis* », contrevenant à l'ordre de la nature et des raisons, c'est un monstre, un déviant. (...) Tout se passe comme si, dans le système constitué, le terme « *Métis* », terme moyen, était en tant que tel inassignable, « *atopique* ». Qui dit « *métissage* » désigne un non-lieu métaphorique, le non-lieu d'un sujet qui, n'étant ni blanc ni noir, tout en étant noir et blanc à la fois, existerait sans être là. Les métaphores du métissage renvoient à un stade archaïque, pré dialectique de l'être et du néant, de la pensée et de la nature. »<sup>204</sup>

Autre, le métis marque la présence de l'inconnu -source première de toute peur selon le mot de Lovecraft<sup>205</sup>. Même, il projette cette peur en deçà de la ligne de

<sup>204</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, op. cit., p. 115.

<sup>205</sup> Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Bourgois, p. 35.

démarcation. Dans la stratégie fantastique, il joue le rôle du cheval de Troie de nos terreurs. Son omniprésence dans la littérature caraïbe, évidemment liée à ce que l'histoire du peuplement caraïbe a de singulier, ne conduit pourtant pas à sa banalisation, même si les formes que peut prendre le métissage dans les textes de notre corpus sont extrêmement changeantes. En premier lieu, nous verrons que la monstruosité du métis est souvent associée à une charge érotique terrifiante ; en second lieu, nous verrons chez Gabriel García Márquez en particulier que les personnages des Juifs et des Tsiganes constituent des figures privilégiées pour l'expression fantastique de l'altérité.

### II.2.1. Monstruosité du métis : l'érotisme monstre.

Il est couramment admis que le fantastique entretient des rapports étroits avec l'érotisme. L'étroitesse de ces liens est ainsi expliquée par Roger Bozzetto :

« Il est en effet facilement compréhensible que l'érotisme ait partie liée avec les visées fantastiques. La connivence s'impose entre la représentation évasive que vise le regard érotisé « soft », pointant :

“ *Le temps d'un sein nu / entre deux chemises* “

et le regard fantastique, qui vise à l'impossible représentation du réel, comme du désir.

(...) Ajoutons ceci : les textes fantastiques, anciens ou modernes, s'ils thématisent une dimension érotique, la rapprochent aussi de la présence de la mort. On sait depuis G.Bataille, que ce lien n'a rien de fortuit (...) »<sup>206</sup>

La relation qui unit l'érotisme et le fantastique s'éclaire à la lumière de la présence du diable. Le désir constitue à ce sujet la part obscure de l'homme, et révèle la toute puissance du diable. Comme l'observe Georges Minois :

« (...) le diable n'est pas seul. Il a entraîné dans sa chute une multitude de démons, qui ont gardé leur corps subtil d'air et de lumière, qui voltigent comme des abeilles, se déplacent à une vitesse fulgurante, cherchent à nous nuire de multiples façons, à nous pousser au mal, et provoquent des catastrophes naturelles. Mieux : certains d'entre eux, les démons incubes et succubes, peuvent avoir des relations sexuelles avec les femmes et les hommes, et leur procurer des orgasmes particulièrement délicieux : « Les faits de démons incubes et succubes sont si multipliés qu'on ne saurait les nier sans impudence », écrit le grand Augustin dans *La cité de Dieu*. Réminiscence de Pan, de l'histoire des anges gardiens, qui firent l'amour aux femmes, liée à la culpabilisation du sexe, cette croyance tiendra une grande place à l'époque de la sorcellerie. »<sup>207</sup>

La diabolisation du désir est loin de s'arrêter au Moyen Age dont parle Georges Minois. Et l'association qui est faite entre le diable et le désir d'une part, la sorcellerie et le désir d'autre part, se poursuit dans le contexte particulier du « réel merveilleux ». Si la rencontre de l'érotisme et du fantastique est fréquente et finalement peu surprenante, elle s'effectue, dans la littérature du « réel merveilleux » caraïbe, selon des modalités particulières qu'explique l'originalité du contexte

---

<sup>206</sup> Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, op. cit., p. 202.

historique. En effet, les liens qui unissent érotisme et fantastique dans la zone caraïbe ne peuvent être compris qu'à la lumière du phénomène métis, analysé comme étant d'abord un scandale sexuel.

### II.2.1.1. Le métissage mulâtre comme sanction d'un érotisme monstrueux.

Le métis est à la fois conséquence et cause d'une injure faite à la nature. Conséquence, parce que le métis est le fruit d'une union interdite entre le Blanc et l'Indien ou le Noir. Cause, parce qu'à son tour, il va engendrer d'autres métis, qu'on appellera, selon le cas, Quarterons, Mamaloucs, Sangs-mêlés etc.<sup>208</sup> La procréation du métis et du mulâtre, au demeurant, constitue également un acte contre nature, puisque conformément à l'étymologie (mulâtre, de l'espagnol « mulato », mule, bête hybride généralement stérile) le mulâtre ne devrait pas avoir de descendance. Aussi n'est-il pas étonnant que les interdits les plus sacrés, dans une société en général et dans le contexte caraïbe en particulier, soient d'abord des interdits sexuels. Roger Caillois nous en explique la logique :

« C'est que l'ordre naturel continue l'ordre social et le réfléchit. Tous deux sont liés ; ce qui trouble l'un dérange l'autre. Un crime de lèse-majesté est l'équivalent d'un acte contre nature et nuit de la même façon au bon fonctionnement de l'univers. (...) C'est pourquoi la plupart des interdits (...) sont en premier lieu des interdits de mélange (...) C'est que le mélange n'est pas considéré par la pensée religieuse comme une sorte d'opération chimique aux conséquences définies et, en tout cas, purement matérielles. Il intéresse l'essence même des corps. Il la trouble, l'altère, introduit en elle une souillure, c'est-à-dire un foyer contagieux d'infection, qu'il faut sans tarder détruire, éliminer ou isoler. »<sup>209</sup>

Dans ces conditions, la seule existence du métis constitue un scandale, cette « déchirure » dans le réel qui, toujours selon Roger Caillois mais cette fois dans sa préface à *l'Anthologie de la littérature fantastique*, fonde le fantastique. Et la première peur qu'il fait naître, et qui dans les œuvres qui nous intéressent crée les conditions d'apparition du fantastique, a pour objet la sexualité. La sexualité est, chez René Depestre et Gabriel García Márquez surtout, la principale manifestation de la monstruosité, qui fait des personnages des êtres hybrides et repoussants.

Nombreux en effet sont les personnages qui, chez René Depestre comme chez Gabriel García Márquez, trahissent leur appartenance humaine par une tare physiologique ou anatomique qui fait d'eux des monstres. Or ces monstres présentent tous le même signe commun, qu'ils ne sont jamais heureux, ni acceptés. Leur « différence » est d'ailleurs la cause - ou parfois la conséquence - d'un rejet, comme si leur hybridation illustrait métaphoriquement cet autre métissage, ethnique cette fois et

<sup>207</sup> Georges Minois, *Le Diable*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3423, 1998, p. 34.

<sup>208</sup> Moreau de Saint-Méry, dans sa *Description topographique, physique, civile et politique de la partie française de Saint-Domingue* parvient à distinguer cent vingt-huit combinaisons possibles !

<sup>209</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, op. cit., pp. 26-27.

bien réel, qui a créé la Caraïbe telle qu'elle existe aujourd'hui. Si chez l'auteur colombien, le monstre est le résultat d'une hybridation entre l'homme et l'animal, chez René Depestre, le monstre hybride apparaît même sous une forme plus insolite, plus scandaleuse par les connotations idéologiques qu'elle implique, puisque « l'hybridation » repose sur le changement de couleur d'un homme noir.

C'est ce qui se produit dans « Un nègre à l'ombre blanche »<sup>210</sup>. Cette courte nouvelle raconte la destinée de Dieuveille Alcindor. Atteint d'un mal étrange imputé à des forces démoniaques, celui-ci fait appel, pour guérir, à Okil Okilon, un houngan, autrement dit à un prêtre vaudou pourtant réputé pour frayer avec les « mauvais esprits ». Le houngan confie au malade une noix aux vertus magiques, capable de lui rendre la santé pourvu qu'on suive un rituel précis, à travers en particulier un cérémonial sexuel. Jusqu'à ce moment de la narration, il nous paraît impropre de parler de littérature fantastique : le récit est conduit plutôt sur le mode d'un merveilleux teinté d'humour. En particulier, le recours au prêtre vaudou et à ses pouvoirs magiques s'intègre dans un paysage culturel dans lequel l'association de la santé, de la religion et de la sexualité obéit à des règles, à des codes qui ont pour première fonction de pérenniser l'ordre établi.

La suite de la nouvelle au contraire bascule dans le fantastique dès lors qu'apparaît le résultat du breuvage médicinal. Une erreur de dosage en effet permet certes de rétablir la santé de Dieuveille Alcindor, mais au prix fort : le Nègre est devenu blanc. Cette transformation, quoique narrée avec beaucoup d'humour, est l'occasion d'une panique générale : panique chez les proches de l'ex-malade, mais encore et surtout chez le houngan Okil Okilon, preuve qu'on est passé d'une « simple » opération de magie à une rupture fantastique. Panique enfin chez le principal intéressé, pour qui le changement de couleur de peau est vécu comme la perte d'identité la plus dramatique pour un Haïtien - comme une zombification :

« Il n'avait que la croix de son âme. Un prince s'était endormi pour toujours avec son sexe. Le fourreau pâle qu'Okil Okilon avait coupé sur mesure pour lui le gênait à tous les plis et replis de son corps de zombie. » (p. 102)

Ainsi donc, le changement de couleur de peau joue le rôle d'une hybridation monstrueuse qui finit d'ailleurs par affecter l'équilibre entier de l'univers. Chez les humains d'abord, et les Blancs en particulier, qui sombrent dans le délire d'une conspiration raciale :

« Dans les grandes capitales du monde, on se demandait quel serait le sort de la suprématie blanche si tous les nègres de la terre décidaient soudain de lancer l'offensive de cet insolite *houari* [la fameuse noix aux vertus magiques] de la brousse haïtienne (...) Plus aucun Blanc ne se sentira en sécurité dans sa peau de droit divin.. » (p. 101)

Cette terreur qui parcourt le monde des Blancs dans la fiction reproduit en fait une autre terreur, bien réelle et historique cette fois, qui est tout simplement celle

---

<sup>210</sup> René Depestre, « Un nègre à l'ombre blanche », *Alléluia pour une femme-jardin*, op. cit.

du métissage. Il s'agit bien, pour reprendre l'expression de Roger Toumson, de « cette énigme d'une peau claire enveloppant un corps noir, ce mystère de « *la négresse blonde* » qui a intrigué Brancusi. »<sup>211</sup> En définitive, si la métamorphose de Dieuveille Alcindor épouvante tant, c'est qu'elle constitue un métissage parfaitement réussi, et sans même qu'il y ait eu besoin de passer les générations. A ce titre, la nouvelle de René Depestre s'apparente à un apologue dont l'enseignement illustrerait le propos de Frantz Fanon développé dans *Peau noire, masques blancs*<sup>212</sup>.

Dans cet essai, Frantz Fanon observe que le Noir est nié, « néantisé » en tant qu'homme par l'idéologie coloniale qui le condamne à n'être rien d'autre que la non-existence sociale, culturelle ou affective que sa peau détermine. Bref, sur sa peau, il porte les « masques » que les Blancs lui imposent. Et la seule issue fantasmatique qu'il se forge est celle de son blanchiment : il rêve d'être blanc pour échapper à la malédiction que lui vaut la couleur de sa peau. Et les solutions à cette aliénation sont d'après Frantz Fanon, pourtant psychiatre de formation, moins d'ordre clinique que d'ordre social :

« Autrement dit, le Noir ne doit plus se trouver placé devant ce dilemme : se blanchir ou disparaître, mais il doit pouvoir prendre conscience d'une possibilité d'exister ; autrement dit encore, si la société lui fait des difficultés à cause de sa couleur, si je constate dans ses rêves l'expression d'un désir inconscient de changer de couleur, mon but ne sera pas de l'en dissuader en lui conseillant de « garder ses distances » ; mon but, au contraire, sera, une fois les mobiles éclairés, de le mettre en mesure de *choisir* l'action (ou la passivité) à l'égard de la véritable source conflictuelle - c'est-à-dire à l'égard des structures sociales. »<sup>213</sup>

« Un nègre à l'omble blanche » est donc l'histoire d'un fantasme réussi, d'un rêve névrotique réalisé, et c'est en l'occurrence ce passage du rêve à sa réalisation qui engendre la terreur fantastique. Il y a terreur pour les Noirs en ce sens que la réalisation du fantasme du blanchiment pérennise, « réélise » leur complexe d'infériorité. Et il y a terreur pour les Blancs en ce sens que la néantisation du Noir se trouve brutalement et surnaturellement annihilée.

Mais par-delà des angoisses sociales qui font l'objet d'une satire mi-amusée mi-angoissée de la part du narrateur, c'est bien le cosmos qui se trouve atteint dans son intégrité. Confirmant l'analyse de Roger Caillois selon laquelle « l'ordre naturel continue l'ordre social », c'est la nature haïtienne tout entière qui se trouve affectée par le changement contre nature qui vient d'avoir lieu :

« Les habitants de Cap-Rouge prirent la fuite à son approche. Il marcha jusqu'à sa maison dans un sentier encore plus désert que les trottoirs de sa vie. Les lauriers-roses et les bégonias de naguère s'enfuirent à son approche avec le même sentiment de terreur que les vivants et les animaux. Il trouva sous la porte d'entrée la clé déjà attaquée par la rouille. Il se jeta sur une chaise envahie de poussière et de toiles d'araignées. Il s'écroula dans le sommeil avec l'ancre du bateau fantôme qu'il

<sup>211</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, op. cit., p. 115.

<sup>212</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 ; Rééd. coll. « Points Essais », 1971.

<sup>213</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., pp. 80-81.



était devenu. Le lendemain, il essaya en vain de racoler un ami. Il apprit rapidement que les zombies n'ont pas d'amis. » (p. 102)

Par-delà la parabole antiraciste évidente de la nouvelle, ce qui retient notre attention est que l'élément déclencheur du fantastique se trouve directement lié à la sexualité. Le rituel magique qui a provoqué la malédiction de Dieuville Alcindor a en effet été conduit par Marianna, la jeune « femme-jardin » du héros de la nouvelle, qui exécute une danse érotique au-dessus du foyer dans lequel se consomment les trois *houaris* aux vertus en principe strictement médicinales. Au demeurant, le désir d'être blanc ne peut être comblé que par une sexualité qui vaut comme reconnaissance sociale. Le Noir « se blanchit » en aimant une Blanche, la Noire, elle, « se blanchit » en aimant un Blanc car c'est le regard de l'autre -du Blanc, en l'occurrence- qui fait naître et exister comme homme et donc comme Blanc. C'est ce que souligne Frantz Fanon de la façon suivante :

« De la partie la plus noire de mon âme, à travers la zone hachurée me monte ce désir d'être tout à coup *blanc*.

Je ne veux pas être reconnu comme *Noir*, mais comme *Blanc*.

Or - et c'est là une reconnaissance que Hegel n'a pas décrite - qui peut le faire, sinon, la Blanche ? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc.

Je suis un Blanc.

Son amour m'ouvre l'illustre couloir qui mène à la prégnance totale.

J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche. »<sup>214</sup>

La situation à Haïti complique cependant les données du fantasme en vertu duquel l'accession à la dignité blanche passe par le désir qu'on fait naître dans le regard de la femme blanche - ou de l'homme blanc : il n'y a pas de Blancs à Haïti, en tout cas bien moins que dans la Martinique natale de Frantz Fanon. Il faut donc en créer, et c'est à la magie vaudou que incombe cette tâche. Les trois *houaris* dont on fait une décoction parfumée aux « hormones fraîches de Marianna » remplissent pour nous ce rôle : ils remplacent la femme blanche absente du récit, et autorisent ainsi le blanchiment d'Alcindor à l'issue du rituel érotique.

Le récit toutefois échappe finalement au registre fantastique dans les toutes dernières lignes de la nouvelle, au moment même d'ailleurs où le narrateur explicite la relation fondamentale qui unit la sexualité et la tonalité fantastique. Le dénouement miraculeusement heureux nous fait basculer du fantastique vers le merveilleux, cette oscillation entre ces deux pôles opposés nous paraissant justement caractéristique du « réel merveilleux » propre à l'écrivain haïtien :

« Il entra merveilleusement en Marianna. Pendant des années et des années, leurs actes d'amour eurent une influence fantastique sur le régime des pluies et sur les récoltes de Cap-Rouge. » (pp. 102-103)

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 51.

En conclusion, et indépendamment du dénouement merveilleux de la nouvelle, ce qui est à la source de la terreur d' « Un nègre à l'ombre blanche » associe donc aussi bien un acte sexuel incendiaire qu'un métissage surnaturel. Ici comme dans les cas que nous allons étudier à présent, la peur de l'autre et son refus fantastique se doublent d'un refus d'une sexualité transcendante au point que ces deux formes d'expression de la peur finissent par se confondre.

### II.2.1.2. Le bestiaire fantastique de l'érotisme.

#### *Vipère, scorpion et araignée.*

Chez Gabriel García Márquez, les monstres hybrides revêtent une apparence qu'on aurait presque envie de dire plus traditionnelle dans la mesure où s'associent formes humaines et formes animales ; mais les connotations sexuelles et idéologiques ne sont pas moins présentes.

La première image qui s'offre à notre réflexion est celle de l'enfant araignée, non seulement pour les significations qu'on peut y déceler, mais encore parce qu'elle constitue une image récurrente dans l'œuvre de Gabriel García Márquez.

Nous avons relevé trois occurrences de cette image dans l'œuvre narrative de l'auteur : dans *Cent ans de solitude*, « Un monsieur très vieux avec des ailes immenses »<sup>215</sup> et *L'Automne du patriarche*, mais chaque fois selon une variante différente. Dans la première œuvre citée, il est question de « la triste exhibition de l'homme changé en vipère pour avoir désobéi à ses parents » (p. 41) ; dans la deuxième, il s'agit d'une « femme changée en araignée pour avoir désobéi à ses parents » (p. 16) ; enfin, dans la troisième, il est rapidement question de « la femme qui s'était changée en scorpion pour avoir désobéi à ses parents. » (p. 215)

Les variantes telles que nous venons de les signaler ne concernent que l'animal en lequel la victime a été métamorphosée. Encore ne s'agit-il que de variantes. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que l'homme soit transformé en serpent et la femme tantôt en araignée, tantôt en scorpion, compte tenu du symbolisme rattaché respectueusement à ces trois animaux. Plus généralement, ces derniers se trouvent fortement chargés d'une connotation à la fois sexuelle et morale. Leur présence est à la fois signe d'attrance, d'interdit et de sanction – que l'on veuille bien songer à la présence du serpent dans la scène du péché originel ! Du reste, figure dans chacune des trois occurrences la mention « pour avoir désobéi à ses parents » qui rappelle donc de façon récurrente le défi à l'interdit parental, voire divin. Bref, ici comme dans « Un nègre à l'ombre blanche », la malédiction qui frappe le monstre hybride est bien la révélation d'une sanction sexuelle.

La symbolique attachée à ces trois animaux est assez complexe, d'autant qu'elle est marquée chaque fois par une forte ambivalence : de façon générale, ils représentent le cycle de la vie et de la mort et peuvent être considérés aussi bien comme des puissances protectrices, des créateurs cosmiques que comme des

---

<sup>215</sup> Gabriel García Márquez, « Un señor muy viejo con unas alas enormes », 1968, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, op. cit.

puissances maléfiques qui entretiendraient des relations privilégiées avec le monde des enfers. Mais leur réunion par Gabriel García Márquez sous le dénominateur commun de la désobéissance aux parents précise considérablement dans quelle voie il faut engager tout effort d'interprétation, surtout dans la mesure où nous avons affaire à une métamorphose qui signifie une sanction. Cette métamorphose, d'ailleurs, nous semble relever bien moins de la métamorphose à proprement parler que du dévoilement. En transformant leurs enfants en vipère, en araignée ou en scorpion, les parents ont simplement montré au grand jour les monstres qui se dissimulaient sous l'apparence trompeuse d'un(e) enfant.

Or c'est un autre point commun de ces trois animaux dangereux que de tromper en attaquant leurs proies traîtreusement. Ainsi nous avons déjà vu<sup>216</sup> que le serpent, au même titre que le ver, effraie d'abord parce qu'il représente un danger qu'on ne perçoit que lorsqu'il est trop tard ; le scorpion également ne frappe qu'aux pieds, comme, par exemple, celui auquel Artémis eut recours pour se venger mortellement d'Orion, récompensant l'instrument de sa vengeance en le transformant en la constellation qui désormais porte son nom ; enfin, le symbole de l'araignée est traditionnellement solidaire de sa toile, piège fatal dans lequel elle dévore les proies qui se sont laissées aller sur ce tissu d'illusions. A cet égard, la femme-araignée de Gabriel García Márquez rappelle en particulier les femmes-araignées des récits de Cortázar, et notamment Delia Mañara<sup>217</sup>, que Bernard Terramorsi décrit en ces termes :

« (...) la Delia de Cortázar est surtout - avant *Dina-araña* - une femme arachnéenne - *maraña/araña* - : « Madame Mañara disait que Delia avait joué avec une araignée (*araña*) quand elle était petite » ( 39 ). Et les médisants, en lui attribuant la mort de ses deux premiers fiancés, ne peuvent qu'alimenter une histoire de dévoreuse d'hommes. »<sup>218</sup>

Ce bestiaire de l'horreur qui s'attache à la faute charnelle, à la sexualité vécue en dehors des normes sociales et morales, inscrit donc les récits de Gabriel García Márquez dans un fantastique à la fois fasciné et horrifié par l'érotisme. En revanche, le traitement littéraire que Gabriel Márquez réserve à son personnage métamorphosé dénote une prise de distance vis-à-vis de l'horreur fantastique que celui-ci doit en principe inspirer. En effet, dans « Un Vieux monsieur avec des ailes immenses », l'horreur cède la place à une surprenante commisération :

« C'était une effroyable tarentule de la taille d'un mouton, qui exhibait une tête de pucelle triste. Pourtant, le plus navrant n'était pas sa silhouette absurde mais la sincère affliction avec laquelle on racontait par le menu tout son malheur : étant encore presque enfant, elle s'était sauvée de la maison de ses parents pour aller au bal, et comme elle revenait chez elle par la forêt après avoir dansé toute la nuit sans permission, un tonnerre effrayant avait fendu le ciel en deux et par cette lézarde avait surgi l'éclair de soufre qui l'avait transformée en araignée. » (p. 17)

---

<sup>216</sup> **I.1.1.1.Frontière caraïbe et frontière fantastique.**

<sup>217</sup> Julio Cortázar, « Circé » in *Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1951 et 1968 pour la traduction française.

<sup>218</sup> Bernard Terramorsi, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 66.

Dans l'ensemble de ce passage, assez bref au demeurant et relativement secondaire par rapport à l'intrigue centrale, l'écrivain colombien a pourtant recours au lexique du fantastique, notamment à celui qui exprime la peur : "triste, absurdo, horror, espantosa, desgarrador, disparate, temible" sont là pour rendre compte d'une réalité à la fois surnaturelle et effrayante, qui inscrit ce passage dans le fantastique de l'« obvie », pour reprendre l'expression de Jean Fabre. Mais ce lexique fantasticant se trouve dépassé, « mirabilisé »<sup>219</sup> par la compassion qui finit par atténuer l'horreur qu'inspire la femme-araignée, transformant ainsi le récit fantastique en un conte de fées qui aurait mal tourné pour le héros adolescent, si bien que le lecteur se trouve confronté à un texte à la tonalité hésitante, à mi-chemin entre la tonalité fantastique et la tonalité merveilleuse.

De même, dans *Cent ans de solitude* comme dans *L'Automne du patriarche*, l'homme-vipère et la femme-scorpion ne sont pas décrits : leurs apparitions dans le roman s'intègrent seulement dans des descriptions colorées dont la tonalité contraste singulièrement avec l'horreur qu'elles mettent pourtant en évidence. Cette hésitation du récit, entre les deux tonalités fantastique et merveilleuse, n'enlève cependant rien à la connotation éminemment sexuelle du phénomène, et rend celui-ci d'autant plus inquiétant qu'il réapparaît chez le même auteur de récit en récit, jusqu'à prendre l'allure, pour le lecteur, d'une loi de l'interdit sexuel qui frapperait la région caraïbe<sup>220</sup>.

Cet interdit sexuel se redouble enfin d'une exclusion sociale. Dans les deux premiers textes, en effet, le monstre est exhibé par des Gitans - par des Bohémiens dans la nouvelle. Or ceux-ci, mieux que tout autre peuple, symbolisent, dans l'œuvre de Gabriel García Márquez, le métissage par leur éternel nomadisme. Ils représentent bien une population à la fois d'ici et d'ailleurs, présente et absente. C'est donc parce que les Tziganes sont à la fois agents de cosmopolitisme et objets d'exclusion, que les monstres doivent nécessairement se retrouver chez eux. Au total, enfreindre les normes qui régissent les interdits sexuels, dont nous avons vu plus haut qu'ils se confondent en particulier avec les « interdits de mélange » définis par Roger Caillois, condamne l'enfant qui a commis la faute au bannissement familial et social.

De manière plus voilée donc que dans la nouvelle de René Depestre « Un nègre à l'ombre blanche » mais selon des modalités voisines, le châtement – social - qui sanctionne la faute sexuelle implique un métissage synonyme d'exclusion et de monstruosité, et qui dans nos récits, et ce en dépit des distances prises par le narrateur, engendre l'angoisse fantastique. Dans d'autres textes de ces deux auteurs, l'animal qui annonce la présence d'une libido source de terreur et de mort est le papillon. Il s'agit

---

<sup>219</sup> « Nous avons appelé *Mirabilisation* cette force oppositionnelle fraternelle, ce discours destructurant, cette écriture caïnique subversive qui, à l'intérieur du Fantastique, tend à ramener à l'unité perdue (...) l'horizontalité duelle et schizoïde de la catharsis fantastique. » (Jean Fabre, *op. cit.*, p. 81) En d'autres termes, il y a « mirabilisation » dès qu'un récit fantastique s'éloigne du fantastique et se rapproche du merveilleux.

<sup>220</sup> Caraïbe et non pas seulement colombienne, dans la mesure où Gabriel García Márquez n'identifie jamais explicitement son pays natal, alors que la mer Caraïbe, elle, est constamment nommée.

chaque fois d'un papillon crépusculaire, signe d'une alliance entre *Eros* et *Thanatos* qui poursuit ses victimes jusqu'à la sanction ultime.

### *Le papillon et l'érotisme morbide.*

Si le papillon représente souvent « un symbole de légèreté et d'inconsistance »<sup>221</sup> aux connotations la plupart du temps positives, il évoque aussi, par ses métamorphoses, le cycle des résurrections et par là même se trouve parfois associé à la figure du revenant. Or, ce dernier effraie d'une manière différente et encore plus angoissante que le spectacle même de la mort cadavérique. Comme l'explique Jean Fabre :

« Ce qui est en l'occurrence scandaleux c'est la vie : le revenant ne fait pas peur à la manière du cadavre parce qu'il est mort (c'est pourquoi le macabre n'est pas fantastique mais simplement effrayant ou répugnant <sup>222</sup>) mais parce qu'il est vivant, au mépris de la loi universelle ; la vie au lieu de la mort, ou plutôt la vie dans la mort. Encore une fois on retrouve le principe d'ambiguïté, la dichotomie, l'oxymore. »<sup>223</sup>

Dans ces conditions, la métamorphose de l'homme en papillon permet au premier de continuer d'accompagner les vivants et sa seule présence, où s'entremêlent le royaume des vivants et celui des morts, induit la terreur fantastique.<sup>224</sup> A ce titre, la présence du papillon signifie la présence de la mort, en même temps qu'elle signifie, dans nos textes en tout cas, la présence d'une sexualité à ce point violente qu'elle ne peut aboutir qu'à la mort de celui qui passe par elle. Cela se produit, chez René Depestre, dans *Hadriana dans tous mes rêves* avec le personnage de Balthazar Grandchiré et, chez Gabriel García Márquez, dans *Cent ans de solitude* avec le personnage de Mauricio Babilonia.

Ainsi, le roman d'*Hadriana dans tous mes rêves* est-il parcouru tout entier par le personnage maléfique de Balthazar Grandchiré, dont la métamorphose en papillon lubrique conduit à une série de désastres, le dernier étant l'envoûtement d'Hadriana. Remarquons d'abord que ce personnage, qui fait basculer le roman d'amour dans le récit fantastique, porte le nom d'un des trois rois mages de la tradition chrétienne. Et René Depestre a la malice de choisir le nom du roi mage rattaché à l'Afrique pour un personnage dont la principale victime, dans le roman, est justement

<sup>221</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 727.

<sup>222</sup> Sur ce point en particulier, nous ne partageons pas le point de vue de Jean Fabre; certes, le cadavre n'est pas *nécessairement* fantastique, mais la contemplation du cadavre nous renvoie l'image de la mort saisie non plus comme finalité mais comme état : le cadavre *vit* sa mort, et nous impose le spectacle d'un corps qui n'est plus un corps mais une *chose* - terrible épreuve pour les corps que nous sommes.

<sup>223</sup> Jean Fabre, *op. cit.*, pp. 232-233.

<sup>224</sup> Ainsi chez Cortázar, dans *Circé*, où l'arachnéenne Delia se présente au lecteur, dès les premières pages, entourée de papillons : « (...) les papillons se posaient sur les cheveux de Delia. Mario l'avait vue en chasser deux d'un geste léger. »(p. 131) Ce n'est d'ailleurs pas abusivement solliciter le texte que d'établir un rapprochement entre les deux papillons les plus entreprenants et les deux fiancés dont la rumeur attribue la mort à l'influence maléfique de Delia-Circé.

une Française - une Blanche. Notons aussi que la référence au monde biblique est ici accentuée par les circonstances de l'apparition de ce personnage. En effet, Balthazar Grandchiré intervient pour la première fois à Jacmel, lieu principal de l'action, « huit semaines seulement après le passage du cyclone Bethsabée. » (p. 28) Le nom de Bethsabée<sup>225</sup> aussi évoque l'alliance maudite d'Eros et de Thanatos. Sa seule présence dans le roman signifie donc un cataclysme, surtout si ce nom se trouve comme ici introduit par l'apparition d'un cyclone. Et de fait le personnage de Balthazar Grandchiré multiplie, sous la forme d'un papillon crépusculaire, les accouplements les plus brutaux, victime lui-même de la malédiction d'un sorcier voué à un génie de la mort :

« Tu seras envers elles plus sanguinaire que la mante religieuse. Tu les mangeras avant, pendant et après la copulation. Tu auras du plaisir à te désaltérer des larmes des vierges et des veuves. » (p. 27)

Par la présence signifiante d'un papillon lubrique et meurtrier au seuil du récit, c'est en fait le diable en personne qui frappe à la porte. Voici en particulier ce qui provoque tant d'émotion dans le Jacmel d'*Hadriana dans tous mes rêves* :

« Dans la même envolée, Scylla Syllabaire nous révéla que le papillon que tout Jacmel avait vu sur l'œil de la morte était un chrétien-vivant comme vous et moi. Il s'appelait Balthazar Granchiré. Il était né une vingtaine d'années auparavant dans les montagnes de Cap-rouge. De père et de mère inconnus, on l'avait recueilli dans un grand chemin quelques heures après sa naissance. » (pp. 25-26)

Adopté par un sorcier fameux et redouté, initié lui-même à une secte de sorcellerie, Balthazar trahit sa confiance et se trouve répudié sous la forme d'un papillon lubrique. Et, autant que son histoire et la malédiction qui le frappe, c'est son origine et son parcours qui nous intéressent. Car en dépit de ce qu'avance Scylla Syllabaire, on sait peu à son sujet : voilà un être sans parents, sans nom, sans lieu d'origine autre que celui du passage et des pérégrinations - « un grand chemin » -, sans avenir autre que sa propre malédiction. Ce personnage rassemble en fait tous les traits du nomade. A ce titre, il représente la malédiction du métis, sans origines ni patrie, portant son hybridité jusqu'à son point le plus monstrueux - la métamorphose, qui sanctionne sa lubricité satanique, au même titre que pour les enfants transformés en vipère, araignée et autre scorpion chez Gabriel García Márquez. Satanique, ce personnage l'est jusque dans ses pouvoirs extraordinaires et sa familiarité avec le monde des morts C'est la défunte elle-même, Germaine Villaret-Joyeuse, qui a demandé, comme ultime volonté, d'être accompagnée dans son dernier voyage, par « l'être crépusculaire » (p. 23) qu'elle voit en Balthazar Granchiré, qualifié plus loin de « sphinx à tête de mort » puis de « messager de la mort » (p. 25).

René Depestre confère à son vagabond métamorphosé un pouvoir érotique surnaturel indissociable de son pouvoir de mort. Et le passage de Balthazar Grandchiré

---

<sup>225</sup> Sur le nom de Bethsabée, voir infra, I. 2. 1. 2. Déluge et satanisme chez René Depestre.

semble, dans ce qu'il a de dévastateur, perpétuer le passage du cyclone Bethsabée qui avait annoncé son arrivée : on ne compte plus les familles déshonorées, les mariages brisés, les prêtres catholiques désorientés. Le septième ciel auquel conduit le « lépidoptère libertin », qui fait voir en rêve « entre le purgatoire et l'éden, un golfe à la beauté comparable seulement à l'avancée que la mer Caraïbe forme à l'intérieur des côtes jacméliennes » (p. 32), évoque *a priori*, plutôt que le « paradis », l'ultime cercle de l'enfer.

Cependant, si sa présence paraît ambivalente, et sa lubricité monstrueuse, si elle met la hiérarchie catholique en émoi, si elle est surtout à l'origine du drame central du roman, elle amuse aussi le lecteur et semble jouer par moments le rôle d'une initiation secrète fondamentale. C'est d'ailleurs l'écriture même de René Depestre qui « mirabilise » le fantastique propre à ce personnage, du fait notamment d'énumérations et exagérations carnavalesques qui accompagnent de façon quasi systématique le compte rendu des agressions du papillon. Partagé entre le crime de Bethsabée et l'offrande de Balthazar, noms bibliques antithétiques que seules leurs sonorités rapprochent, le personnage maudit de Grandchiré trace une ouverture sur un monde démoniaque qui associe immédiatement la connaissance de l'interdit, sa jouissance et son châtement sans appel. Et, plus nettement encore que chez Gabriel García Márquez, le récit de René Depestre hésite constamment entre l'épouvante fantastique et l'optimisme merveilleux. Les papillons qui accompagnent le personnage de Mauricio Babilonia dans *Cent ans de solitude*, par le traitement littéraire qui leur est réservé, appartiennent en effet eux aussi aux deux registres fantastique et merveilleux, même si la narration, chez Gabriel García Márquez, moins orale que chez René Depestre<sup>226</sup>, privilégie davantage l'approche fantastique.

Le personnage de Mauricio Babilonia a en effet la particularité de se déplacer constamment au sein d'un nuage de papillons, si bien par exemple que la jeune femme amoureuse de lui, Meme, « n'avait nul besoin de le voir pour découvrir sa présence que lui signalaient les papillons. » (p. 302) Le lecteur, au demeurant, sait peu de choses sur Babilonia, sinon qu'il est mécanicien et d'une beauté virile : bref, pour lui comme pour les autres personnages du roman, il est l'homme qu'annoncent ou trahissent les papillons. Cette présence insolite ne trouve aucune explication dans le récit et le commentaire auquel l'auteur s'est lui-même livré dans *El Olor de la guayaba* n'est - volontairement ? - guère plus éclairant, justifiant paradoxalement la marque du surnaturel par l'anecdote personnelle apparemment la plus banale :

« Por ejemplo, Mauricio Babilonia. A mi csas de Aracataca, cuando yo tenía unos cinco años de edad, vino un día un electricista para cambiar el contador. Lo recuerdo como si fuera ayer

---

<sup>226</sup> Le récit des exploits de Balthazar Grandchiré est ainsi pris en charge, dans *Hadriana dans tous mes rêves*, par Scylla Syllabaire, le coiffeur de Jacmel. Et ce récit est bien conduit oralement devant un public qui ne se prive pas, à l'occasion, de manifester ses réactions. Ce faisant, René Depestre rapproche cet épisode de son roman des soirées au cours desquelles, en Haïti, on a coutume de « tirer des contes. »

porque me fascinó la correa con que se amarraba a los postes para no caerse. Volvió varias veces. Una de ellas, encontré a mi abuela tratando de espantar una mariposa con un trapo y diciendo : « Siempre que este hombre viene a casa se mete esa mariposa amarilla. » Ése fue el embrión de Mauricio Babilonia.»<sup>227</sup>

Le surnaturel qui accompagne le personnage se veut donc gratuit, sans qu'il y ait à chercher la moindre clé ni le moindre symbolisme de la part de l'auteur : en quelque sorte un surnaturel qui s'imposerait de lui-même le plus naturellement du monde. En vérité, nous avons affaire ici à un surnaturel implicite : le lecteur, pour peu qu'il soit lettré, sait que le papillon attaché à un homme est un signe de l'au-delà. Plus haut, nous avons vu par exemple, que les deux papillons qui volètent autour de Delia Mañara évoquent les deux fiancés de la jeune fille, à qui leurs morts sont attribuées. Dans une autre nouvelle de Cortázar, « Les Phases de Severo », l'une des « phases » par lesquelles passe le personnage en transe dans la nuit est justement une « phase de papillons ».<sup>228</sup> Aussi l'interprétation biographique et naïve que Gabriel García Márquez propose pour justifier la présence de papillons autour de Mauricio Babilonia ne peut convaincre le lecteur. Et le récit, dans son développement, n'autorise pas cette candeur. Fernanda, la mère de la jeune fille courtisée par Mauricio Babilonia, réagit à la présence des papillons d'une façon qui au contraire induit une lecture fantastique du phénomène :

« Quelle malédiction, disait-elle. Toute ma vie, on m'a raconté que les papillons de nuit appellent le mauvais sort. » (p. 306)

Et à la ligne suivante du roman, Fernanda découvre que sa fille a une liaison avec Mauricio Babilonia, dont la présence a été évidemment trahie par les papillons jaunes, et elle organise la mise à mort du jeune homme le soir même : ce dernier est abattu par la garde, un projectile incrusté dans la colonne vertébrale. Symboles d'amour pour Meme, les papillons sont au contraire des êtres diaboliques pour Fernanda. Il nous paraît d'ailleurs indispensable de préciser que Fernanda n'est pas originaire des Caraïbes, mais des hauts plateaux colombiens, toujours représentés par Gabriel García Márquez comme des lieux froids et hostiles, profondément pénétrés par le puritanisme catholique et rétifs au métissage tel qu'il s'est extraordinairement développé dans la région caraïbe.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Plinio Apuleyo Mendoza et Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 48.

<sup>228</sup> « Les Phases de Severo » in *Octaèdre*, Julio Cortázar, *Nouvelles*, op. cit., pp. 635-641. L'assimilation des papillons de nuit à des monstres est d'ailleurs explicitée dans le récit : « Pour la phase suivante, il y eut un changement, je me rappelle, car d'après Ignacio ça devait être celle des monstres (...) presque aussitôt le frère aîné vint nous chercher en disant que les papillons de nuit commençaient à entrer. » (p. 637)

<sup>229</sup> Dans son long entretien avec Plinio Apuleyo Mendoza, Gabriel García Márquez s'est en ne peut plus clairement expliqué à ce sujet et voici comment sa pensée se trouve résumée par le co-auteur de *El Olor de la guayaba* : « Un europeo, habituado sólo a los pacíficos cambios de las estaciones - cambios que se organizan en el tiempo y no en el espacio -, no puede fácilmente imaginar el violento contraste que en un mismo país puede existir entre el mundo del Caribe y el mundo de la cordillera, de los Andes. Contraste geográfico, en primer término. Mundo de luz y de calor, el Caribe sólo podría



C'est donc pour une « anti-caribéenne » puritaine, hostile à toute ouverture vers l'autre, que les papillons jaunes, au lieu d'être signes de bonheur<sup>230</sup>, représentent le démon qu'il faut abattre impitoyablement. En ce sens, il nous semble bien peu innocent (et cela pourrait-il en être autrement ?) que le personnage diabolisé, sinon diabolique, s'appelle justement Babilonia : homme de la Tour de Babel (de l'hébreu *bll* ou *bbl*, confondre, embrouiller) et de l'altérité, située dans le pays de Senaar, soit Babylone, la « Grande Cité » mais encore la « Grande Prostituée » exterminée dans l'*Apocalypse*. L'ennemi que Fernanda finit par faire abattre est donc un homme qui symbolise exactement tout ce qui peut porter atteinte à l'intégrité du monde tel que Fernanda le conçoit : cosmopolite jusque dans son nom, familier du monde des morts par les papillons nocturnes qui l'accompagnent constamment, portant la tare d'une brutalité sexuelle qui le rapproche du Balthazar Grandchiré d'*Hadriana dans tous mes rêves*, si bien que lors du premier rapport de Meme avec lui, « il la réduisit sans pitié à un tel état de bestialité qu'elle en sortit exténuée. » (p. 304)

Malgré l'innocence apparente du récit et les commentaires empreints d'humour de l'auteur, le signe de surnature qui poursuit Mauricio Babilonia est un signe avant-coureur de mort. La destinée tragique de Babilonia le confirme. La balle qui l'a abattu s'est incrustée dans sa colonne vertébrale, si bien que son agonie dure une vie entière passée au lit sans pouvoir bouger, victime de la persécution des papillons maléfiques qui continuent de le harceler alors même qu'il se trouve réduit à l'impuissance :

« Il mourut de vieillesse, solitaire, sans une plainte, sans une protestation, sans se laisser aller une seule fois à trahir son secret, tourmenté par les souvenirs et par les papillons jaunes qui ne lui accordèrent aucun répit (...) » (p. 307)<sup>231</sup>

A l'origine de la zombification d'Hadriana puis d'Haïti tout entière chez René Depestre, signe de la malédiction de Mauricio Babilonia dans *Cent ans de solitude*, le papillon est présent dans une autre page de notre corpus, mais d'une façon cette fois très voilée, à travers la métaphore d'un envol surnaturel. Comme dans les deux premières occurrences que nous venons d'étudier, le papillon est associé cette

pintarse con azules y verdes intensos. Mundo de brumas, de lluvias tenues y vientos fríos, los Andes despliegan una fina gama de grises y verdes melancólico.

Contraste humano, también. Descendiente de andaluces, de negros y arrogantes indios caribes, el costeño es abierto, alegre, ajeno a todo dramatismo y sin ninguna reverencia por jerarquías y protocolos. (...) El colombiano de la cordillera, en cambio, marcado por el formalismo castellano y por el carácter taciturno y desconfiado del indio chibcha, es un hombre de sutiles reservas y ceremonias. » (*op. cit.*, p. 52)

<sup>230</sup> Faut-il, ici encore, ne lire dans les propos du romancier qu'une anecdote (volontairement ?) futile ? Toujours dans *El Olor de la guayaba* ( pp. 145 et 146 ), Gabriel García Márquez affirme que le jaune est une « color de suerte » et indique même : « Mientras haya flores amarillas [en mi casa] nada malo puede ocurrirme. Para estar seguro necesito tener flores amarillas (...) » De toute évidence, l'Andine Fernanda ne partage pas le point de vue du romancier caraïbe.

<sup>231</sup> De ce point de vue, le supplice de Babilonia rappelle celui de Severo. Tous deux portent en effet leur malédiction comme un masque par les papillons qui s'agglutinent sur leur visage. Voici ce que dit le texte de Cortázar : « Les uns après les autres, les papillons abandonnèrent la lampe et se mirent à tourner autour de Severo, se collant à ses cheveux, à sa bouche, à son front, jusqu'à ce qu'ils aient transformé sa tête en un énorme masque frémissant. » (p. 638)

fois encore à l'association d'Eros et de Thanatos. Et nous pensons à la destinée du personnage de Remedios-la-belle, toujours dans *Cent ans de solitude*.

Pourtant, pas une fois dans le passage qui concerne ce personnage le terme de papillon n'est employé, pas même dans un emploi figuré. Mais la façon dont disparaît Remedios évoque obligatoirement le papillon. Dans l'impossibilité d'assumer sur terre son destin de femme à la beauté insupportable pour le commun des mortels, la jeune fille s'en va par la voie des airs, emportée par le battement d'ailes des draps qu'elle s'apprêtait à étendre. Juste avant son ahurissante ascension, le corps de Remedios a déjà commencé à se métamorphoser, prenant partiellement l'apparence d'un papillon par la lumière qui commence à rayonner autour d'elle. Ainsi les personnages qui l'accompagnent, dont déjà le personnage de Fernanda dont nous avons déjà parlé, remarquent à cet instant « l'intense pâleur de Remedios-la-belle, qui la rendait presque diaphane » (p. 251) ; quelques lignes plus loin, Fernanda sent « une brise légère et lumineuse » - autant de signes, selon nous, qui annoncent la métamorphose du personnage en papillon, et c'est ce qui se produit alors :

« Ursula, presque aveugle, fut la seule à garder suffisamment de présence d'esprit pour reconnaître la nature de ce vent que rien ne pouvait arrêter, et laissa les draps partir au gré de cette lumière, voyant Remedios-la-belle lui faire des signes d'adieu au milieu de l'éblouissant battement d'ailes des draps qui montaient avec elle, quittaient avec elle le monde des scarabées et des dahlias, traversaient avec elle les régions de l'air où il n'était déjà plus quatre heures de l'après-midi, pour se perdre à jamais dans les plus hautes sphères où les plus hauts oiseaux de la mémoire ne pourraient eux-mêmes la rejoindre. » (p. 251)

En ne lisant que ce seul passage de la métamorphose de Remedios-la-belle en papillon, nous ne pouvons que constater le registre merveilleux de l'écriture de Gabriel García Márquez. Ainsi, le narrateur n'emploie pas un seul mot de connotation négative, la peur et *a fortiori* la terreur que le fantastique doit inspirer sont ici entièrement absentes, et la destinée du personnage ne présente en apparence rien qui fasse sourdre la moindre angoisse. Tout cela est ici d'une évidence rare, mais les quelques pages qui précèdent cette envolée merveilleuse conduisent à nuancer cette première impression.

En effet, la destinée de Remedios-la-belle a ceci de tragique qu'elle exhale un parfum d'amour fatal pour ceux qui le respirent. Il nous paraît d'ailleurs important de relever que seuls les étrangers sont sensibles à son odeur :

« Ce que les membres de la famille restèrent sans savoir, c'est que les étrangers ne tardèrent pas à se rendre compte que Remedios-la-belle exhalait un souffle troublant, dont chaque bouffée mettait les gens au supplice, et qui demeurait perceptible plusieurs heures après qu'elle fut passée. » (p. 245)

Ainsi meurent successivement quatre hommes venus de contrées lointaines qui, pour avoir senti de près l'odeur éminemment attirante de la jeune fille, succombent systématiquement peu de temps après à une mort violente, attestant en cela que « ce n'était pas un souffle d'amour qu'exhalait Remedios-la-belle, mais une

émanation mortelle » (p. 248) Dans son cas comme dans celui de Mauricio Babilonia, la surnature est associée au désir : l'irruption violente de la sensualité se fait à travers le délire fantastique, mais aussi à travers le personnage de l'étranger, chaque fois victime de ce délire. Certes la disparition de Remedios-la-belle se fait à travers une métamorphose qui s'apparente à un euphémisme merveilleux pour signifier sa mort, mais cet euphémisme « mirabilisant » n'efface pas la fatalité qui pèse dans l'ensemble du roman sur la sexualité caraïbe et son association fantastique avec la mort. De ce point de vue, le papillon dans lequel se fond le personnage de Remedios-la-belle annonce les papillons nocturnes de Mauricio Babilonia et rappellent celui de Balthazar Grandchiré.

A travers le bestiaire érotique de René Depestre et de Gabriel García Márquez comme à travers la métamorphose monstrueuse du Nègre devenu blanc par la malédiction de l'érotisme, nous avons pu constater combien le personnage du métis -de l'éternel étranger, quels que soient les visages extrêmement changeants qu'il puisse montrer- illustre une descendance maudite. Le merveilleux atténue certes souvent ce que cette situation a d'angoissant, mais ne parvient jamais à le supprimer. « Parangon de l' « *antiphysis* » selon le mot de Roger Toumson, parce que résultat d'un mariage contre nature, le rapport du métis à la sexualité est nécessairement, fatalement perverti par une malédiction qui associe plus fortement qu'ailleurs le désir et la mort, « le trop connu couple freudien d'*Eros et Thanatos* »<sup>232</sup>.

## II. 2.2. Les figures monstres de l'altérité.

Spoliés d'une identité historique clairement établie et légitimée, en particulier privés d'un père « juste, fort, libre et bienveillant » pour reprendre l'expression de Gérard Mendel, les personnages caraïbes souffrent d'une crise identitaire qui les confronte en particulier avec la présence de l'altérité. Le métis, qui est à la fois même et autre, alimente ainsi les peurs collectives. Mais la peur du métissage se concentre prioritairement sur certaines catégories socio-ethniques qui, plus que toutes autres, évoquent le « mélange » par la mobilité de leur identité, toujours en devenir, toujours en passe de transformation. Il s'agit d'une part des sorciers, d'autre part des peuples nomades que sont les Juifs et les Tsiganes. Les premiers, présents chez René Depestre et Alejo Carpentier, marquent l'incertitude des frontières entre le monde d'ici-bas et le monde des ombres et des morts. Les Juifs et les Tsiganes, présents essentiellement chez Gabriel García Márquez, se confondent partiellement avec les premiers dans la mesure où, nous le verrons, ils sont supposés entretenir des relations privilégiées avec les morts et font alors office de démons dans le récit fantastique.

---

<sup>232</sup> Jean Fabre, *op. cit.*, p. 231.

### II.2.2.1. La figure du sorcier.

Cinq cents ans de conflits ethniques coloniaux ou post coloniaux, marqués en particulier par des massacres et des déportations massives, sont restés profondément ancrés dans la mémoire collective. Aussi, dans les récits du « réel merveilleux » caraïbe, la violence de l'histoire réapparaît-elle à travers une figure emblématique de la terreur de l'autre et de la culture dont il est porteur : celle du sorcier. Or le sorcier tel qu'il apparaît dans les récits d'Alejo Carpentier comme dans ceux de René Depestre se trouve à la confluence de deux personnages. Il convient ainsi de distinguer ce que le personnage du sorcier doit à la tradition chrétienne et ce qu'il doit à la culture africaine.

Dans l'Europe chrétienne, le sorcier symbolise selon la pensée psychanalytique, « la manifestation des contenus irrationnels de la psyché »<sup>233</sup>. Il fait resurgir toutes les sombres pulsions qui habitent l'individu, en particulier celles qui ont trait à la libido et au désir du meurtre. Le sorcier sait donc manipuler l'homme qui reste prisonnier de ces pulsions haineuses et, en véritable maître des forces du mal, s'affirme comme « l'antithèse de l'image idéale du père et du démiurge »<sup>234</sup> et le suppôt de Satan :

« La principale fonction du sorcier, comme son nom l'indique, était de jeter des sorts sur les gens auxquels, pour une raison quelconque, il voulait du mal. Il appelait sur eux la malédiction de l'Enfer, comme le prêtre appelait la bénédiction du Ciel ; et, sur ce terrain, il se trouvait en rivalité complète avec le monde ecclésiastique. »<sup>235</sup>

Mais les sorciers des textes de René Depestre et d'Alejo Carpentier ont ceci de particulier que leurs pouvoirs supposés procèdent d'Afrique, qu'ils sont donc empruntés à une culture de l'ailleurs. Or, détenteur d'un pouvoir magique, le sorcier africain, dès lors qu'il se trouve déraciné et déporté dans une terre qui n'est pas la sienne, devient celui qui va *prendre* le pouvoir réel aux Blancs<sup>236</sup>.

### ***Le Royaume de ce monde : le Royaume de Satan et du sorcier.***

Dans le contexte colonial du *Royaume de ce monde*<sup>237</sup>, le sorcier est celui qui va libérer les pulsions mauvaises des esclaves noirs et entraîner la chute des maîtres blancs. Et le recours à des pouvoirs magiques qui ne sont pas du monde des

---

<sup>233</sup> Gerhard Adler, *Etudes de psychologie jungienne : essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne*, Genève, 1957, p. 31 ; Rééd. 1997, Georg, collection « Etudes jungiennes ».

<sup>234</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 898.

<sup>235</sup> Grillot de Givry, *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris, 1929, p. 37.

<sup>236</sup> Cela apparaît d'ailleurs dans les termes mêmes utilisés dans le vaudou, comme le signale Claude Planson (*Vaudou, un initié parle...*, Paris, Jean Dullis, 1974, p. 67, note 1) : « On dit des « houngan » qu'ils « portent la couronne ». Ils se considèrent d'ailleurs comme les authentiques descendants des rois africains qui détenaient le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel par surcroît. Mambo (la prêtresse vaudoue) signifie littéralement : « roi ».

<sup>237</sup> Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, Mexico, Ediapsa, 1949 ; Rééd. Barcelone, Seix Barral, 1967 et 2000, coll. « Biblioteca de bolsillo ». Traduit par René L.F. Durand, Paris, Gallimard, 1954, 1991 dans la collection Folio.

Blancs entraîne une lutte entre deux autorités métaphysiques : celle des Blancs et celle des Noirs, qui prend la forme d'une lutte des forces du chaos contre celles du cosmos.

Par son statut même, le sorcier entretient des rapports avec le royaume de l'autre monde, celui des morts et de la magie ; c'est pourquoi, plus encore que ses pouvoirs supposés, c'est son immersion dans « le royaume de ce monde » qui fait scandale ainsi que la désintégration de l'harmonie cosmique du monde des Blancs par des forces d'autant plus clairement sataniques qu'elles viennent d'Afrique. Dans le roman ainsi intitulé d'Alejo Carpentier, l'esclave rebelle Mackandal acquiert, par sa rébellion même, le statut de sorcier, cette transformation le diabolisant aux yeux des colons, lui conférant au contraire une dimension de héros pour les esclaves. Car dans ce roman, on ne naît pas sorcier, on le devient. Suivre le parcours de rebelle de Mackandal, c'est suivre en même temps et selon un itinéraire parallèle, sa formation de sorcier.

C'est d'ailleurs en perdant un bras alors qu'il broyait une canne à sucre que le Mandingue bascule dans la révolte et, simultanément, dans l'initiation à la sorcellerie. Ainsi, dans la première partie, au chapitre II « L'amputation » succède le chapitre III « Ce que la main trouvait ». L'entrée en sorcellerie et en rébellion de Mackandal coïncide donc avec son amputation de la main gauche. Cette nouvelle situation de manchot permet ainsi une survalorisation de la main qui reste - la main droite - qui lui donne plus de pouvoirs, et en particulier ses premiers pouvoirs magiques. Cette imparité le rapproche aussi de la divinité vaudoue Lebga, représentée en Haïti comme un vieillard boiteux qui a besoin d'une béquille pour marcher et dont le comportement est des plus violents :

« On se représente Lebga sous l'apparence d'un vieillard infirme, couvert de haillons, qui, la pipe à la bouche et une sacoche en bandoulière, avance péniblement, appuyé sur une béquille (cet objet est devenu son symbole et on le trouve accroché au mur de presque tous les sanctuaires.) Son aspect pitoyable lui a valu le sobriquet de Lebga-pied-cassé, mais cache une force terrible, qui se révèle dans la brutalité des possessions qu'il provoque. Celui qui reçoit Lebga dans son corps est projeté sur le sol où il se débat frénétiquement, à moins qu'il ne reste inerte comme frappé par la foudre. »<sup>238</sup>

Dans le chapitre III, le narrateur raconte comment Mackandal apprend à connaître la terre, ses plantes et leurs secrets, car la connaissance des pouvoirs des plantes n'est qu'un prélude dans le parcours initiatique qui conduit à la maîtrise de la magie :

« Ils s'arrêtaient chez une vieille femme qui vivait seule, bien qu'elle reçût la visite de gens venus de très loin. Plusieurs sabres pendaient aux murs, au milieu de drapeaux rouges, aux hampes pesantes, de fers à cheval, d'éclats d'aérolithes et de cuillères rouillées attachées avec des fils de fer, mises en croix afin d'éloigner le baron Samedi, le baron Piquant, le baron La Croix et autres maîtres des cimetières. Mackandal montrait à la Maman Loi les feuilles, les herbes, les champignons, les simples qu'il portait dans sa bourse. Elle les examinait avec soin, pressait et sentait les uns, jetait les autres. On parlait parfois d'animaux remarquables qui avaient eu une descendance humaine. Et aussi

---

<sup>238</sup> Alfred Métraux, *op. cit.*, p. 89.

d'hommes que certaines prières dotaient de pouvoirs de lycanthrope. On savait que des femmes violées par de grands félins avaient changé la nuit la parole pour le rugissement. » (pp. 25-26)

Nouveau sorcier, objet de la haine et de la peur des Blancs comme de l'admiration naissante des Noirs, le rebelle Mackandal se trouve doté de pouvoirs sexuels monstrueux. Ainsi sa lycanthropie représente-t-elle la libération du loup qui sommeille en lui et en ceux qui se reconnaissent dans l'exemple du sorcier, et à partir de là l'association de la bête et de l'homme incapable de maîtriser ses instincts ni ses désirs. Derrière cette hantise, il faut peut-être voir aussi la peur - ou, selon le point de vue, le désir - de l'accouplement entre les Noirs et les Blancs pour produire cet être contre nature qui va déchirer la conscience caraïbe pendant des siècles : le métis. En ce sens, le lycanthrope ne symboliserait pas seulement une sexualité orale vécue de la façon la plus bestiale, mais encore cette autre terreur devant une autre union sexuelle inadmissible. Ainsi, les femmes qui ont changé la nuit « la parole pour le rugissement » sont-elles des « femmes violées » ; et de fait, une des premières actions des Noirs révoltés qui, à la suite de Bouckman le Jamaïcain, se réclament de l'exemple de Mackandal est de violer les femmes blanches :

« L'anarchie s'intronisait dans le monde. La colonie allait à sa ruine. Les nègres avaient violé presque toutes les demoiselles distinguées de la Plaine. » (p. 75)

La totalité de la première partie du roman se trouve consacrée au parcours initiatique qui consacre le rebelle sorcier. Celui-ci passe ainsi à l'offensive dès le chapitre suivant par l'empoisonnement des colons et de leurs bêtes ; une fois pris et capturé, il est exécuté sur le bûcher et sa mort consacre l'étape finale de son ascension : il est mort pour les colons, simplement métamorphosé pour les esclaves. Et c'est son ombre qui gouverne la suite du récit à compter de la deuxième partie : l'ensorcellement paraît d'autant plus puissant qu'il émane d'un homme qui a cessé d'appartenir au monde des vivants. Ainsi s'achève le premier chapitre de la deuxième partie du roman :

« Et puis, il était bon de se rappeler le Manchot, car celui-ci, tenu loin du pays par des tâches importantes, y reviendrait le jour où l'on y penserait le moins. » (p. 62)

Si Mackandal en particulier accède à la condition de sorcier, s'il se trouve à ce point auréolé de prestige, c'est notamment parce que parmi les esclaves il fait figure d'un pur, d'un esclave qui n'a pas eu le temps d'être aliéné par la servitude, tout simplement parce qu'il vient à peine d'être déporté. Il est donc celui qui rapporte la mémoire des origines à un peuple dont la déculturation vient de commencer. Son rôle identitaire est ainsi capital, et son discours marque aussi bien l'éloignement avec l'Afrique des origines - d'où les nombreuses occurrences de « acá », « allá » - que la réappropriation de cette terre par le récit. Comme le note Daniel-Henri Pageaux :

« L'Afrique est – géographiquement - lointaine : (...) c'est le « là-bas » répété chez Carpentier (« acá », « allá »...) ; mais la présence massive de l'homme noir, le corps noir omniprésent lui aussi, par la quantité (et non par la condensation du pouvoir économique) font de la lointaine terre d'Afrique - dans le temps et dans l'espace - un espace proche, vivant, vécu. »<sup>239</sup>

L'un des rôles majeurs du sorcier Mackandal, avant de devenir lui-même le héros d'une geste épique, est donc de conter la geste de leur pays à des esclaves déportés en mal d'identité et de reconnaissance :

« (...) il évoquait le voyage qu'il avait fait comme captif, quelques années plus tôt, avant d'être vendu aux négriers de Sierra Leone. Le garçon comprenait, en l'écoutant, que le Cap-Français, avec ses clochers, ses édifices en pierre taillée, ses maisons normandes ornées de longs balcons couverts, n'était rien en comparaison des villes de Guinée. Là-bas, il y avait des coupoles de terre rouge posées sur de grandes forteresses crénelées ; des marchés fameux jusqu'au-delà des déserts, jusqu'au-delà des peuples sans terres (...) Dans la ville sacrée de Widah, on rendait un culte au cobra, figuration mystique de la rotation éternelle, de même qu'aux dieux qui gouvernaient le monde végétal : ces derniers apparaissaient souvent, mouillés, étincelants, dans les jonchaies qui assourdisaient les bruits sur les berges de lacs salés. » (pp. 20-21)

Nous le voyons dans ce passage, le fondement même des pouvoirs de Mackandal réside dans sa capacité à substituer un espace à un autre : à faire d'une Haïti européenne une Haïti africaine, en commençant par détruire le cosmos européen que les colons ont voulu organiser en terre caraïbe. L'entreprise sorcière de Mackandal instaure ainsi un nouvel ordre du monde. A la fin du roman, alors que des dizaines d'années se sont écoulées dans les convulsions historiques de la Révolution, de l'abolition de l'esclavage et de la création du premier état noir indépendant d'Amérique, Ti-Noël, devenu un vieillard, voit dans l'enseignement de son ancien initiateur Mackandal « une lassitude cosmique, de planète lourde de pierres » et se sent vieilli « sous le poids de siècles innombrables. » (p. 182) Mais ce combat « cosmique » a pour principal effet, dans le roman, de transformer l'île en un lieu où seul le chaos est appelé à régner.<sup>240</sup>

Le contexte historique dans lequel se déroule l'action du *Royaume de ce monde* est évidemment capital pour comprendre l'image du sorcier telle que la propose Alejo Carpentier. Face à la foi des esclaves dans les pouvoirs surnaturels du Mandingue, les colons haïtiens de la fin du XVIIIe siècle montrent tantôt de la terreur lorsque la menace leur paraît insaisissable et impossible à contrôler, tantôt un mépris racial dès lors que le danger leur semble s'éloigner. En revanche, dans l'œuvre narrative de René Depestre, dont l'action se situe systématiquement au XXe siècle et dans un contexte post colonial, l'image du sorcier a nécessairement considérablement évolué. Le sorcier, le houngan du vaudou, n'est plus nécessairement dans le camp des

<sup>239</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Images et mythes d'Haïti*, op. cit., 1984, p. 111.

<sup>240</sup> Dans un développement justement intitulé « Le Chaos et le Cosmos » (*Images et mythes d'Haïti*, op. cit. pp. 125-129), Daniel-Henri Pageaux remarque : « L'assimilation d'Haïti à un lieu infernal est inscrite dans le titre même choisi par Carpentier : « le royaume de ce monde » est le royaume de Satan qui entre en scène, comme Colomb, grâce à l'épigraphe de Lope de Vega. » (p. 125)

uns ou des autres, et ne fait plus figure de héros ni d'ennemi attitré. Pourtant, il continue de faire peur.

### **René Depestre : une représentation ambivalente du sorcier.**

Dans la totalité ou presque des récits de René Depestre, le vaudou et ses sorciers occupent une place déterminante, mais pour comprendre celle-ci il faut savoir différencier les personnages qui composent la mythologie vaudoue<sup>241</sup>. Ainsi, aux génies porteurs de vie s'opposent les génies au contraire associés au culte de la mort<sup>242</sup>. Ce sont naturellement ces derniers qui génèrent l'épouvante chez René Depestre. Baron-Samedi, déjà présent dans *Le Royaume de ce monde*, est au cœur de toutes les menaces qui affectent les personnages de la plupart des récits et, à travers ce dieu de la mort, tous les *guédés*<sup>243</sup> et les sorciers qui lui servent de ministres. Parmi eux, il faut distinguer tout particulièrement Okil Okilon, présent aussi bien dans *Hadriana dans tous mes rêves* que dans « De l'eau fraîche pour Georgina », « Un nègre à l'ombre blanche » et « Un retour à Jacmel » - ces trois derniers textes appartenant au recueil intitulé *Alléluia pour une femme-jardin* -, ainsi que dans « L'œillet ensorcelé »<sup>244</sup> ; dans *Le Mât de cocagne*<sup>245</sup> au contraire, ce n'est plus un sorcier de la confrérie des Vlabindingues qui sème la terreur mais le chef de la confrérie des Cochons-sans-poil, Siméon Sept-Jours Ténébreux.

Chaque fois qu'intervient un sorcier malfaisant dans un de ces récits, la malédiction qu'il prononce associe la sexualité et la mort. Dans *Le Mât de cocagne* en particulier, le sorcier fait en sorte que l'âme du président Zacharie - en lequel il est aisé de reconnaître le dictateur Duvalier - pénètre le mât de cocagne qui donne son nom au roman. Le président, comme le mât, se trouvent alors nommés « général von Phallus » ou « général von Phalbus » (p. 164), et c'est ce mât que doit affronter le héros du roman, Henri Postel. La métamorphose de Zacharie en phallus fait du dictateur un double du loa Lebga. Voici d'ailleurs ce que Claude Planson dit de ce « loa » :

« (...) un phallus de bois ou de pierre (...) est le plus ancien symbole africain de « Lebga », le loa-soleil dont la fonction est d' « ouvrir les portes de l'invisible » et qui, de ce fait, est toujours « appelé » en premier. »<sup>246</sup>

<sup>241</sup> Notons à ce sujet que cette mythologie occupe tant de place dans son œuvre que l'auteur haïtien a jugé bon de faire figurer en annexe d'*Hadriana dans tous mes rêves* un petit glossaire des termes haïtiens empruntés à la langue créole; il est vrai que certains des mots ainsi expliqués ne concernent pas le vaudou, mais c'est le cas de la plupart d'entre eux.

<sup>242</sup> Cette distinction aisée émane du traitement littéraire que René Depestre réserve aux esprits du vaudou dans ses récits; le principe du vaudou est cependant un peu plus complexe. Selon Claude Planson (*Vaudou, un initié parle...*, *op. cit.*, p. 28.), il faut éviter de tomber dans un « manichéisme tout à fait étranger à la pensée vaudou. En fait, « rada » et « petro » sont, avec les « congo », les trois principales familles -on dit « nations »- de la tradition et aucune, sur le plan moral, n'est privilégiée. Elles sont d'un maniement plus ou moins difficile, c'est tout. »

<sup>243</sup> Génies de la mort, rattachés en principe au culte de Baron-Samedi.

<sup>244</sup> René Depestre, « L'œillet ensorcelé », *Eros dans un train chinois*, *op. cit.*

<sup>245</sup> René Depestre, *Le Mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>246</sup> Claude Planson, *op. cit.*, p. 40.



L'assimilation du dictateur à l'un des principaux loas du vaudou permet ainsi la diabolisation littéraire du vaudou, et le sorcier devient ainsi l'instrument décisif de cette diabolisation. A la différence de ce qui se produit chez Alejo Carpentier, le vaudou fait moins figure ici d'instrument de libération que d'instrument de répression. Une fois de plus, le contexte historique et politique en particulier nous permet de comprendre cette évolution.

C'est le concept de négritude et son avatar haïtien qui se trouvent mis en cause. En effet, le premier président Duvalier, « Papa Doc », voulut justifier sa prise du pouvoir en 1957 par une prétendue libération des Noirs contre l'emprise supposée des Mulâtres. S'en suivit, comme dans beaucoup de pays du Tiers-Monde, l'exacerbation d'un nationalisme intolérant jusqu'au fanatisme voire jusqu'à une certaine forme de racisme, valorisant systématiquement les traditions africaines et vaudoues en particulier, dans lesquelles le dictateur voulut trouver des alliées de poids, s'opposant en cela aux intellectuels de l'époque précédente. Aussi n'y a-t-il pas lieu d'être surpris si, dans son premier roman, écrit sous la dictature de « Bébé Doc », René Depestre montre le vaudou essentiellement sous un jour négatif. Dans ce contexte, la terreur fantastique rejoint directement la terreur politique, et lutter contre la première amène irrémédiablement à lutter contre la seconde.

On assiste ainsi à une diabolisation du pouvoir en place, à travers notamment un dialogue saisissant, conduit en public qui plus est, entre Barbotog, le principal ministre du dictateur d'une part, et le principal loa de la mort d'autre part. Selon les croyances vaudoues en effet, tout génie, plus exactement tout « loa », peut utiliser un homme comme un « cheval », c'est-à-dire littéralement comme un porte-parole : le loa « monte », occupe le corps de l'homme ainsi possédé et s'exprime à travers lui. C'est ce qui se produit dans *Le Mât de cocagne*, et c'est ce qui permet à Baron-Samedi d'intervenir directement dans les affaires publiques du pays aux côtés des dirigeants :

« Il [Barbotog] se planta en face de Baron-samedi. Les deux hommes échangèrent les saluts que font les dignitaires du vaudou quand ils se rencontrent en pleine cérémonie. Le ministre et le possédé levèrent les mains à la hauteur des yeux (...) »

- C'est assez pour aujourd'hui, vieux frère, dit Barbotog, je te demande de bien vouloir te retirer. Laisse ton *cheval* faire sa course.

Barbotog se pencha à l'oreille du Baron. Il lui murmura en riant quelque chose que personne n'entendit. A ces mots, les traits irascibles du cacique de la mort se changèrent en ceux d'un vieillard finaud et réjouï. » (p. 114)

Cependant, la présence du surnaturel vaudou dans le roman n'est pas montrée comme allant de soi. Henri Postel, le personnage principal, affiche dans un premier temps un scepticisme rationaliste face à « l'expédition » -entendre le mauvais sort- lancée contre lui par le houngan<sup>247</sup> Nildevert :

---

<sup>247</sup> Prêtre du vaudou.

« Postel écouta sans broncher, le corps droit, le regard ironique et tranquille. Les yeux des spectateurs allaient du faux vieillard qui gesticulait avec son bâton noir et son hochet à l'ex-sénateur impassible, une expression affectueusement sardonique au visage, comme s'il était un psychiatre qui contemple et étudie la crise familiale d'un de ses plus fantasques patients. » (p. 111)

Progressivement, l'ex-sénateur est amené à constater la réalité fantastique dans laquelle se démène son île, et lui-même, quoiqu'en apparence malgré lui, a recours à des cérémonies vaudoues pour conduire sa lutte de libération. Mais à la différence du dictateur, Postel a recours à une « mambo », c'est-à-dire une prêtresse vaudoue, Sor Cisa, qui, elle, « appelle » le loa de l'amour, c'est-à-dire Erzili Freda Dahomey :

« C'était tout le contraire de Baron-Samedi et de son électrification des âmes.

(...) L'intense expression de sagesse égarée qui éclatait dans les yeux de sor Cisa annonçait la visitation dans sa tête de maîtresse Erzili Freda Toucan Dahomin. » (pp. 140 et 141)

La figure du sorcier apparaît donc ambivalente : le sorcier est celui qui opprime et terrorise, aussi bien que celui qui autorise l'affranchissement des esclaves des temps modernes. Intermédiaire privilégié « entre les dieux et les démons »<sup>248</sup>, le sorcier chez René Depestre oscille entre la tentation du pouvoir et de la terreur et l'appel de la liberté. Dans le premier cas, il participe au chaos qui fait basculer Haïti dans un néant fantastique que le narrateur désigne sous le nom de « zombification » ; dans le deuxième cas, il contribue à une création cosmique que René Depestre désigne cette fois par l'expression de « réel merveilleux ».

Au total, chez le romancier haïtien comme chez le cubain, le sorcier cristallise les peurs liées à la répression dictatoriale de même que celles qui naissent des conflits ethniques et de l'oppression sanglante d'une ethnie par l'autre. C'est la notion polysémique du pouvoir qui est en jeu ici. Le sorcier est en même temps celui qui détient *un* pouvoir considéré comme surnaturel, et celui qui détient ou peut prendre *le* pouvoir politique. La terreur fantastique réécrit donc la terreur politique, tantôt pour la conjurer, tantôt pour la sublimer. Dans le premier cas, qui est celui en particulier du *Mât de cocagne*, déjouer les pouvoirs du sorcier consacre la première étape d'une lutte de libération politique ; dans le second, qui nous renvoie notamment au *Royaume de ce monde*, le sorcier se fait une figure emblématique aussi bien de la terreur des colons que d'une prise de conscience émancipatrice des esclaves opprimés. Dans les deux cas, il incarne la négritude, dans ce qu'elle a pu représenter d'espoir et d'appel à la dignité et à la rébellion, puis dans sa déviation moderne au service de l'une des pires dictatures du XXI<sup>e</sup> siècle. D'une certaine façon, l'évolution du personnage du sorcier nous rappelle jusqu'aux termes qui composent le titre de l'essai de René Depestre *Bonjour et Adieu à la négritude...*<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Voir Georges Dumézil, *Mythe et épopée II*, Deuxième partie, « Entre les dieux et les démons : un sorcier », pp. 801-906.

<sup>249</sup> *Op. cit.*

### II.2.2.2. La figure fantastique du nomade : les Juifs.

Les exilés et damnés de la terre abondent dans les récits de notre corpus, et créent le trouble et la fascination. Dans cette région aux multiples racines ethniques et culturelles qu'est la Caraïbe, le nomadisme renvoie les populations à la hantise du déracinement, que celui-ci ait été volontaire comme pour certaines des populations venues d'Europe, ou bien imposé par la force, comme pour celles arrivées d'Afrique. Le nomade, dans ces conditions, c'est l'être chassé, pour ainsi dire déchu de sa terre, victime d'une malédiction originelle. Mais de même qu'il porte la chute originelle et son châtement en lui, le nomade est aussi celui qui détient la connaissance. Aussi n'y a-t-il pas lieu d'être excessivement surpris si les Juifs, les Gitans et les Forains sont à la fois nombreux, recherchés et redoutés dans nos récits, jusqu'à parfois devenir des sujets de terreur.<sup>250</sup>

En réalité, nous retrouvons ici une figure très ancienne des grandes peurs de l'occident, même si celles-ci prennent, dans le contexte caraïbe, une signification partiellement distincte. C'est ainsi que Jean Delumeau distingue, dans *La Peur en Occident*<sup>251</sup>, parmi les principaux motifs de terreur de l'occident chrétien, le personnage du Juif ; et, pour expliquer ce phénomène, il propose, en plus des explications historiques propres au continent européen de la fin du Moyen Age et du début des temps modernes, l'interprétation suivante, empruntée à Rudolph Maurice Loewenstein :

« Si la peur des revenants, écrit R.Loewenstein, paraît bien une chose innée que justifie dans une certaine mesure la vie psychique de l'humanité, qu'y a-t-il d'étrange à ce qu'elle se soit manifestée avec cette intensité à l'endroit de la [nation] juive morte et malgré tout vivante. »<sup>252</sup>

Par delà le Juif, ce qui est donc en cause dans la peur qu'inspire ce peuple, en Europe comme en Caraïbe, c'est l'homme sans terre, l'homme sans passé récent ni avenir proche fixes ni fixés, le futur mort sans sépulture : l'éternel revenant donc, puisqu'une fois mort il ne trouvera jamais le repos régénérateur dans sa terre originelle. Au demeurant, le contexte caraïbe ajoute encore à la malédiction du nomadisme des Juifs, puisque ceux-ci se sont d'abord rendus dans les Caraïbes pour échapper aux persécutions dont ils étaient victimes en Europe.

---

<sup>250</sup> La présence terrifiante et fantastique des nomades apparaît dès l'âge romantique en Europe. Ainsi les pâtres nomades de *L'Ensorcelée* sont une présence inquiétante pour les protagonistes du roman. La façon dont la narrateur intradiégétique les décrit pourrait même servir de définition pour ce que le nomadisme peut avoir de « fantastique » : « Espèces de pâtres bohémiens, auxquels la voix du peuple des campagnes attribue des pouvoirs occultes et la connaissance des secrets et des sortilèges. D'où viennent-ils ? Où vont-ils ? Ils passent. (...) Mais d'où qu'ils soient issus, du reste, ils ont en eux ce qui agit le plus puissamment sur l'imagination des populations ignorantes et sédentaires : ils sont vagabonds et mystérieux. » ( Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1977 ; l'édition princeps date de 1854).

<sup>251</sup> Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.

<sup>252</sup> Rudolph Maurice Loewenstein, *Psychanalyse de l'antisémitisme*, Paris, 1952, pp. 5 et 6 ; Rééd. Paris, PUF, collection « Perspectives critiques », 2001. Cité par Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 303.

C'est le cas en particulier, dans *De l'Amour et autres démons*<sup>253</sup>, d'Abrenuncio de Sa Pereira Cao, médecin juif portugais émigré aux Caraïbes pour fuir les persécutions antisémites qui sévissaient en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au même titre que le Gitan Melquiades de *Cent ans de solitude*, il combine science et pouvoirs magiques :

« (...) sa terrifiante spécialité était de prédire aux malades le jour et l'heure de leur mort. Cependant, sa bonne renommée comme sa mauvaise reposaient sur un seul fait : on disait, et nul ne le démentit jamais, qu'il avait ressuscité un mort. » (p. 35)

Comme Melquiades, Abrenuncio défie la mort, que lui seul semble connaître ; il est un revenant, qui va et revient chez les vivants, fort de cette incroyable et épouvantable supériorité de passer parfois au-delà. Médium, il est un coursier des forces des ténèbres : par lui entre le démon, ou ce qui est supposé l'être. En cela, ce personnage marquézien perpétue la très ancienne tradition antisémite de l'occident chrétien qui fait du Juif un agent trouble du démon, tradition qui remonterait selon Norman Cohn aux tout débuts du christianisme :

« A travers tout l'Occident, l'image traditionnelle du Juif a été celle d'un être mystérieux, doté de pouvoirs troublants et sinistres. Cette vue remonte aux premiers siècles de notre ère, à l'époque où l'Eglise et la Synagogue se disputaient les prosélytes dans le monde hellénistique, et tentaient même de recruter des adeptes l'une chez l'autre. C'est pour pousser les chrétiens judaïsants d'Antioche, que saint Jean Chrysostome qualifiait la synagogue de « temple de démons... caverne des diables... abîme et lieu de perdition », et traitait les Juifs d'assassins et destructeurs, possédés par l'esprit malin. »<sup>254</sup>

En insistant sur la nature démonologique de l'antisémitisme, Norman Cohn éclaire remarquablement le roman de Gabriel García Márquez. En effet, suspecté et surveillé par l'Inquisition, Abrenuncio est accusé par l'évêque de tous les maux, qui reprend à son compte les dossiers du Saint-Office :

« Il parla de ses ordonnances magiques, de l'assurance avec laquelle il prédisait la mort, de sa pédérasie probable, de ses lectures libertines, de sa vie hors de Dieu. Cependant, la seule charge concrète retenue contre lui était d'avoir ressuscité un petit tailleur ravaudeur de Gethsémani. » (pp. 96-97)

Se trouvent pêle-mêle associées, ici, des accusations portant sur la morale et plus particulièrement la morale sexuelle, sur des pouvoirs surnaturels nécessairement attribués au démon, et sur une compétence médicale à ce point inouïe qu'elle paraît « magique ». La profession exercée par ce Juif d'origine portugaise n'est d'ailleurs pas fortuite : Abrenuncio exerce la profession - ou du moins l'une d'entre elles - protégée par Hermès. Médecin, il se rapproche - d'autant plus qu'il soigne sans jamais

---

<sup>253</sup> *Del amor y otros demonios*, Barcelone, Montadori, 1994, coll. « Biblioteca García Márquez » 2000 ; *De l'amour et autres démons*, Paris, Grasset, 1995, traduit par Annie Morvan.

<sup>254</sup> Norman Cohn, *Histoire d'un mythe, La « conspiration » juive et les protocoles des sages de Sion*, Paris, Gallimard, 1967 pour la traduction française (le texte original est de 1966), coll. « Folio Essais », n° 44, p. 25.

pratiquer d'acte de chirurgie - des sorciers et des prêtres initiés aux mystères hermétiques ; initié, il l'a en effet été par un autre médecin juif, filiation qui renforce la dimension déroutante et démoniaque du savoir et de l'omnipotence d'Abrenuncio. Il ne faut pas oublier non plus que Hermès fut choisi par Zeus pour servir de messager en particulier auprès des dieux des Enfers, Hadès et Perséphone. Dans ces conditions, nous ne pouvons nous étonner de la présence d'Abrenuncio aux côtés d'une enfant transfuge en ce sens qu'elle préfère la vie yoruba à la vie castillane. Ces deux personnages tiennent lieu de suspects idéaux pour les autorités catholiques de la ville, qui voient le malin sous les formes les plus insidieuses, et notamment sous des formes médicales. Ainsi, la rage dont Sierva María a été apparemment contaminée semble de nature aussi démoniaque que le savoir dont fait preuve le seul médecin en lequel le père de la victime ait un tant soit peu confiance :

« Quoi qu'en disent les médecins, dit [l'évêque], chez les humains, la rage n'est qu'une des nombreuses astuces de l'Ennemi. » (p. 98)

Médiateur entre le mal et le Malin, le médecin effraie, au même titre que le Juif dans la mythologie démonologique qui l'accompagne, de telle manière que ces deux figures à la fois redoutées, respectées et ici persécutées ne forment plus qu'une dans le personnage d'Abrenuncio<sup>255</sup>.

Parfois, la nature démoniaque du Juif finit par ressortir dans un personnage particulier, celui du Juif errant, personnage classique qui parcourt par exemple *Le Moine* de Lewis que *Les Elixirs du diable* d'E.T.A Hoffmann, et que Gabriel García Márquez a réactualisé dans *Cent ans de solitude* et dans « Un jour après le samedi »<sup>256</sup>.

Comme souvent, l'écrivain colombien a fait réapparaître dans son roman des personnages et des situations qu'il avait auparavant créés dans une de ses nouvelles. Il s'agit cette fois d'un « Juif errant » d'allure monstrueuse - on a même envie de dire traditionnellement monstrueuse. En voici la description qu'en fait le père Antonio Isabel du haut de sa chaire, dans « Un jour après le samedi » puis dans *Cent ans de solitude* :

« Je vous jure qu'il avait le visage tout barbouillé des malédictions de Notre Seigneur et qu'il laissait derrière lui une traînée de braise. (...) »

Alors il s'est avancé vers moi et il avait des yeux d'émeraude, le poil rugueux et l'odeur d'un bouc. » (pp. 119 et 120)

---

<sup>255</sup> La figure du médecin juif habitée par le démon est également ancienne, et remonte environ aux siècles suivant les croisades ; on les rendit de plus en plus fréquemment responsables des épidémies (voir Jean Delumeau, *Histoire de la peur en occident*, *op. cit.*, pp. 98-142) et, comme le souligne Norman Cohn, les médecins juifs faisaient naître l'angoisse même en temps normal. Pour illustrer son propos, l'historien américain cite un passage de Martin Luther d'une clarté confondante : « Si [les Juifs] pouvaient nous tuer tous, ils le feraient volontiers, certes, et ils le feraient souvent, spécialement ceux d'entre eux qui exercent la médecine. En Allemagne, ils possèdent toutes les connaissances médicales ; ils peuvent administrer des poisons qui tuent un homme en une heure ou en dix ou vingt ans ; ils connaissent à fond cet art. » (Norman Cohn, *op. cit.*, p. 258)

<sup>256</sup> Gabriel García Márquez, « Un jour après le samedi », *Les Funérailles de la Grande Mémé*, *op. cit.*

Et, cette fois dans le roman, cinq ans donc après la parution de la nouvelle :

« Le dimanche de la Résurrection, le père Antonio Isabel, qui était centenaire, affirma en chaire que la mort des oiseaux avait été dictée par la mauvaise influence du Juif errant qu'il avait lui-même aperçu la nuit passée. Il le décrivit comme un être hybride issu du croisement d'un bouc et d'une femelle hérétique, bête infernale dont l'haleine calcinait l'air et dont le passage serait cause que les jeunes mariées engendreraient des avortons. » (p. 361)

On reconnaît, dans cette description effrayante, des attributs traditionnels du diable. Le feu d'abord, puisque le bouc est suivi « d'une traînée de braise » et que son apparition se fait sous une canicule épouvantable, en juillet dans la nouvelle, à Pâques dans le roman, mais de toute façon alors qu'il fait si chaud que les oiseaux se projettent contre les fenêtres pour mourir tant l'air atteint une chaleur insupportable. L'animal du bouc, ensuite, animal diabolique dont nous verrons plus loin la présence dans les œuvres narratives d'Alejo Carpentier et René Depestre<sup>257</sup>, et au sujet duquel nous pourrions vérifier à quel point il est associé aux métamorphoses des démons, noirs et vaudous en l'occurrence chez ces deux auteurs.

Faut-il voir, dans la figure d'un monstre hybride issu « du croisement d'un bouc et d'une femelle hérétique », un écho du personnage de Pan ? Nous avons vu plus haut<sup>258</sup> dans quelle mesure Gabriel García Márquez réinstaure dans ses récits une peur panique associée à une fureur aveugle des éléments, où interviennent bruit et mouvement, vent, chaleur et sieste dérangée qui réveille les « démons de midi » chers à Roger Caillois. Or cette peur panique se manifeste en particulier aux apparitions du Juif errant dans *Cent ans de solitude* ou encore « Un jour après le samedi ». Que le Juif errant de l'écrivain colombien présente de surcroît certains des traits physiques caractéristiques du dieu grec nous confirme dans notre hypothèse d'une réactualisation du mythe grec dans l'écriture du « réel merveilleux ».

Dans son étude que nous avons déjà citée<sup>259</sup>, Philippe Borgeaud insiste sur ce que le dieu grec doit à sa « double nature » :

« Sa « double nature » (*diphuês*), le fait que, du côté d'en haut, il est tout uni (*leios*), mais « du côté d'en bas, hérissé et ayant un aspect de bouc » (*trachus kai tragoeidês*) renforce son caractère ambigu et permettra à Platon de comparer Pan au langage « double, vrai tout comme et faux », puisque « ce qu'il y a en lui de vérité est tout uni, divin, réside en haut parmi les Dieux, tandis que sa fausseté est en bas, au milieu du grand nombre des hommes, chose hérissée d'inégalités, où il y a du *tragos*, du bouc... (*Cratyle*, 408 cd, trad. L. Robin). »<sup>260</sup>

Métissage inacceptable de l'homme et de la bête, le Juif errant des textes de Gabriel García Márquez nous renvoie à cet autre métissage, qui déchire la conscience de l'homme latino-américain, de l'Européen, de l'Indien et de l'Africain. Et l'errance du Juif rappelle d'autres errances. Celle du dieu Pan d'abord, qui exerce ses activités

<sup>257</sup> Voir plus bas, III. 1. 3. La loi d'expansion et la hantise de la métamorphose.

<sup>258</sup> I. 1. 2. 2. Du tropique désencorcelé au tropique fantastique : la sensation monstre du tropique.

<sup>259</sup> Philippe Borgeaud, « Pan », *Dictionnaire des mythologies*, op. cit.

<sup>260</sup> *Ibidem*, pp. 229-230.

« en errant dans [les] régions, en parcourant les forêts (*hulobatés*), en suivant les sentiers pierreux, en séjournant dans des grottes. »<sup>261</sup> Celle de l'ensemble des Latino-américains ensuite, déracinés de leur continent d'origine ou privés de leurs terres comme de leurs cultures. En ce sens, le Juif errant constitue, dans sa monstruosité même, un double de l'homme Latino-américain et caraïbe plus particulièrement, conformément à l'observation de René Girard, selon laquelle « le frère (...) se dissimule toujours derrière le monstre ». <sup>262</sup>

La présence du bouc comme celle de la braise dans l'œuvre de Gabriel García Márquez pour évoquer le Juif errant confirment l'hypothèse de Norman Cohn selon laquelle l'antisémitisme est de nature démonologique, et nous confirment, pour ce qui nous concerne plus particulièrement, dans cette autre hypothèse que le personnage du Juif peut constituer un personnage fantastique, du fait justement de son inscription dans une mythologie démonologique. Et, cette fois encore, le fantastique naît bien de la figure de l'autre ; dans la dialectique du même et de l'autre qui inspire notre réflexion, le Juif occupe une place capitale, et nous observons que son rejet s'accompagne de sa déshumanisation, y compris au plan anatomique et physiologique.

Les circonstances de l'apparition de ce personnage dans les deux textes de l'auteur colombien nous éclairent d'ailleurs davantage. La nouvelle « Un jour après le samedi » est tout entière consacrée à l'énigme des oiseaux morts suicidés. Cette mort collective reste mystérieuse jusqu'à la fin de la nouvelle qui se termine donc par le sermon du curé. Mais la véracité de son témoignage s'avère problématique voire illusoire, dans la mesure où le père Antonio Isabel justifie son sermon d'épouvante par la quête qui lui succède, et qui n'a pas d'autre finalité que de permettre à un jeune étranger de se payer un chapeau. Voici en particulier ce qu'il confie à l'enfant de chœur chargé de procéder à la quête, la deuxième de nos deux citations constituant la clause de la nouvelle :

« - Dis-leur que c'est pour exiler le Juif errant, murmura-t-il, et il sentit qu'en disant cela il portait un lourd fardeau sur le cœur.

(...) - Et après, dit-il, tu réuniras l'argent et tu le porteras au garçon qui était tout seul au début, et lui diras que c'est de la part du curé pour qu'il achète un chapeau neuf. » (p. 121)

Dans la nouvelle, parue en 1962, la figure du Juif errant tient donc lieu de prétexte pour le curé afin de réunir de l'argent au moment de la quête, et même si son existence et ses pouvoirs maléfiques ne sont pas exactement réfutés par la narration, du moins ceux-ci semblent surtout le produit de la crédulité des habitants de Macondo. En revanche, le mystère des oiseaux et de leur mort suicidaire et massive reste entier. Bref, si le fantastique parcourt la nouvelle, il côtoie en même temps une dénonciation sans appel de l'antisémitisme tel qu'il est en particulier exploité, voire fomenté par les hommes d'Eglise. Cinq ans plus tard, Gabriel García Márquez écrit et publie *Cent ans*

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>262</sup> Voir la note 196.

*de solitude*, roman en vérité qu'il portait en lui depuis très longtemps, et reprend, à notre sens en l'améliorant, le personnage du Juif errant.

Dans le roman, en effet, le personnage n'est pas seulement le fruit de l'imagination des villageois ni d'une manipulation des esprits par le père Antonio Isabel, il apparaît au contraire réellement dans Macondo, réalisant -« réélisant », si l'on veut bien reprendre le néologisme de Jean Fabre<sup>263</sup>- en quelque sorte les délires antisémites de la population. Voici la description que propose le narrateur du roman, après que les hommes du village sont parvenus à prendre le Juif errant au piège :

« (...) un groupe d'hommes était déjà en train d'extraire le monstre, qui avait cessé de beugler, des piques acérées qu'ils avaient disposées au fond d'une fosse couverte de feuilles sèches. Il était aussi lourd qu'un bœuf, bien que sa taille ne dépassât pas celle d'un adolescent, et de ses blessures coulait un sang vert et onctueux. Il avait le corps couvert de petites tiques et le cuir comme pétrifié par une carapace de rémoras, mais, à la différence de la description qu'en avait faite le curé, ses parties humaines étaient plus d'un ange valétudinaire que d'un homme, car il avait des mains fines et polies comme celles d'un prestidigitateur, de grands yeux crépusculaires, et, sur les omoplates, des moignons cicatrisés, calleux, d'ailes puissantes qui avaient dû être taillées à coups de serpe de paysan. » (p. 362)

L'aspect physique de ce personnage nous éloigne partiellement de l'être hybride de la tradition, en ce sens qu'on ne retrouve plus l'animal diabolique du bouc. En revanche, il y a toujours hybridité, et c'est bien notamment cette hybridité qui provoque la peur : le Juif errant est suffisamment humain pour que chacun puisse se reconnaître en lui, et suffisamment animal pour signifier la monstrueuse et inacceptable différence ; de cette façon, il est bien l'épouvantable double de l'homme que le lecteur peut refuser de voir en lui. Mais le romancier colombien ajoute une dimension nouvelle en faisant du Juif errant un ange déchu, figure qu'il a reprise un an après la publication de *Cent ans de solitude* dans « Un Vieux monsieur avec des ailes immenses »<sup>264</sup>. Aussi ce personnage présente-t-il une signification ambivalente dans la mesure où il tient à la fois de l'ange, par les ailes qu'on lui a coupées et par la finesse de ses mains, et du démon, en particulier par le « sang vert et onctueux » qui coule de ses blessures<sup>265</sup>.

Certes, il est difficile de se prononcer de façon péremptoire sur le symbolisme éventuel des couleurs, le vert étant selon les cas aussi bien une couleur paradisiaque qu'une couleur infernale. Mais, associée au sang, cette couleur a coutume d'effrayer. Couleur d'eau de la même manière que sa couleur complémentaire, le rouge, est couleur de feu, le vert est en effet couleur d'inclusion :

---

<sup>263</sup> Voir note 107.

<sup>264</sup> Gabriel García Márquez, « Un Vieux monsieur avec des ailes immenses », in *L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique*, *op. cit.*

<sup>265</sup> Ce même sang apparaît en d'autres endroits de l'œuvre narrative de Gabriel García Márquez, notamment dans « L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique », parue en 1972, la dimension « diabolique » de cette grand-mère apparaissant dans sa propre physiologie, comme l'atteste le passage suivant, qui relate l'assassinat de la grand-mère par Ulysse : « Ulysse lui assena un troisième coup impitoyable et un jet de sang expulsé à haute pression lui éclaboussa le visage : c'était un sang huileux, brillant et vert, pareil à du miel à base de feuilles de menthe. » (*op. cit.*, p. 153)



c'est du sein des feuilles vertes que naît la rose rouge. Or, le sang, parce qu'il renvoie à la vie intérieure du corps, ne peut en aucune façon arborer la couleur verte. Nos observations s'inspirent directement du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dont nous citons le passage suivant, qui concerne l'image du sang vert :

« A notre époque où le fantastique retrouve par les découvertes de la science une signification cosmique, on représentera tout naturellement les *Martiens*, c'est-à-dire l'*envers* de notre humanité, sous la forme de diables ou d'homoncules verts, ou dotés d'un **sang vert**, ce qui prend instinctivement valeur de sacrilège, à l'instar de l'effusion de sang tant, instinctivement, l'homme veut que jamais ne s'inversent les rôles de ce qui est fait pour être vu et ce qui est fait pour être caché. »<sup>266</sup>

Le sang vert qui chez Gabriel García Márquez se trouve associé aux figures diaboliques et notamment au Juif errant s'inscrit ainsi dans une tradition littéraire qui fait du vert le signe du monstrueux, et qui apparaît jusque dans le titre d'un roman de Meyrink, *Das Grüne Gesicht, Le Visage vert*<sup>267</sup>, justement centré autour du personnage du Juif errant.

Bref, parce qu'il réunit en un même personnage des images de l'ange et du démon, le Juif errant représente bien le métis par excellence, le personnage qui réunit le même et l'autre plus que tout autre. Et, conformément à l'analyse de Marie-France Rouard, il évoque « un certain nombre de hantises personnelles, illustrant le thème du double, cher aux poètes allemands, reflet insaisissable de soi-même »<sup>268</sup>. Mais chez Gabriel García Márquez, c'est moins de hantises personnelles que de hantises collectives qu'il est question. Le Juif errant, à notre sens, représente l'ombre malheureuse des déracinés issus de l'errance que sont tous, en définitive, les habitants des Caraïbes. Cette errance matérialise la conscience malheureuse d'une population en ce sens qu'elle est comprise comme la cause ou la conséquence d'une faute originelle, comme « indissociable d'un châtement dont les origines ont été rapprochées des plus anciens mythes cosmiques.<sup>269</sup> » Aussi les apparitions de ce personnage, qui présente ainsi un reflet monstrueux aux habitants de Macondo, engendrent-elles d'autant plus vivement la terreur.

Le passage du Juif errant dans le roman se fait du reste à un moment significatif de la narration. Son apparition est indissociable du parcours du personnage de Rebecca, dont on remarquera au passage qu'il s'agit d'un des rares membres de la famille Buendía qui porte un prénom hébreu. Au demeurant, Rebecca est une Buendía d'adoption, et ses origines restent mystérieuses, comme laissent également perplexes les circonstances qui conduisent à son adoption par les Buendía. Des personnages

---

<sup>266</sup> *Op. cit.*, p. 1005.

<sup>267</sup> Gustav Meyrink, *Das Grüne Gesicht*, 1916. *Le Visage vert*, Editions du Rocher, collection « Littérature », 1991.

<sup>268</sup> Marie-France Rouard, « Le Juif errant », in Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 861.

<sup>269</sup> Marie-France Rouard, *op. cit.*, p. 857.

énigmatiques viennent la leur confier après la mort des parents naturels de l'enfant alors âgée de onze ans :

« Tous les noms mentionnés, ainsi que la signature de la lettre, étaient parfaitement lisibles, mais ni José Arcadio Buendía ni Ursula ne se rappelaient avoir eu des parents ainsi nommés, et ni l'un ni l'autre ne connaissaient personne du nom de l'expéditeur, et encore moins la lointaine ville de Manaure. Il fut impossible d'arracher aucun renseignement supplémentaire à la petite fille. » (p. 50)

Sans origine géographique véritablement connue, faisant sa première apparition dans le roman à la faveur d'un voyage, se nourrissant de terre jusqu'à ce qu'elle soit enfin installée sur la terre de Macondo, Rebecca concentre en elle, et même dans son prénom, de nombreux signes qui font d'elle un personnage nomade et poursuivi par le destin. Or, le passage du Juif errant est suivi de peu de la mort de Rebecca, qui depuis son veuvage vivait entièrement cloîtrée et coupée du village. Depuis des années en effet, la veuve de José Arcadio s'était barricadée dans sa maison, et sa première et unique sortie se fit « à l'époque où le village vit passer le Juif errant » (p.144). Les destinées pitoyables de ces deux personnages se rejoignent ainsi : des êtres sans origines, rejetés ou vivant à l'écart de la communauté, et dévorés par les parasites avant de mourir. Voici le paragraphe qui suit immédiatement l'annonce de la mort du Juif errant :

« Rebecca mourut à la fin de cette même année. Argénida, qui l'avait servie toute sa vie, demanda de l'aide aux autorités pour forcer la porte de la chambre où sa maîtresse était enfermée depuis trois jours, et on la retrouva dans son lit de solitude, recroquevillée comme une crevette, la tête pelée par la teigne, et le pouce enfoncé dans la bouche. » (pp. 362-363)

La tentation est grande ainsi de voir dans le personnage du Juif errant un double déformant de celui de Rebecca et, par-delà ces deux personnages du roman, la cristallisation des délires de haine et de peur qui portent sur les Juifs. Et même si Gabriel García Márquez prend soin, dans « Un jour après le samedi » d'abord, dans *Cent ans de solitude* ensuite, de dénoncer et ridiculiser le discours antisémite du père Antonio Isabel et de rapprocher la figure diabolique du Juif errant d'un ange déchu qui force la sympathie du lecteur, il a aussi le talent et le mérite de fondre les haines adressées aux Juifs dans un personnage dont la dimension fantastique trouve son origine dans le délire fantasmagorique.

Norman Cohn nous est à nouveau d'un grand secours pour tenter d'élucider la nature de la terreur qu'inspire le personnage du Juif, dont la figure littéraire la plus classique est donc, à notre sens, celle du Juif errant. Dans sa conclusion à son *Histoire d'un mythe*, l'historien britannique propose un essai de « psychopathologie collective » afin d'analyser ce que le racisme dirigé contre les Juifs a d'effectivement original et unique. Après avoir noté que l'origine historique et l'expansion géographique de l'antisémitisme sont systématiquement associés au développement du christianisme, Norman Cohn formule la théorie suivante : le Juif, pour le Chrétien, reste celui qui a tué Jésus, c'est-à-dire, plus encore qu'une figure de Dieu, une figure

du Fils, ce qui fait du Juif moins un parricide, comme le pensait Freud, qu'un infanticide. Aussi le Juif, et malheureusement pas seulement dans la littérature, focalise-t-il tous les sentiments d'hostilité et de terreur associés au « mauvais père » :

« Or, bien des adultes qui, du point de vue de la vie émotionnelle, ne cessent jamais d'être des petits garçons, continuent à voir autour d'eux ces monstres, incarnés dans d'autres êtres humains. A partir de la fin du moyen âge, la tragédie des Juifs fut d'être envisagée de cette manière précise. L'art populaire les dépeignait souvent comme des hommes extrêmement âgés, qui en même temps étaient des diables ; comme des créatures dotées de longues barbes, mais aussi de cornes et de queues, dont les visages exprimaient une indicible cruauté. »<sup>270</sup>

Le Juif errant de *Cent ans de solitude* reprend un certain nombre de ces traits de façon significative, même si le romancier prend clairement ses distances vis-à-vis de ce mythe. Ainsi, le monstre capturé par les villageois est un vieillard avec « de grands yeux crépusculaires », avec une peau abîmée dont « la toison rêche pleine de petites tiques et le cuir comme pétrifié par une carapace de rémoras » préfigurent « la tête pelée par la teigne » de Rebecca sur son lit de mort à la page suivante. De même, les « cornes » et les « queues » traditionnellement associées au Juif selon Norman Cohn réapparaissent chez Gabriel García Márquez à la faveur du croisement du Juif errant avec un bouc. Et si ce Juif errant fait peur, c'est sans doute parce que ses apparitions se reconnaissent à une chaleur suffocante qui provoque la mort massive des oiseaux, qui viennent se jeter sur les vitres des fenêtres ; mais c'est aussi et surtout parce que, selon le curé, que croit la population, « [son] passage serait la cause que les jeunes mariées engendreraient des avortons » (p. 361). Et c'est dans ce dernier point en particulier que l'on retrouve la figure du mauvais père que symbolise le Juif selon Norman Cohn. Le romancier procède implicitement et ironiquement à la réfutation de la thèse du prêtre, à la faveur d'une phrase dont la limpidité et le rejet en fin de paragraphe, juste après la mention de la mort infamante du Juif errant, évoquent pour nous un procédé voltairien :

« Jamais on ne put établir si ce fut vraiment à cause de lui qu'étaient morts les oiseaux, mais les jeunes mariées n'engendrèrent pas les avortons qui avaient été annoncés, et la chaleur ne diminua pas d'intensité pour autant. » (p. 362)

La distance ironique que le narrateur prend avec les terreurs des villageois ne supprime cependant pas la dimension surnaturelle du personnage du Juif errant, ni de toute façon l'épouvante que les passages de ce dernier occasionnent dans la population. A cet égard, le Juif en général et le Juif errant en particulier cristallisent les peurs que la figure de l'autre suscite, notamment dans le contexte caraïbe. Terre à l'histoire éminemment traversée par des conflits et des mouvements migratoires importants, la Caraïbe se montre tout particulièrement sensible et finalement effrayée par ceux d'entre elles dont les origines s'aérolent d'encore plus de mystère. Il y a là comme un mouvement compensatoire, par lequel une population se montre d'autant

---

<sup>270</sup> Norman Cohn, *Histoire d'un mythe*, op. cit., p. 255.

plus attachée à la définition d'une identité ethnique et culturelle que celle-ci s'avère problématique. Dans cette perspective, il n'y a pas lieu de s'étonner de la terreur qu'inspire le nomade, l'homme sans terre et supposé sans histoire nationale - même si cette dernière ne manque pourtant pas de richesse. Ce sont ces circonstances particulières qui donnent son originalité, dans le récit caraïbe, non seulement à la figure traditionnelle du Juif errant, mais encore à celle du Tsigane, qui apparaît chez Gabriel García Márquez à travers les personnages des Gitans, et notamment celui de Melquiades.

### II.2.2.3. La figure fantastique du nomade : les Gitans<sup>271</sup>.

Au préalable, il nous paraît nécessaire de souligner et d'expliquer pourquoi il est, sinon naturel, du moins peu surprenant de voir opérer ce rapprochement entre les Juifs d'une part, les Gitans d'autre part. La peur, parfois la terreur voire la haine que ces deux peuples ont pu inspirer depuis des siècles les ont elles-mêmes rapprochés bien malgré eux, jusqu'à ce que les croyances communes leur attribuent des origines et une culture voisines, et parfois identiques. Egalement victimes de la dispersion et des persécutions, ce sont justement leurs dispersions et, à l'échelle historique du moins, leur nomadisme qui ont entretenu cette peur générale. De là à penser qu'ils ne formaient qu'un seul et même peuple il n'y avait qu'un pas que des générations ont allègrement franchi. C'est ce que rappelle en particulier Jean-Paul Clébert :

« (...) les auteurs ne furent pas sans remarquer d'évidentes et troublantes ressemblances entre la *diaspora* juive et la dispersion tsigane. L'une et l'autre portaient la marque d'une malédiction initiale, et les deux peuples se voyaient contraints d'errer au milieu des autres nations, pour un « temps indéterminé » comme dit la tradition. »<sup>272</sup>

Les similitudes évidentes entre les histoires respectives de chacun de ces deux peuples ne suffisent pas pour expliquer que jusqu'au dix-neuvième siècle, des érudits les aient confondus en un seul. En fait, l'un et l'autre ont également exercé des professions rejetées dans les régions où ils avaient trouvé refuge. Ainsi, les Tsiganes ont de toutes parts été connus, et redoutés, pour leur maîtrise des métiers de la forge. Cette maîtrise des deux éléments contraires de l'eau et du feu, qui fonde le Grand Œuvre alchimique, et qui est nécessaire dans l'activité du forgeron, a fait des Tsiganes les descendants supposés de Tubal-Caïn<sup>273</sup>. A l'origine, l'exercice de ce métier était en

---

<sup>271</sup> Le terme générique pour désigner ce peuple est évidemment celui de « Tsiganes », le nom de « Gitans » devant être réservé au groupe ethnique installé dans la péninsule ibérique, en Afrique du nord et dans le midi de la France. Mais, pour notre étude, nous nous en tiendrons au nom de « Gitans » (« Gitanos »), systématiquement employé par Gabriel García Márquez.

<sup>272</sup> Jean-Paul Clébert, *Les Tsiganes*, Paris, Tchou, 1976, p. 27.

<sup>273</sup> Tubal-Caïn, dont l'étymologie doit être vraisemblablement rapprochée de celle de Vulcain, est en effet, selon la *Genèse*, celui « qui forgeait les instruments d'airain et de fer » (*Gen*, IV, 22). A ce titre, il est considéré comme l'ancêtre de tous les forgerons. Ce personnage biblique a d'ailleurs laissé son nom au titre de la nouvelle kafkaïenne de Gabriel García Márquez « Tubal-Caïn forja una estrella » parue dans *Ojos de perro azul*, *op. cit.*

effet réservé aux parias en Inde, la région dont sont issus les Tsiganes avant leur dispersion il y a plusieurs millénaires :

« Dans l'Inde, comme ailleurs, toute une mythologie solidarise les travailleurs du fer avec les différentes catégories de géants et de démons. Tous sont ennemis des Dieux. »<sup>274</sup>

Au demeurant, par-delà Tubal-Caïn, c'est évidemment son ancêtre Caïn qui détermine la lecture du mythe, d'autant plus que « Caïn », en hébreu, signifie justement « forgeron ». L'association se fait donc entre le meurtre et la maîtrise des métaux - de la matière et du feu - selon la logique suivante que nous explique Mircea Eliade :

« Caïn « devint un constructeur de ville » (4 : 17), et un de ses descendants est Tubal-Caïn, « l'ancêtre de tous les forgerons en cuivre et en fer » (4 : 22). Le premier meurtre est donc accompli par celui qui incarne en quelque sorte le symbole de la technologie et de la civilisation urbaine. Implicitement, toutes les techniques sont suspectes de « magie ». »<sup>275</sup>

Cette tradition apparaît dans *Cent ans de solitude*, dont la narration s'ouvre justement par l'inventaire des inventions dues aux Gitans. Après l'évocation de la glace, plus ancien souvenir du colonel Aureliano Buendía, c'est bien l'art des métaux qui retient son attention :

« Un gros gitan à la barbe broussailleuse et aux mains de moineaux, qui répondait au nom de Melquiades, fit en public une truculente démonstration de ce que lui-même appelait la huitième merveille des savants alchimistes de Macédoine. Il passa de maison en maison, traînant après lui deux lingots de métal, et tout le monde fut saisi de terreur à voir les chaudrons, les poêles, les tenailles et les chaufferettes tomber tout seuls de la place où ils étaient, le bois craquer à cause des clous et des vis qui essayaient désespérément de s'en arracher, et même les objets perdus depuis longtemps apparaissaient là où on les avait le plus cherchés, et se traînaient en débandade turbulente derrière les fers magiques de Melquiades. » (p. 9)

A la page suivante, il est question d'une autre invention, cette fois le fait des Juifs d'Amsterdam, puis, quelques pages plus loin, Melquiades fait don au patriarche José Arcadio Buendía d'un laboratoire d'alchimie. La référence à l'alchimie est d'ailleurs récurrente dans le roman à travers les poissons en or que fabrique le colonel l'ensemble du roman, et qui scellent la malédiction de ce personnage<sup>276</sup>. Certes, tous les personnages ne manifestent pas la même terreur devant les pouvoirs magiques des Gitans - et là réside une des contradictions les plus intéressantes du roman -, mais ceux-ci sont néanmoins considérés et traités comme des démons. C'est notamment le

---

<sup>274</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.

<sup>275</sup> Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses I*, Paris, Payot, 1976, pp. 180-181.

<sup>276</sup> Gabriel García Márquez propose une explication à ce sujet, que nous rapportons sans vraiment oser nous hasarder à un commentaire : « Para mí el oro está identificado con la mierda. Es en mi caso un rechazo a la mierda, según me dijo un psicoanalista. (...) Cuando José Arcadio Buendía descubre la fórmula para transmutar los metales en oro y muestra a su hijo el resultado de su experimento, éste dice : « Parece mierda de perro. » ( *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 146)

cas de la part d'Ursula Iguaran, pour laquelle la parenté du Gitan avec le diable ne fait aucun doute :

« Ursula (...) pénétra dans la chambre au moment même où, par mégarde, Melquiades brisa un flacon de bichlorure de mercure :

- C'est l'odeur du démon, fit-elle.

- En aucune façon, corrigea Melquiades. Il est prouvé que le démon a des propriétés sulfuriques, quand ceci n'est rien d'autre qu'un peu de sublimé.

Sur le même ton professoral, il se lança dans un savant exposé des vertus diaboliques du cinabre, mais Ursula passa outre et emmena les enfants prier. » (p. 14)

Au demeurant, la dimension diabolique du Gitan transparait jusqu'au flacon renversé : celui-ci contient donc du bichlorure de mercure, corps composé proche du sulfure de mercure, c'est-à-dire du cinabre. Formé par association du mercure avec le soufre qui sont les deux éléments de base de l'alchimie universelle, ce dernier corps est par excellence l'élixir d'immortalité. Sa connaissance par le Gitan Melquiades est à la base même de la signification du roman, dans la mesure où c'est ce vieillard aux traits excessivement âgés - comme ceux du Juif errant - qui maîtrise le cours du temps, et finit par condamner la lignée des Buendía à mourir aux dernières lignes de *Cent ans de solitude*. Un personnage âgé aux pouvoirs surnaturels terrifiants, sans origine connue, et sans terre fixe, voilà qui rapproche déjà considérablement notre Gitan des Juifs qui apparaissent dans les récits du romancier colombien. Mais cette comparaison peut être davantage poursuivie.

Le nom même du Gitan Melquiades mérite d'être étudié tant il permet d'observer un autre lien établi par l'écrivain colombien entre les Juifs et les Tsiganes. Il faut en effet remarquer qu'un Gitan, le plus marquant de tous qui plus est, porte un nom qui évoque immédiatement les profondeurs de l'Ancien Testament, c'est-à-dire de la première Alliance avec Dieu. « Melchi », en hébreu, désigne le roi, et ce radical se retrouve en particulier chez Melchisédech, littéralement le « roi de justice » (*Gé* 14 : 17-20) et, surtout, préfiguration de Christ dans son ministère de sacrificateur (*Ps* 110 : 4 ; *Hé* 5 : 5-10 ; 7 : 1-22) ; roi de Salem, Melchisédech est aussi, conformément au nom de sa terre, roi de paix. Surtout, précise Paul dans *L'Épître aux Hébreux*, « il est sans père, sans mère, sans généalogie, il n'a ni commencement de jours ni fin de vie, mais il est rendu semblable au Fils de Dieu ; ce Melchisédech demeure sacrificateur à perpétuité »<sup>277</sup>.

Il y a ainsi paradoxe, que celui qui bénit et sacrifie une lignée, un peuple, n'en fasse pas partie et n'accomplisse pas sa tâche « d'après la loi d'une ordonnance charnelle, mais selon la puissance d'une vie impérissable »<sup>278</sup>. Voilà donc un fondateur sans généalogie et c'est là que le destin de Melquiades rejoint celui de Melchisédech. Car le personnage marquézien, au même titre que son lointain prédécesseur de la *Genèse*, ouvre l'histoire d'une lignée, non plus celle du patriarche Abraham, mais celle du patriarche José Arcadio :

<sup>277</sup> *La Sainte Bible, op. cit., Hé, VII,3.*

<sup>278</sup> *Ibid. Hé, VII,16.*

« Au début, José Arcadio était une sorte de jeune patriarche qui donnait des directives sur les semailles, des conseils pour élever les enfants et les animaux, et collaborait avec chacun, jusque dans les travaux manuels, pour la bonne marche de la communauté. » (p. 16)

Et, de même que Melchisédech, haute figure du premier livre de l'*Ancien Testament*, réapparaît dans le *Nouveau Testament*, plus exactement dans les *Psaumes* et l'*Épître aux Hébreux*, sous la forme d'une préfiguration de Christ, de même Melquiades réapparaît dans l'antépénultième chapitre du roman, de retour à Macondo, hébergé par Aureliano Second, pour s'avérer être l'auteur du parchemin qui dicte l'histoire du roman. Il est vrai que cette fois, notre Gitan n'évoque plus le monde primitif et mystérieux de la *Genèse*, mais plutôt celui des savants hindous, puisque ses parchemins sont rédigés en sanskrit, langue indo-aryenne au même titre que le tzigane.

Alors s'achève le roman de Gabriel García Márquez, car à la différence du Gitan qui, comme Melchisédech, n'a ni commencement de jours, ni fin de vie », les Buendía sont condamnés à disparaître : « aux lignées condamnées à cent ans de solitude, il n'était pas donné de seconde chance. » (p. 437) La première alliance, celle avec les Buendía, a échoué. Mais il n'est pas dit, chez Gabriel García Márquez, qu'il y en aura une deuxième : à la fin du roman, comme en son commencement, disparaissent jusqu'au Gitan et sa parole.

Le personnage de Melquiades s'impose donc, conformément au nom biblique auquel il fait référence, comme une figure messianique chargée d'ouvrir une destinée et une histoire à un peuple, celui de Macondo, originellement sans racines ni identité. En cela, il est en effet emblématique d'un monde caraïbe et plus largement américain, obsédé par des origines et un ancrage dans l'histoire, voire la légende, qu'il ne parvient pas à conquérir. A cet égard, Melquiades échoue dans sa mission d'assurer le salut d'un peuple par l'initiation de son patriarche, et cet échec renvoie au drame identitaire du continent américain.

De façon générale en effet, le Gitan du roman marquézien, et par-delà cette occurrence le personnage du Gitan de façon plus générale, impose la figure du « mauvais père » au même titre que le personnage du Juif, selon la thèse soutenue par Norman Cohn après notamment Rudolph Maurice Loewenstein<sup>279</sup>. Car ses victimes supposées sont bien prioritairement des enfants, et Ursula ne s'y trompe pas en emmenant ses enfants prier avec elle une fois qu'elle a surpris Melquiades avec le bichlorure de mercure. La tradition qui fait des Gitans des voleurs d'enfants est, du Figaro de Beaumarchais au Gatzko de Bosco dans *L'Enfant et la rivière*, des plus classiques. Elle constitue un thème récurrent dans le roman de Gabriel García Márquez. Ainsi, le fils aîné des Buendía s'en va avec eux à l'âge de l'adolescence, et ne revient à Macondo que de longues années après, au terme d'un voyage qui lui a fait parcourir le monde entier et des époques également variées puisqu'au cours de ses voyages il rencontre notamment le navire de Victor Hughes, le révolutionnaire

---

<sup>279</sup> Rudolph Maurice Loewenstein, *Psychoanalyse de l'antisémitisme*, op. cit.

antillais dont Alejo Carpentier a fait l'un des personnages principaux du *Siècle des Lumières*. Père, Melquiades l'est de toute façon en ce sens qu'il se trouve aux côtés du patriarche José Arcadio Buendía pour le développement initial de Macondo. Mais ce père spirituel est un bien mauvais père, dont le manuscrit, qui pourtant retrace la destinée des villageois et de cette façon les fait vivre, les condamne finalement à un vent exterminateur dans sa dernière page.

Cette dimension symbolique du Gitan, et plus largement du Tsigane, qui fait de lui un mauvais père, trouverait peut-être son origine dans le même épisode du *Nouveau testament* qui accable déjà les Juifs. Certes, il n'est pas question de Tsiganes dans la Bible, ceux-ci d'ailleurs n'étant pas à, cette époque, parvenus dans cette région du Proche-orient. Mais des légendes, que Jean-Paul Clébert rapporte dans *Les Tsiganes*<sup>280</sup> font de ce peuple celui-là seul qui accepta de forger les clous qui servirent à crucifier Jésus, les Juifs eux-mêmes ayant refusé. Voici en particulier comment se termine un conte rapporté par le tsiganologue, alors que les soldats romains viennent de partir avec les trois premiers clous dont ils ont passé commande au forgeron tsigane, et que celui-ci n'arrive pas à éteindre le feu incandescent du quatrième clou :

« Et ce clou apparaît toujours devant les tentes des descendants de l'homme qui forgea les clous pour crucifier Yeshua ben Miriam [c'est-à-dire Jésus]. Et quand le clou apparaît, les Tsiganes fuient. C'est pour cela qu'ils se déplacent toujours. C'est pour cela aussi que Yeshua ben Miriam fut crucifié avec trois clous seulement, et ses pieds placés l'un sur l'autre et percés d'un seul clou. Le quatrième clou erre d'un coin du monde à l'autre. »<sup>281</sup>

Ce conte, qui connaît de nombreuses variantes dans les différents groupes tsiganes, traduit sans doute, selon le mot de Jean-Paul Clébert, « le désir d'un peuple sans attache de n'être pas sans racines ». Mais que ce conte, comme la plupart de ses variantes, comme aussi les légendes qui ne sont pas le fait des Tsiganes, fasse de ces derniers des infanticides, a nécessairement une autre explication. Et la responsabilité des Tsiganes dans la mort de Jésus n'ayant aucune forme de fondement historique, il faut chercher ailleurs leur réputation de voleurs ou d'assassins d'enfants.

Les Juifs et les Tsiganes représentent en vérité des peuples mythiques, aux origines considérées comme particulièrement anciennes, comme des peuples fondateurs de l'humanité et détrônés ensuite par des peuples d'apparition plus récente -à la manière par exemple de Cronos détrôné par Zeus, le seul rescapé des multiples infanticides de Cronos. Pour être des exilés condamnés à vivre loin de leur terre d'origine, les Juifs comme les Tsiganes sont en même temps condamnés à mourir loin de leur terre mère. A ce titre, ce sont des morts sans sépulture, qui ne peuvent donc trouver le repos, puisque la régénérescence dans la terre natale leur est interdite. Cette malédiction est l'une des pires qui puisse toucher une société humaine en ce sens qu'elle voit disparaître le lien fondamental qui doit unir les vivants avec les morts ; c'est une malédiction prononcée par les nouvelles générations, celles des peuples

---

<sup>280</sup> Jean-Paul Clébert, *Les Tsiganes, op. cit.*, pp. 17 et sq.

<sup>281</sup> Jean-Paul Clébert, *Ibid.*, p. 20.



nouvellement installés, contre les générations aînées, celles des Juifs ou des Tsiganes qui auparavant occupaient les territoires dont ils ont été chassés. Faut-il voir alors dans les Juifs et les Tsiganes l'archétype des damnés de l'histoire, qui regrouperaient aussi bien les Indiens évincés de leurs propres terres, notamment dans la zone caraïbe ?

**TROISIEME SECTION :**  
**VERS L'ECRITURE D'UNE SOCIETE FANTASTIQUE :**  
**LA « SURHISTOIRE ».**

La littérature fantastique n'est pas réputée pour la mise en scène des problèmes politiques. Ces derniers en effet s'inscrivent plus volontiers dans une démarche romanesque « réaliste ». Or la littérature fantastique, parce qu'elle naît de l'écriture d'une déchirure du réel, semble incompatible avec ces préoccupations. La littérature latino-américaine cependant fait parfois exception à la règle. S'interrogeant sur « Pesadillas »<sup>282</sup>, Bernard Terramorsi souligne que l'histoire du spectre se double, dans la nouvelle de Cortázar, du spectre de l'histoire et en vient à formuler le concept de « surhistoire » dans les termes suivants :

« Cette Histoire hors chronologie - c'est le contexte extra-textuel qui peut faire ponctuellement identifier le Pouvoir Terrifiant dans « Pesadillas » - ; cette Histoire qui par sa surpuissance dépasse les forces surnaturelles de jadis ; cette Histoire qui évoque la Surnature en pire : je l'appelle la SUR-HISTOIRE. »<sup>283</sup>

L'apparition de l'histoire dans le récit fantastique ne crée pas pour autant un nouveau genre fantastique, et surtout ne se confond pas avec un début d'interprétation métaphorique du fantastique : le fantastique, dans son principe même, est rebelle à toute forme d'explication. En revanche, la terreur fantastique peut trouver ses motifs littéraires dans l'uniformisation et la réification qui naissent de la dictature comme dans l'absurde d'un chaos politique où règne la systématisation de la violence. C'est ce que précise Bernard Terramorsi à propos de Cortázar :

« Le récit fantastique fait de la SUR-HISTOIRE la figure actualisée du non-sens, de l'impossible et là malgré tout.

Dans le contexte particulier de l'univers uniformisé issu des coups d'Etat militaires, le fantastique ne rétablit aucune vérité historique, aucune information, aucune cause. Le récit fantastique ne fait croire à rien et entretient l'attente du pire : le réel ; c'est-à-dire l'effectuation de choses sans cause se produisant sans faire l'Histoire. »<sup>284</sup>

Dans le contexte caraïbe, différent quoique voisin du contexte argentin, le chaos de l'histoire vient nourrir les récits fantastiques des trois auteurs de notre corpus. Ces trois auteurs font surgir en particulier d'une part, la hantise de l'ethnie opprimée, suspectée d'envahir les volumes d'une façon insidieuse selon ce que nous appellerons la « loi d'expansion » ; d'autre part, la figure traditionnelle du monstre, mais à travers le personnage du dictateur assimilé à un ogre moderne ; d'autre part

---

<sup>282</sup> Julio Cortázar, « Pesadillas », in *Deshoras*. Madrid : Edic. Alguara, 1982. (« Cauchemars » in *Heures indues*, Paris, Gallimard, traduction française de Françoise Campo-Timal).

<sup>283</sup> Bernard Terramorsi, « Pesadillas » de Julio Cortázar : de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire ». *Sociocriticism* Vol. VI, 1-2 (N° 11-12), p. 144.

<sup>284</sup> *Ibid*, p. 145.

enfin, Gabriel García Márquez propose la vision d'une Amérique justement privée d'Histoire, victime d'une épidémie d'insomnie et d'amnésie.

### III. 1. La loi d'expansion.

La terreur qui nourrit le « réel merveilleux » chez nos trois auteurs se nourrit notamment de la sensation érigée en certitude que l'autre, métis ou étranger, entreprend une expansion monstre, qu'il absorbe l'espace et les formes à travers des dons magiques d'ubiquité ou de métamorphose notamment, et que cette invasion impossible à contenir se solde par une destruction progressive du cosmos au profit d'une présence d'un chaos chaque fois plus proche et menaçant. Il s'agit là d'un fantastique qui s'alimente des terreurs de l'Histoire : de la revanche des oubliés, des cadavres qui viennent faire leur « Reconquista » dans le monde des vivants et des maîtres. Et cette intrusion dans le cosmos établi par les vainqueurs se fait selon les principes mécaniques d'une « loi d'expansion ».

Par loi d'expansion, nous entendons cette loi en apparence d'ordre presque physique, mécanique, par laquelle un élément pris dans un milieu donné, au lieu de tenir sa place et de s'y tenir, se propage et finit par envahir son environnement tout entier. Michel Serres en particulier, dans son texte qui gravite autour des questions du métissage, du mélange et de la retenue<sup>285</sup>, nous en propose l'illustration suivante :

« Une loi unique, prétendument générale, résulte de l'expansion forcenée d'un élément local qui perd la retenue, en a-t-il jamais eu, qui oublie la mesure, l'avait-il apprise, en vue de faire disparaître le reste. (...) »

Les gaz occupent d'eux-mêmes le volume qui s'offre devant leur pression expansive. Nul n'a jamais vu un gaz faire preuve de retenue pour laisser une partie d'espace vide. La barbarie suit la loi unique. La loi d'expansion. Celle des gaz. Ils se propagent. Le barbare se répand. La violence répand le sang, qui se répand. La peste, l'épidémie, les microbes se propagent. Le bruit, le fracas, les rumeurs se répandent. Ainsi la force, le pouvoir, ainsi les rois. Ainsi l'ambition. Ainsi la publicité. Il faut dire la rubrique de toutes choses qui se répandent, tout aussi amplement qu'un gaz, qui s'expansent, qui prennent l'espace, qui occupent le volume. Le mal court, voilà sa définition : il excède ses limites. »<sup>286</sup>

Vraie dans le mode physique ou biologique, cette loi peut donc se formuler dans des termes identiques pour les affaires humaines. Et dans le contexte caraïbe qui nous intéresse, c'est évidemment l'expansion ethnique qui retient prioritairement notre attention. Aujourd'hui encore, les multiples ethnies qui composent la population caraïbe coexistent plus souvent même qu'elles se mélangent et se métissent. Alejo Carpentier, dans *La Danse sacrée*<sup>287</sup>, fait surgir le scandale dans la haute société cubaine d'avant la révolution castriste en métissant le couple de danseurs appelé à interpréter le *Sacre du printemps* : ce qui anime le scandale des bien-pensants et des

<sup>285</sup> Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991.

<sup>286</sup> Michel Serres, *Ibidem*, pp. 182-183.

<sup>287</sup> Alejo Carpentier, *La Consagración de la primavera*, Barcelona, Plaza & Janes, 1998, 1978 1<sup>ère</sup> édition (*La Danse sacrée*, Paris, Gallimard, 1980, traduction de René L.F. Durand)

bourgeois, c'est d'abord sa peur d'une expansion des Noirs de Cuba, qui pour avoir franchi la frontière des arts chorégraphiques pourraient alors continuer d'envahir l'ensemble de la société blanche qui gouverne l'île. C'est cette peur qui sourd dans le fantastique propre au « réel merveilleux » caraïbe, la peur d'une invasion de l'ethnie dominée qui excéderait les limites fixées par les gouvernants.

Cette peur est d'ailleurs ancienne, pour ne pas dire primitive dans les populations créoles, et tient en particulier à la nature du peuplement dans la région caraïbe. Longtemps - et cette caractéristique, quoique atténuée, survit encore-essentiellement rural - ce peuplement s'est organisé autour de grandes propriétés agricoles isolées les unes des autres et encore davantage des centres urbains, avec une minorité de maîtres blancs entourés d'une foule d'esclaves indiens puis noirs. Les grands propriétaires fonciers, comme le personnage Lenormand du Mézy qui apparaît dans *Le Royaume de ce monde*, ont ainsi constamment vécu dans la hantise d'une conspiration de leurs esclaves noirs : tout signe, et d'abord les signes indéchiffrables des tam-tams<sup>288</sup>, prenait à leurs yeux l'allure d'une menace - la menace d'un soulèvement des esclaves, d'une « expansion » des Noirs, dirait Michel Serres, qui se seraient apprêtés à sortir de leurs limites pour conquérir le « royaume de ce monde », c'est-à-dire le royaume des Blancs. Soyons justes en leur donnant raison sur ce point : c'est en effet ce qui s'est passé à Haïti à la fin du dix-huitième siècle, avec le soulèvement victorieux initié par Mackandal et poursuivi par Toussaint Louverture.

La peur qui anime le fantastique nous paraît étroitement associée aux peurs véhiculées par la société caraïbe telle que l'histoire l'a formée. Au demeurant, si la peur de l'inconnu est, selon le mot de Lovecraft, la plus ancienne et la plus forte de toutes les peurs<sup>289</sup>, l'ensemble des peurs collectives et celles de l'autre tout particulièrement ont écrit de nombreuses pages de l'histoire. L'histoire de l'Occident ne se serait certainement pas déroulée de la même façon sans, pour ne citer que l'exemple le plus évident, la peur du Juif, ou encore, selon le camp et selon l'époque, la peur des protestants, des catholiques ou des jacqueries. Quant à elle, l'histoire de la zone caraïbe se confond à tel point avec celle de la violence qu'on aurait tort, à notre sens, de ne pas chercher à comprendre la peur qui fonde le fantastique caraïbe par les relations qu'elle entretient avec toutes les peurs qui ont traversé l'histoire de cette région.

L'intrus, dont l'apparition fait basculer le récit dans le fantastique, c'est donc d'abord l'image de l'autre qu'on redoute le plus, parce que son apparition préfigure une invasion vécue comme une apocalypse et fait ainsi basculer dans le chaos une organisation sociale que les gouvernants voudraient aussi pérenne que l'unité cosmique qui fonde le milieu naturel. La présence de l'autre, du Noir, du métis ou de l'Indien, est suspectée partout, sous le signe de cette loi d'expansion que nous avons tenté de définir plus haut, et les formes de cette expansion sont multiples. La

---

<sup>288</sup> Voici par exemple ce que nous dit Alfred Métraux à ce sujet : « Les rythmes de tambours qui retentissaient paisiblement dans les mornes pour stimuler l'ardeur des cultivateurs devinrent pour les occupants la voix de l'Afrique barbare et inhumaine affirmant ses droits sur une terre arrachée aux Blancs et à la civilisation. » (*op. cit.*, p. 12)

<sup>289</sup> Voir note 52, p. 26.

représentation de la maladie en particulier cesse vite d'être réaliste, dans certains de nos récits, pour devenir source de terreur, métaphore d'une invasion ressentie comme plus dangereuse quoique jamais avouée - celle de l'autre, et c'est par son étude que nous allons commencer. Plus loin, il nous faudra étudier aussi comment le thème fantastique de l'ubiquité illustre également la hantise d'une expansion de la figure de l'autre, figure si diabolique qu'elle sait être ici et là, encerclant le monde menacé des gouvernants et des Blancs en particulier. Enfin nous verrons comment la loi d'expansion qui multiplie la présence de l'ethnie honnie se développe à la faveur de métamorphoses hostiles qui rendent tout être, voire tout objet suspect dans la mesure où son apparence cache une autre forme d'invasion.

### III.1.1. La maladie comme figure fantastique.

Selon Susan Sontag<sup>290</sup>, à l'opinion de laquelle nous nous rangeons, la maladie n'est pas seulement un état passager, une parenthèse dans l'existence qui n'affecterait notre personne que sur une partie isolée de notre corps, vite oubliée après la guérison, simple accident de parcours, fût-il parfois fatal... Non, tout homme est à la fois malade et bien-portant, seules les circonstances font que l'une de nos deux moitiés, à certains moments, domine l'autre. Comme le note justement Susan Sontag :

« (...) la maladie est la zone d'ombre de la vie, un territoire auquel il coûte cher d'appartenir. En naissant, nous acquérons une double nationalité qui relève du royaume des bien-portants comme de celui des malades. »<sup>291</sup>

Nommer la maladie dans le roman, c'est par conséquent faire pénétrer le lecteur dans une partie de lui qui lui fait peur ; et celui par qui la maladie apparaît devient donc, dans ces conditions, un agent du mal. Or, dans les textes qui nous intéressent, la maladie frappe plus souvent la collectivité que l'individu. En cela, la littérature du « réel merveilleux » marque une rupture avec celle du fantastique occidental, puisque chez des auteurs comme Poe, Maupassant ou James, c'est l'inverse qui se produit. Le choléra ravage indifféremment les populations d'« Un retour à Jacmel », d'« Office des ténèbres », ou de *L'Amour au temps du choléra*<sup>292</sup>. Réalité des pays pauvres tropicaux ? Certes, mais Juvenal Urbino de la Calle, note avec amertume que toutes les victimes du choléra qu'il a pu identifier avaient reçu une balle dans la nuque. Par-delà la maladie, c'est le mal qui plus largement est représenté.

Cela est à ce point vrai que dans *Le Royaume de ce monde*, l'épidémie qui décime les colons français d'Haïti ne se trouve désignée par aucun terme médical.

---

<sup>290</sup> Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, traduit par Marie-France de Paloméra, 1977, 1979 pour la traduction française.

<sup>291</sup> Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, op. cit., p. 9.

<sup>292</sup> Gabriel García Márquez, *El Amor en los tiempos del colera*, Bogota, Oveja Negra, 1985, Rééd. Barcelone, Montadori, 1987 (« L'Amour au temps du choléra », Paris, Grasset, 1987 pour la traduction française d'Annie Morvan).

Constamment, Alejo Carpentier parle de « veneno<sup>293</sup> » - ou, mieux, fait employer le mot « veneno » par les colons. L'épidémie, il est vrai, prend l'allure d'une conspiration sournoise : elle frappe d'abord « écuries et étables » (p. 33) avant d'entrer « dans les demeures » (p. 34) à l'épouvante générale. En réalité, le « veneno » s'apparente à une créature monstrueuse, mi-animale, mi-végétale, invisible mais partout mobile. Alejo Carpentier multiplie à son sujet les verbes de mouvement :

« On ne savait comment il progressait entre les herbes et les luzernes, comment il s'introduisait dans les balles de fourrage, comment il montait jusqu'aux râteliers (...) »

« A l'ombre des croix d'argent qui allaient et venaient par les chemins, le poison vert, le poison jaune ou le poison qui ne teintait pas l'eau, continuaient à ramper, descendaient par les cheminées des cuisines, se glissaient par les fentes des portes fermées, telle une liane envahissante recherchant l'ombre pour faire des ombres des corps. » (pp. 33 et 35)

Pour illustrer la terreur des colons, le romancier développe ainsi deux caractéristiques majeures du « veneno » : son immatérialité, puisque celui-ci est invisible, indétectable et, paradoxalement son aptitude à s'immiscer partout, à changer sans cesse les formes de ses manifestations. Cette créature rampante, qui évoque si fortement un serpent maléfique, est à la fois là et absente, impalpable et dominatrice, « à l'affût, comme accroupi[e] pour mieux bondir. » (p. 34) Aucun des pouvoirs des colons ne peut en venir à bout, ni la médecine, ni la religion chrétienne, tout s'avère inopérant, ajoutant encore à la nature surnaturelle du mal à combattre :

« Mais le poison continuait à décimer les familles, tuait bêtes et gens, sans que les prières publiques, les conseils des médecins, les promesses aux saints, ni les formules inefficaces d'un marin breton, nécromancien et rebouteur, pussent arrêter la marche souterraine de la mort. » (p. 35)

En vérité, le mal n'est pas localisable parce qu'il est partout, obéissant à la loi d'expansion que nous avons définie plus haut : le royaume des malades se superpose sur celui des bien-portants, l'imprègne par contamination, et le dévore. Car par-delà l'épidémie, c'est bien l'autre qui est la source du mal, et plus précisément dans notre roman les esclaves noirs. Si épidémie il y a, c'est parce que les esprits du mal la propagent et que les Noirs s'en prennent aux chrétiens. Ici encore, le fantastique et les terreurs irrationnelles dont il se nourrit naissent de la confrontation avec l'étranger ; celui-ci, par les pouvoirs surnaturels qu'on lui prête, devient maître du monde et l'ordre du monde - le cosmos - s'en trouve affecté. A cet égard, s'il nous propose une écriture romanesque, fictionnelle donc, de l'épidémie, Alejo Carpentier

---

<sup>293</sup> René L.F. Durand traduit « veneno » par « poison ». Cette traduction ne peut malheureusement pas prendre compte de la polysémie du vocable espagnol. Ainsi, le mot « veneno » peut désigner non seulement le poison, mais encore le venin d'un serpent. Or, la propagation du « veneno » qui effraie tant les colons suit parfois les mouvements d'un reptile. Et le serpent n'a pas du tout les mêmes connotations pour des Blancs chrétiens pour qui le serpent, depuis la *Genèse*, est d'abord un instrument du diable, et pour des Noirs déportés d'Afrique pour qui le serpent rappelle d'abord la divinité Damballah, associé à la connaissance, à la force et à la fécondité. D'autre part, le terme « veneno » évoque en son dérivé « venéfico » qui, employé comme substantif, désigne le sorcier - or c'est bien le sorcier Mackandal qui est supposé être à l'origine du « veneno ».

ne s'inspire pas moins d'une constante historique relevée par Jean Delumeau à propos des épidémies :

« Qui était coupable ?

Le mouvement premier et le plus naturel était d'accuser autrui. Nommer des coupables, c'était ramener l'inexplicable à un processus compréhensible. C'était aussi mettre en œuvre un remède en empêchant les semeurs de mort de continuer leur œuvre néfaste. Mais il faut descendre à un niveau plus profond : si l'épidémie était une punition, il fallait rechercher des boucs émissaires qu'on chargerait inconsciemment des péchés de la collectivité (...)

Les coupables potentiels, sur lesquels peut se détourner l'agressivité collective, ce sont d'abord les étrangers, les voyageurs, les marginaux et tous ceux qui ne sont pas bien intégrés à une communauté soit parce qu'ils ne veulent pas en accepter les croyances - c'est le cas des Juifs -, soit parce qu'il a fallu les rejeter pour d'évidentes raisons à la périphérie du groupe - ainsi les lépreux -, soit simplement parce qu'ils viennent d'ailleurs et à ce titre sont en quelque mesure suspects (on retrouve alors la méfiance à l'égard de l'autre et du lointain). »<sup>294</sup>

Plusieurs siècles plus tard et à des milliers de kilomètres de distance, le phénomène observé par Jean Delumeau se reproduit et hante le roman d'Alejo Carpentier. Ainsi, le rebelle manchot Mackandal se trouve accusé d'être à l'origine de l'épidémie. Mais s'il a agi, ce n'est pas seulement en qualité de rebelle, mais aussi parce qu'il a été, selon les esclaves, doté par ses dieux d'une mission sacrée :

« Le manchot Mackandal, devenu houngan du rite Rada, tombé en possession de plusieurs Dieux Majeurs et de ce fait investi de pouvoirs extraordinaires, était le Seigneur du Poison. Doté de la suprême autorité par les Mandataires de l'Autre Rive, il avait proclamé la croisade de l'extermination. C'était lui l'élu, chargé d'en finir avec les Blancs et de fonder un grand empire de Noirs libres à Saint-Domingue. » (p. 36)

La guerre des hommes se double ainsi d'une guerre des Dieux et d'une guerre des terreurs. A « la croisade de l'extermination » lancée par Mackandal répond cette autre croisade que conduisent alors les Blancs, qui luttent contre le « veneno » pour garantir leur survie physique, certes, mais encore politique et ethnique. Il s'agit bien d'empêcher l'invasion des « Mandataires de l'Autre Rive » - entendre de la rive africaine. La capture de Mackandal permet de stopper net l'épidémie, mais ni la peur des colons, ni leur conviction profonde que toute épidémie porte en soi le signe d'une malédiction fantastique de la part des Noirs.

Ainsi, à la première épidémie du « veneno » dans le livre premier du roman répond une autre épidémie, également attribuée aux esclaves africains par la colonie française à la fin du deuxième livre, vingt ans après, alors que le général Bonaparte a pris le pouvoir dans la France métropolitaine. La maladie endémique réapparaît cette fois sous la forme du choléra. Après avoir décimé des villages entiers, celui-ci frappe le coiffeur français de Pauline Bonaparte, puis enfin le général Leclerc, son époux. Une fois de plus, les médecins européens se révèlent impuissants et, dès lors, Pauline

---

<sup>294</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*, pp. 131 et 132.

Bonaparte place tous ses espoirs dans les pouvoirs fabuleux d'exorcisme du nègre Soliman :

« L'agonie de Leclerc en augmentant sa peur la fit avancer plus encore vers le monde des pouvoirs que Soliman invoquait dans ses conjurations en maître véritable de l'île, seul défenseur possible contre le fléau de l'autre rive, seul médecin probable devant l'inutilité des faiseurs d'ordonnance. » ( p. 97)

Lui seul, notamment par ses invocations à Agassou, Seigneur de la Mer, sait protéger des attaques du mal qui, cette fois encore, accable les colons blancs. Or, une fois Soliman parti à la suite de Pauline Bonaparte loin de l'île, la colonie tout entière sombre dans la folie meurtrière et, rétrospectivement, l'épidémie prend la forme d'un signe prophétique des Dieux Noirs. Des serpents, importés par les Blancs pour tuer les Noirs complices des esclaves marrons, se révèlent des « créatures de Damballah » et meurent en même temps que les derniers colons. Alors la « croisade de l'extermination » prophétisée par Mackandal s'accomplit, et « les Seigneurs de Là-Bas » - de l'Afrique, donc - guident les guerriers noirs dans leurs charges « contre les derniers retranchements de la déesse Raison » (p.101). Enfin s'effondrent, en même temps que les idéaux d'un « Siècle des Lumières » incapable de porter son regard ailleurs que vers l'Europe, un rationalisme qui de triomphant est devenu la proie de la folie fantastique. Les événements historiques, qui conduisent à la création du premier état indépendant noir aux Caraïbes, ont en effet donné raison aux terreurs des colons européens ; les épidémies ont bien constitué les signes avant-coureurs d'une entreprise de conquête du pouvoir par l'ethnie redoutée. La loi d'expansion a fait son œuvre et l'encercllement des Blancs par les esclaves noirs est allé jusqu'à son terme fatal.

Doit-on conclure qu'Alejo Carpentier a su proposer l'écriture fantastique des terreurs de source ethnique et politique éprouvées par les colons blancs ? Cela est sans doute vrai, mais avec cette précision que la terreur du poison africain a réellement parcouru le XVIII<sup>e</sup> siècle d'Haïti, comme nous le rappelle Alfred Métraux :

« Le maître méprisait son esclave, mais redoutait sa haine. Il le traitait en bête de somme, mais se méfiait des pouvoirs occultes qu'il lui attribuait. La crainte que les Noirs lui inspiraient augmentait donc avec leur avilissement. La peur diffuse que l'on perçoit dans les témoignages de l'époque s'est concrétisée dans cette hantise du poison qui, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été cause de tant d'atrocités. Que certains esclaves désespérés se soient vengés de leurs tyrans en usant de substances toxiques, la chose est possible et même probable, mais la peur qui régnait sur les plantations avait sa source dans des couches plus profondes de l'âme : c'étaient les sortilèges de la lointaine et mystérieuse Guinée qui troublaient le sommeil des gens de la « grande case ». <sup>295</sup>

Dans une situation d'isolement démographique et géographique, la minorité européenne des colonies caraïbes vit dans la hantise d'une conspiration de la part des esclaves ou des affranchis. Ceux-ci, qu'ils soient d'origine africaine ou indienne,

---

<sup>295</sup> Alfred Métraux, *op. cit.*, p. 11.



apparaissent aux yeux des colons comme omniprésents, susceptibles de s'introduire dans les demeures européennes par des moyens insoupçonnés et parfois magiques. En particulier, se développe, en plus de la hantise de l'épidémie aux significations surnaturelles, cette autre forme de « sur-histoire » : la hantise fantastique de l'indigène capable d'abolir les distances, voire d'être pourvu du don d'ubiquité.

### III.1.2. La loi d'expansion et la terreur de l'ubiquité.

Le rôle premier de la frontière est d'assurer la protection par le cloisonnement. Et dans un monde aussi habité par la violence que les Caraïbes, les frontières spatiales et sociales sont, ou du moins se veulent, hermétiquement infranchissables. Trahir sa classe, son ethnie ou encore sa couleur de peau devient dans ces conditions un crime en même temps qu'une déchirure fantastique. Nous avons vu déjà le scandale provoqué par la métamorphose d'un Noir en Blanc dans « Un nègre à l'ombre blanche »<sup>296</sup>. La frontière est sacrée, la franchir constitue un blasphème et déclenche le fantastique. Et cela est vrai des personnages comme de l'organisation de l'espace romanesque<sup>297</sup>. De fait, l'ubiquité ne signifie pas exactement qu'on est ici et ailleurs en même temps dans un espace qui serait parfaitement homogène. L'ubiquité implique plus précisément qu'on se trouve en même temps dans des lieux incompatibles, à l'intérieur et à l'extérieur des frontières dans un espace hétérogène et fortement hiérarchisé. Ainsi, être ici et là-bas signifie qu'on est en deçà et au-delà des frontières, qu'on est à la fois en dedans et en dehors, ce qui, pour Gaston Bachelard, est à l'origine d'une « dialectique d'écartèlement »<sup>298</sup> vite travaillée par le mythe. Pour confirmer son propos, Gaston Bachelard cite Jean Hyppolite :

« Vous sentez quelle portée a ce mythe de la formation du dehors et du dedans : c'est celle de l'aliénation qui se fonde sur ces deux termes. Ce qui se traduit dans leur opposition formelle devient au delà aliénation et hostilité entre les deux. »<sup>299</sup>

Dans le contexte multiethnique qui caractérise le monde caraïbe, l'ubiquité met en péril des cloisonnements sociaux ressentis pourtant comme vitaux par les différentes ethnies et en particulier par les ethnies dirigeantes. Que les métis, mais encore les Noirs, les Indiens et d'une façon générale les figures de l'autre soient en même temps là-bas (ce qui rassure) et ici cautionne la terreur d'une invasion, d'un chaos qui porte atteinte à l'intégrité de l'harmonie cosmique. C'est là un autre aspect de la « loi d'expansion » déjà énoncée plus haut et que Michel Serres définit bien

---

<sup>296</sup> Voir ci-dessus, II. 2. 1. 1. **Le métissage mulâtre comme sanction d'un érotisme monstrueux.**

<sup>297</sup> On relira avec intérêt l'article de Margaret Snook, « Lugar y espacio en *El amor en los tiempos del colera* », *Hispanica*, Año XVII, n° 51, 1988. M.Snook y démontre en particulier que les seuls espaces de liberté dans le roman de Gabriel García Márquez sont les seuls qui autorisent les rencontres par-delà les clivages sociaux, d'où le rôle capital dans le roman des portes et des fenêtres.

<sup>298</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 191.

<sup>299</sup> Jean Hyppolite, Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, *La psychanalyse*, n° 1, 1956, p. 35.

comme « l'expansion forcenée d'un élément local qui perd la retenue, en a-t-il jamais eu, qui oublie la mesure, l'avait-il apprise, en vue de faire disparaître le reste. »<sup>300</sup>

L'abolition de la frontière entre les espaces du dedans et du dehors laisse donc la porte ouverte aux démons qui accompagnent les figures de l'autre. Et c'est sans doute plus qu'une heureuse coïncidence si Gabriel García Márquez a exploité le thème fantastique de l'ubiquité dans son roman justement intitulé *De l'Amour et autres démons*. Il y est question en particulier du personnage de Sierva María de Todos los Ángeles, à qui l'on reproche de s'être laissée contaminer par les démons africains du personnel servile de la maison. Et cette contamination, preuve de l'« expansion » des esclaves africains dans cette maison de culture castillane, se fait à travers deux signes : par la modification de son nom, qui de castillan devient mandingue, et par le don qui caractérise ce personnage, qui est capable d'occuper plusieurs espaces en même temps.

En remplissant son rôle de « classificateur de lignée »<sup>301</sup>, le nom trace la destinée sociale de celui qui le porte, en même temps qu'il exprime le regard des autres sur un membre de leur communauté. Dans ces conditions, il devient impossible, voire inadmissible qu'un personnage change de nom, sauf si ce changement se réalise selon les règles de fonctionnement de la société, à travers un mariage par exemple. Mais qu'un personnage porte un nom qui trahisse sa condition comme sa naissance, et l'équilibre social s'en trouve affecté, la porte étant alors ouverte à l'angoisse fantastique.

C'est ce qui se produit notamment dans *De l'Amour et autres démons*, avec Sierva María de Todos los Ángeles. Ce nom est celui que lui ont donné ses parents, le marquis et la marquise de Casalduero, le marquis étant le dernier descendant d'une illustre famille aristocratique espagnole. Or, si le premier mariage du marquis a satisfait aux convenances de sa classe, puisqu'il a épousé la fille d'un Grand d'Espagne, doña Olalla de Mendoza, son second mariage est placé au contraire sous le signe de la mésalliance avec Bernarda Cabrera<sup>302</sup>, « née d'un Indien ladino et d'une Blanche castillane » (p.71) De cette union inconcevable naît ainsi Sierva María, qui dès sa naissance échappe à son milieu social et se révèle rapidement un personnage étrange, aux pouvoirs surnaturels contractés par l'éducation que lui donnent les esclaves yorubas, nimbée selon sa mère d'une « certaine aura fantomatique » (p.76) Finalement, la métamorphose de l'être s'accompagne de celle du nom :

« Cette créature n'a rien d'une Blanche, sauf la couleur de la peau », disait sa mère. C'était si vrai que Sierva María répondait tantôt à son nom, tantôt à un nom africain qu'elle s'était inventé : María Mandinga. » (p. 77)

<sup>300</sup> Michel Serres, *Ibidem*, p. 182.

<sup>301</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

<sup>302</sup> En espagnol, « la Cabrera » désigne la chevre ; et, employé comme adjectif dans un registre familier, ce mot qualifie une personne qui se met facilement en colère, ce qui est le cas de la mère de Sierva María. Faut-il aussi voir dans ce jeu de mot le souvenir de l'*Odyssée* ? Homère y oppose en effet « le divin porcher » Eumée à Mélanthios, le chevrier violent et grossier.

Or ce changement de nom n'a rien d'innocent. En effet, « Sierva » peut certes prendre la valeur d'un prénom, mais sans perdre tout à fait les connotations liées à son emploi comme nom ou adjectif - serf, serviteur, en français. Et ces connotations sont d'abord religieuses : les Siervos de Dios, ce sont précisément, selon la formule consacrée par l'Eglise romaine, les serviteurs de Dieu, ceux qui Lui vouent leur existence. Notre personnage se débaptise donc elle-même, s'excommunie de sa propre initiative, quitte ainsi la communauté des Chrétiens pour rejoindre celle des Noirs ; elle se présente elle-même sous le nom de María Mandinga, de nombreuses esclaves de la maison étant justement Mandingues. Mais d'autres sont Yorubas, d'autres Congolaises. Pourquoi donc « María Mandinga » ? Ce dernier mot recouvre une deuxième acception en Amérique du Sud, outre celle attachée à l'ethnie africaine : par contamination, est mandingue ce qui est diabolique<sup>303</sup>. Le diable, une fois de plus, c'est l'autre, le Noir en l'occurrence ; nommer celui-ci, c'est donc invoquer celui-là. Et si sa présence menaçante apparaît à travers le nom ainsi métissé du personnage, c'est que ce dernier appartient désormais aux deux espaces des Blancs et des Noirs.

Dans sa peur de l'invasion noire, métisse ou indienne, l'Européen des Caraïbes prête à son ennemi supposé la capacité d'abolir les frontières en ignorant les lois qui régissent l'organisation de l'espace. Sierva María est soupçonnée d'avoir ce pouvoir surnaturel. Et celle qui la soupçonne n'est autre que sa propre mère, Bernarda, dont la richesse vient directement de la traite des Noirs et de la contrebande qu'elle organise à partir même de la traite des Noirs :

« L'idée vint à Bernarda que l'affaire la plus rentable n'était peut-être pas les esclaves mais la farine, bien qu'en réalité le plus rentable de tout fût son incroyable pouvoir de persuasion. Avec une seule licence de quatre ans pour importer mille esclaves et trois barils de farine pour chacun d'eux, elle fit son orge : les mille Nègres vendus, elle importa non pas trois mais douze mille barils de farine. Ce fut la plus grande contrebande du siècle. » (pp. 74-75)

Ironie du sort et de l'histoire, la fille de Bernarda, refusée par sa mère dès le jour de sa naissance, devient plus africaine que les Africains eux-mêmes en montrant un don d'assimilation et de mimétisme hors du commun et en instaurant un règne de liberté dans le domaine des esclaves :

« Dans ce monde oppressant où nul n'était libre, Sierva María l'était. Elle seule et en ce seul lieu. De sorte que c'était là que l'on célébrait la fête, dans sa vraie maison et avec sa vraie famille.

(...) La petite se montrait telle qu'elle était. Elle dansait avec plus de grâce et de brio que les Africains de souche et chantait dans les différentes langues d'Afrique avec des voix autres que la sienne, ou empruntait celles d'oiseaux et d'animaux qui en demeuraient déconcertés. » (p. 23)

---

<sup>303</sup> Alejo Carpentier joue sur les deux acceptions du mot « mandingue » pour le personnage de Mackandal, l'appartenance ethnique déterminant l'aura fantastique, notamment lorsque le rebelle réapparaît aux yeux des siens après quatre ans d'absence qui sont autant d'années de métamorphoses : « Derrière le Tambour-Mère s'était dressée la personne humaine de Mackandal. Le Mandingue Mackandal. Mackandal homme. Le Manchot. Le Restitué. L'Advenu. » (p. 47)

La capacité de franchir les langues et les cultures, de même que les croyances, se double alors de cette autre capacité de franchir l'espace comme par magie et d'apparaître là où personne ne l'attend ni ne l'a vue venir, à la grande terreur de sa mère, qui se sent ainsi persécutée :

« Sa nature, secrète et réservée, la rendait presque invisible. Effrayée par cette étrange qualité, sa mère attachait une clochette à son poignet afin de ne pas perdre sa trace dans la pénombre de la maison. » (p. 23)

Le stratagème s'avère évidemment inefficace, la clochette ne tintant jamais, et son échec confirme les pouvoirs surnaturels de Sierva María, la terreur de la mère grandissant encore face à cette Blanche qui apporte la menace des esclaves noirs jusque dans son cou :

« Elle tremblait à l'idée de se retourner et de rencontrer soudain les yeux insondables de la créature languide, drapée dans ses tulles vaporeux, sa crinière sauvage lui tombant aux genoux. « Petite, s'écriait-elle, je t'interdis de me regarder ainsi. » Au moment où elle était le plus absorbée dans ses comptes, elle sentait sur sa nuque le souffle sibilant de serpent à l'affût et sursautait d'épouvante.

« Petite, criait-elle, fais du bruit avant d'entrer ! » (pp. 76-77)

Ce pouvoir, certes, n'est pas le seul grief qui soit adressé à Sierva María. Il s'inscrit cependant dans un complexe qui fait d'elle un personnage diabolique qu'il s'agit d'exorciser ; et les démons qui sont supposés posséder cette adolescente de douze ans sont évidemment africains. Le comportement de ce personnage scandalise, fait peur à son entourage européen, si bien qu'il est d'abord médicalisé : le roman s'ouvre sur une morsure dont la jeune fille a été victime de la part d'un chien enragé. Mais la rage n'ayant finalement pas atteint Sierva María, seule une malédiction portée par les démons africains peut expliquer, pour les siens, son africanité, malgré les objections formulées par son propre exorciste, Cayetano Delaura, auprès de l'évêque :

« Pourtant, dit Delaura, il me semble que ce qui nous paraît démoniaque n'est autre que les coutumes des Noirs, que la petite a acquises dans l'abandon où l'ont laissée ses parents. » (p. 155)

Delaura est relevé de ses fonctions, l'évêque prend personnellement en charge l'exorcisme, Sierva María meurt à la dernière page du roman, et la conclusion du lecteur pourrait alors rejoindre celle de l'exorciste : il n'y aurait dans l'histoire de Sierva María rien de fantastique, rien d'autre qu'un procès engagé sous la pression des conflits sociaux et culturels.

Mais l'avant-propos au roman, dans lequel l'auteur donne sa caution de journaliste à des phénomènes qui pourtant relèvent de toute évidence du surnaturel, interdit une lecture strictement rationaliste. Gabriel García Márquez nous apprend ainsi que le 26 octobre 1949, sur une suggestion de son rédacteur en chef, il s'était rendu dans l'ancien couvent de Santa Clara, dont on s'apprêtait à vider les cryptes. Au premier coup de pioche, le caveau de Sierva María de Todos los Ángeles céda, et « une chevelure vivante d'une intense couleur de cuivre déferla hors de la crypte

(p.13). » Or le cadavre reposait dans ce caveau depuis deux siècles et sa chevelure avait poussé de vingt-deux mètres... Cette chevelure énigmatique s'inscrit dans une thématique fantastique, qui nous renvoie par exemple à « La Chevelure » de Maupassant.

Les points communs entre la nouvelle de Maupassant et le roman de Gabriel García Márquez ne manquent pas. Ainsi, le narrateur du récit enchâssé de Maupassant fait-il la découverte, non pas dans un caveau mais dans un meuble ancien, d'une « énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. » Or, les cheveux de Sierva María sont également roux, par une référence presque explicite à Satan et aux « autres démons ». L'effet produit sur l'auteur de la découverte n'est cependant pas le même. Si le personnage de Maupassant sombre dans une folie qui se développe autour d'une érotisation de la mort, la chevelure tenant lieu d'une métonymie de l'être désiré, Gabriel García Márquez inscrit au contraire sa découverte dans un « réel merveilleux » éloigné de la terreur fantastique en ce sens que l'aberration du réel a sa place au sein du réel et, à ce titre, ne peut engendrer le sentiment de la terreur.

La chevelure de Sierva María trouve son sens, à vrai dire également fantastique, dans un épisode précis du récit. En effet, cette chevelure qui croît sans fin et ignore la mort n'est pas exactement celle de l'héroïne mais plutôt celle des divinités africaines, protectrices de Sierva María. L'esclave qui avait assisté à sa naissance avait conclu un pacte avec ces divinités pour sauver le nouveau-né d'une mort probable. Voici le récit que Gabriel García Márquez nous fait de cette naissance comme de ce pacte :

« C'est une fille, dit l'accoucheuse. Mais elle ne vivra pas.

Alors, Dominga de Adviento fit à ses dieux le serment que s'ils lui accordaient la grâce de rester en vie, la petite ne couperait ses cheveux qu'au soir de ses noces. A peine eut-elle formulé sa promesse qu'on entendit une saccade de pleurs. » (pp. 72-73)

Ce pacte avec le démon, que Roger Caillois place en premier des douze thèmes privilégiés dans l'écriture fantastique, détermine l'ensemble du roman. Il nous confirme dans notre hypothèse selon laquelle les personnages du « réel merveilleux » caraïbe sont hantés par la terreur d'une invasion des ethnies opprimées et néantisées par la déportation et l'esclavage. C'est là une des formes d'expression de la « Sur-histoire » qui parcourt notre corpus, que de faire réapparaître sous une forme fantastique la mauvaise conscience historique des colons et des maîtres blancs.

Et les circonstances de la mort de Sierva María, telles qu'elles sont contées dans les toutes dernières lignes du récit, confirment le lecteur dans son questionnement fantastique, en créant un effet d'écho à l'avant-propos, en faisant donc se rejoindre texte et paratexte, fiction et réalité : à sa mort, le crâne rasé de l'exorcisée commence à se garnir des cheveux qui, deux cents ans plus tard, éblouirait le jeune journaliste Gabriel García Márquez par leur splendeur comme par leur exceptionnelle longueur de vingt-deux mètres :

« La gardienne qui entra afin de la préparer pour la sixième séance d'exorcisme la trouva morte d'amour dans le lit, les yeux pleins de lumière et la peau soyeuse comme si elle venait de naître. Un duvet doré moutonnait sur son crâne rasé et s'épandait en boucles que l'on voyait grandir. » (pp. 247-248)

Il y a, dans cette ultime image, autre chose qu'une poétisation de la mort ou de l'amour, même si l'une et l'autre préoccupations entrent vraisemblablement aussi dans les intentions du romancier colombien. Mais par delà la recherche esthétique et la sublimation du personnage, sourd la menace d'une adolescente devenue mandingue et qui, après avoir su faire preuve d'invisibilité et avoir su franchir l'espace de manière surnaturelle, sait désormais franchir les siècles d'une manière également fantastique.

### **III.1.3. La loi d'expansion et la hantise de la métamorphose.**

Attisée par la violence des conflits sociaux, la peur de l'autre se fixe sur les multiples manifestations du groupe social honni, d'autant plus vivement si celui-ci est supposé détenir des pouvoirs surnaturels que lui confère sa culture propre. L'autre, dans cette perspective, envahit tout et prend à cet effet les formes les plus insidieuses. La métamorphose est, de toutes les stratégies d'invasion, l'une des manifestations les plus spectaculaires et les plus terrifiantes en ce sens que la menace du chaos s'opère de façon masquée. Le divorce - relatif, toutefois - qui s'établit entre une apparence éventuellement bénigne et un dedans monstrueux alimente la terreur fantastique.

Dans *Le Royaume de ce monde*, Alejo Carpentier y consacre le sixième chapitre de la première partie en l'intitulant « Las metamórfosis ». Selon ses compagnons esclaves, le rebelle houngan Mackandal prend alors, pour échapper aux battues organisées par les Blancs, la forme d'un chien, d'un pélican ou encore d'un papillon de nuit. Ses multiples métamorphoses rendent ainsi la nature haïtienne encore plus hostile. Car, pénétrant toutes les formes animales de l'île, Mackandal rend suspecte chacune d'entre elles. Devient suspect, cet « iguane vert [qui s'est] chauffé au soleil sur le toit du séchoir à tabac » (p. 41) ; suspect encore, ce pélican égaré « - si loin de la mer ! - secouant ses ailes sur les treilles de l'arrière-cour. » (p. 41) ; suspect enfin, ce papillon de nuit qu'on a vu voler à midi. La présence coloniale à Haïti se trouve ainsi bordée d'espaces et d'espèces ennemis.

Pire encore, les métamorphoses permettent à l'esclave noir de connaître aussi bien le monde des airs que celui de l'eau, de la terre et des ses entrailles. S'immisçant dans toutes les espèces du règne animal, il finit par prendre possession de tous leurs territoires :

« Un jour pourvu d'ailes, un autre jour de branchies, galopant, rampant, il s'était rendu maître du cours des fleuves souterrains, des cavernes de la côte, de la cime des arbres, et il régnait maintenant sur l'île tout entière. » (p. 42)

La loi d'expansion que nous avons énoncée plus haut, trouve ici sa justification. En se métamorphosant, le métis, le Noir - l'autre ! - domine, par-delà son

corps, l'espace tout entier. Et l'espace tant rêvé, tant idéalisé par les Conquistadores à la suite de Christophe Colomb, puis par les colons, devient de paradisiaque, infernal. Toute créature peut cacher un esclave marron, un ennemi mortel. Mais aussi tout fleuve, tout arbre, toute colline sont autant de bases secrètes possibles pour des peuples certes dominés, mais jamais véritablement soumis. Finalement c'est l'univers entier qui est appelé à se conjurer contre les Blancs, par la force même des éléments en furie :

« (...) et les Seigneurs de Là-Bas, avec leur tête Damballah, le Maître des Chemins, et Ogoun-Ferraille, apporteraient le tonnerre et l'éclair pour déchaîner le cyclone qui compléterait l'œuvre des hommes. » (p. 42)

Certes, Alejo Carpentier se fait dans ces pages le porte-parole des aspirations des Noirs bien plus que celui des craintes des Blancs. Mais en se privant d'employer le moindre modalisateur dans la relation qu'il fait de leurs aspirations - terme au demeurant qu'il n'utilise même pas -, l'écrivain cubain supprime toute distance entre le récit des métamorphoses conduit notamment par l'esclave Ti Noël, et le propre récit qu'il conduit lui-même. Et l'effet produit auprès du lecteur reste un effet fantastique, reproduisant le climat de peur dans lequel vivent effectivement les maîtres blancs.

Celui-ci se renforce car les limites sont ainsi franchies que le Noir et l'Animal se confondent, au gré des métamorphoses et, par suite, des accouplements monstrueux. Ainsi, Alejo Carpentier rapporte que « par ses œuvres [de Mackandal] une négresse mit au monde un enfant à tête de sanglier » (p. 42). Cette créature monstrueuse nous rappelle les enfants à queue de cochon qui, dans *Cent ans de solitude*, sont la marque de la malédiction pour les Buendía, jusqu'à provoquer l'apocalypse finale qui engloutit la dynastie maudite et le village de Macondo. Mais le monstre chez l'auteur cubain est d'allure plus terrifiante ; ainsi la bête hybride dont on attribue la naissance à Mackandal porte, à la manière d'un Minotaure et à la différence d'un Sphinx par exemple, sa bestialité sur sa tête - la partie du corps où, traditionnellement, on situe ce qui fonde l'humanité : la raison et la sensibilité. D'autre part, le sanglier évoque un animal féroce, redoutable et qui fait peur, non seulement du fait de sa force brutale, mais encore et surtout de sa course folle et désordonnée. Et Gilbert Durand<sup>304</sup> nous rappelle à ce sujet que le sanglier apparaît souvent, au même titre que le bélier ou le taureau, comme un substitut du symbole du cheval, dont l'une des principales fonctions est de représenter la peur de l'homme face au schème de l'animation :

« Cheval et taureau ne sont que des symboles, culturellement frappants, qui renvoient à l'alerte et à la fuite de l'animal humain devant l'animé en général. C'est ce qui explique que ces symboles soient facilement interchangeable et qu'ils puissent toujours, dans le Bestiaire, se donner des substituts culturels ou géographiques. »<sup>305</sup>

<sup>304</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, pp. 78 à 89.

<sup>305</sup> Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 88.

Le symbole taurin, dont Gilbert Durand nous dit donc qu'il entretient une étroite parenté avec le symbole équestre, réapparaît d'ailleurs dans la même page du roman d'Alejo Carpentier, à travers cette fois la figure du bouc, cette fois afin d'indiquer une nouvelle métamorphose du rebelle Mackandal et la menace qu'il représente pour l'ordre blanc :

« La nuit il se montrait souvent sur les chemins sous le pelage d'un bouc noir avec des braises sur les cornes. » (p. 42)

Monstre cornu, le bouc évoque en cela le pouvoir et la terreur, rappelant en particulier, mais parmi de très nombreux exemples, « la bête qui monte de la mer » « comme la bête qui monte de la terre »<sup>306</sup>. La nature diabolique du bouc est ici latente : le bouc est traditionnellement associé au diable, par ses cornes qui rappellent la fourche satanique, par sa bestialité et, chez Alejo Carpentier, par sa couleur noire comme par l'évocation des flammes de l'enfer à travers les braises qui dominent ses cornes<sup>307</sup>. Mais pour les Noirs, ce monstre hybride, qui évoque pour un lecteur européen un pacte avec les démons<sup>308</sup>, engendre plutôt la joie et la confiance. Il est le signe que Mackandal est en vie et continue de progresser dans sa conquête du monde de la nature et des hommes. Du point de vue des esclaves, le bouc ne représente plus le diable, en particulier à la faveur d'une sexualité bestiale, mais le principe d'une vitalité triomphante, d'une puissance gésésique qui annonce la victoire finale du rebelle.

Ces métamorphoses successives ne sont au demeurant qu'une étape nécessaire pour encercler l'homme blanc avant l'assaut décisif. Une fois cette expansion de pouvoirs terminée, une fois le cycle des métamorphoses achevé, le rebelle doit revenir sous une apparence humaine qui ne sera plus pour lui qu'un « Traje de hombre », comme le laisse comprendre le titre même du septième chapitre de la première partie. Alors le rebelle mandingue peut enfin se libérer, sur le bûcher où on veut le brûler vif, de son enveloppe charnelle humaine, et ce que les Blancs prennent pour la mort n'est qu'une dernière métamorphose et réincarnation pour « El gran vuelo » - titre du huitième et dernier chapitre de la première partie.

Du reste, contrairement à l'usage haïtien de l'époque, Mackandal est condamné au bûcher, exécuté donc comme un démon, et non pas comme un criminel ou un rebelle, « par le feu et non pas par le sang » - preuve que les colons eux-mêmes ne sont pas insensibles aux pouvoirs surnaturels que les esclaves prêtent au rebelle et

---

<sup>306</sup> *Apocalypse*, 13.

<sup>307</sup> Des images très voisines se rencontrent dans la description du Juif errant par Gabriel García Márquez. Dans *Cent ans de solitude*, il s'agit d'un « être hybride issu du croisement du bouc et d'une femme hérétique, bête infernale dont l'haleine calcinait l'air » (p. 361) ; et dans « Un jour après le samedi », il laisse « derrière lui une traînée de braise » (p. 120)

<sup>308</sup> Pour Edward Langton, de nombreux démons ne sont autres que des esprits désincarnés d'animaux, dont la nature démoniaque s'explique essentiellement par la peur provoquée par les dangers que ces animaux peuvent représenter pour l'homme (voir Edward Langton, *La Démonologie*, Paris, Payot, 1951.)



qu'ils cèdent à la panique fantastique. Le Mandingue manchot se dégage pour la dernière fois de son corps d'homme mutilé pour devenir un « homme aérien » :

« Ses liens tombèrent, son corps s'allongea dans l'air et vola par-dessus les têtes avant de se perdre dans la noire marée des esclaves. Un seul cri emplît la place :  
- Mackandal sauvé ! » (pp. 51-52)

Cette ultime métamorphose de Mackandal n'a au demeurant rien d'un artifice littéraire. Elle est au contraire profondément ancrée dans des croyances africaines qui ont survécu jusqu'au vingtième siècle. On peut par exemple lire dans *Esclave à Cuba*<sup>309</sup> que les esclaves cubains attribuaient la disparition d'un des leurs à son « envol » pour l'Afrique :

« Avant, quand les Indiens étaient à Cuba, le suicide existait. Ils ne voulaient pas être chrétiens et se pendaient aux arbres. Mais les Noirs, eux, agissaient autrement : ils s'envolaient, ils fuyaient en plein ciel et arrivaient dans leur pays. Les Congos *mousoundis* étaient ceux qui volaient le plus ; ils disparaissaient grâce à la sorcellerie. De la même manière que les sorcières des Canaries, mais sans bruit. »<sup>310</sup>

Les métamorphoses participent d'une stratégie de conquête ou de conservation du pouvoir au profit d'une ethnie ou d'une frange de la population qui revendique une différence ethnique. Aussi, les métamorphoses qui parcourent la littérature caraïbe ne sont-elles pas nécessairement émancipatrices. La tonalité fantastique que peut prendre le récit d'une métamorphose dépend ainsi directement du point de vue narratif. C'est cela même qui fonde une différence majeure entre *Le Royaume de ce monde* et *Le Mât de cocagne* de René Depestre.

Dans ce roman haïtien, le narrateur adopte un point de vue extrêmement proche de celui de Postel, et de ce fait hostile à un pouvoir qui prétend garantir la défense des Noirs face aux conspirateurs mulâtres, notamment par le recours à des métamorphoses. Le nom même du tyran qui gouverne l'Haïti de ce roman, Zoocrate Zacharie, évoque un pouvoir bestial, certes, et en particulier fondé sur les métamorphoses animales. On est d'ailleurs étonné de l'oxymore qui naît de la confrontation d'un prénom particulièrement dépréciatif - Zoocrate, formé ironiquement sur le modèle de démocrate ou encore de théocrate - et d'un nom d'une connotation biblique au contraire élogieuse. Zacharie, onzième petit prophète, dont les prophéties closent donc presque *L'Ancien Testament*, se rappelle au lecteur comme celui qui, plutôt qu'une observation formelle des rites, veut un changement du cœur des hommes ; ainsi, dans la deuxième partie de ses prophéties, il prédit que le roi détruira les armes<sup>311</sup>, tandis que Zoocrate Zacharie promet au vainqueur du mât de cocagne un fusil-mitrailleur ! Au total, le seul point commun entre le prénom de Zoocrate et le

---

<sup>309</sup> Miguel Barnet, *Esclave à Cuba, Biographie d'un « cimarron » du colonialisme à l'indépendance*, Paris, Gallimard, collection « Témoins », 1966 (1967 pour la traduction française de Claude Couffon).

<sup>310</sup> Miguel Barnet, *Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>311</sup> Zacharie, IX, 10.

nom de Zacharie réside dans les allitérations [z, k, r] ; sinon, tout les oppose. Il y a ainsi, dans l'affirmation du pouvoir « onédien<sup>312</sup> » qui mine le roman, une sacralisation de l'être bestial et, partant, de la barbarie.

Celle-ci se manifeste notamment à la veille de la dernière épreuve pour Henri Postel - anagramme à peine transformé de René Depestre -, face au mât de cocagne par lequel il entend redonner espoir au peuple haïtien. Le pouvoir, se sentant menacé, a recours à des métamorphoses animales pour faire chuter du mât l'ex-sénateur de la République. Une réunion de sorcellerie se tient donc au palais présidentiel, en la présence bienveillante de l'Eglise catholique et de son chef, Monseigneur Wolgondé, du sorcier vaudou Siméon Sept-Jours-Ténébreux, chef de la confrérie des Cochons-sans-poil. Pour faire du mât son « cheval », c'est-à-dire le support physique de son esprit, le président se livre à des rites qui font de lui un animal sauvage et violent :

« On en était là quand le président Zacharie se mit à beugler et à rentrer sa tête dans les épaules, de l'air furieux d'un taureau qui allait foncer. » (p. 161)

Alors que les épouses des hommes au pouvoir, qui assistent à la réunion, ont elles-mêmes « les yeux prompts et effarés de juments en rut » et qu'elles étouffent de « plaintifs hennissements », survient l'ultime moment de la cérémonie :

« Siméon remit debout le Chef Spirituel, s'accroupit devant lui et fit trois fois semblant de lui arracher avec les dents les parties génitales, comme si Zoocrate était le bouc ou le taureau d'un sacrifice ordinaire. » (pp. 161-162)

Le choix des animaux cités par René Depestre appelle un certain nombre de commentaires. Ils sont d'abord à mi-chemin entre les animaux sauvages et les animaux domestiqués : domestiqués parce qu'élevés par l'homme, sauvages parce que le seul service qu'ils rendent est celui de l'ensemencement. Les références à ces animaux dans le rituel vaudou et les métamorphoses auxquelles celui-ci conduit confirment le président Zacharie dans son statut d'homme bestial. D'autre part, le lien est presque explicitement établi entre la bestialité de la tyrannie politique et la bestialité du rut. Enfin, bouc et taureau sont traditionnellement associés, dans le bestiaire de l'imaginaire, à la terreur : terreur face aux cataclysmes naturels, terreur aussi, ici, face à la monstruosité de la répression politique menée au nom du peuple noir et de sa libération face à l'emprise mulâtre. Et lorsque la cérémonie s'achève, le mât de cocagne sort du palais « précédé d'un bouc géant qui n'était autre que le colonel Boipiraud. » (p.163)

Les métamorphoses vaudoues telles qu'elles se manifestent chez Alejo Carpentier dans *Le Royaume de ce monde* et chez René Depestre dans *Le Mât de*

---

<sup>312</sup> Adjectif dérivé de l'ONEDA, c'est-à-dire l'Office National d'Electrification Des Ames, organisme étatique d'une propagande fondée sur le concept dévoyé de la négritude, vaste entreprise de « zombification » selon l'expression de René Depestre.

*cocagne* sont à la fois extrêmement proches et radicalement divergentes. Proches, elles le sont par le bestiaire qu'elles mettent en scène : nous avons vu que le rebelle mandingue Mackandal apparaissait, à l'occasion de l'une de ses transformations, « sous le pelage d'un bouc noir avec des braises sur les cornes » ; or, dans *Le Mât de cocagne*, le ministre de l'ONEDA Clovis Barbotog devient « un bouc géant vêtu d'une jaquette rouge avec une couronne de cierges allumés entre ses cornes » (p.148). La similitude de ces images souligne à quel point la représentation et l'emploi de la terreur comme arme pour la conquête du pouvoir forment une constante dans la littérature caraïbe qu'inspire le fantastique vaudou.

L'imagerie culturelle dans laquelle puisent les auteurs du « réel merveilleux » trouve ses sources dans la réécriture de mythes anciens, comme en particulier celui de Pan, le « démon érotique » selon le mot de Sophie Bridier. Par l'apparence physique, d'abord : les démons d'Alejo Carpentier et de René Depestre sont des êtres hybrides, mi-hommes, mi-boucs. Par les connotations sexuelles, ensuite : le bouc qui hante *Le Mât de cocagne* est au service d'un tyran lui-même métamorphosé en mât et rebaptisé pour l'occasion « général von Phalbus », tandis que la rumeur attribuée à Mackandal métamorphosé en bouc ou en sanglier la naissance d'enfants monstrueux. Par la terreur « panique » qu'inspirent ces apparitions, enfin. Mais celle-ci change radicalement de signification chez l'un et l'autre auteurs de notre corpus.

En effet, les deux textes qui nous intéressent n'autorisent absolument pas la même lecture idéologique. La transformation des braises païennes en cierges chrétiens doit être soulignée, qui met en évidence la perversion d'une Eglise catholique complice des pires abominations de Zacharie - comprendre Duvalier. Plus surprenante et sans doute plus importante, est la perversion des cultes africains et de leurs métamorphoses, émancipateurs dans la révolte des esclaves noirs à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, complices d'un pouvoir tyrannique et castrateur dans l'après deuxième guerre mondiale, au nom d'une négritude complètement détournée de sa vocation originelle.

C'est ainsi que « l'expédition » - c'est-à-dire le maléfice vaudou, dont les métamorphoses sont ici le support - est dirigée contre le mulâtre Postel par les défenseurs d'une race noire et pure de tout mélange. Voici en particulier ce que le génie de la mort, Baron-Samedi, fait dire à Postel par l'un des concurrents au mât de *cocagne*, après en avoir pénétré l'esprit et le corps :

« Tu es rentré dans ton pays natal pour être, toi Mulâtre Errant, l'insulteur du président Zacharie. Moi, nègre mazi-maza, j'ai tracé ton dernier chemin sur cet arbre mien ! » (p.111)

Les métamorphoses sont ainsi un lieu d'affrontement entre les tenants d'une uniformisation noire - toute marque de différence, de métissage, passant pour impureté -, et les tenants du mélange, du métissage. Or, le sénateur Postel est souvent désigné dans le roman par son surnom, le Noé de Tête-Bœuf, le quartier où il a été assigné à résidence, le commerce dont il est le gérant s'appelant « l'arche de Noé ». Aussi, face à Postel-Noé et à l'arche universelle et bigarrée qu'il représente, se dresse

notamment Ange Zacharie, la fille du président, qu'une affiche de propagande officielle qualifie de « gardienne vigilante de Noir Troupeau des onédo-zachariens. » (p.184)

Nous retrouvons, dans le racisme militant de la dictature zacharienne, l'illustration supplémentaire d'une question qui nous préoccupe pour l'ensemble de notre travail : la dialectique du même et de l'autre. Le discours qui veut diaboliser Postel le représente bien comme un envahisseur susceptible, par son cosmopolitisme et son universalisme, de toucher à l'identité haïtienne telle qu'elle est définie et protégée par le pouvoir en place ; Postel diabolisé, les « expéditions » vaudoues qui sont menées contre lui prennent ainsi l'allure de campagnes exorcistes. Il s'agit bien de lutter contre l'expansion d'un métissage racial, culturel et politique qui menace l'identité totalitaire et intégriste d'une société donnée.

Au total, alors que les circonstances historiques ont évidemment changé, entre les années 178... et les années 197..., le refus de l'autre reste aussi fort et sert toujours de caution, voire de fondement à l'ordre politique, autrefois au nom d'un racisme blanc, deux siècles plus tard au nom d'un racisme noir, que René Depestre définit aux antipodes de la négritude inventée par Aimé Césaire et ses amis :

« S'il fallait célébrer en Aimé Césaire l'« un des pères de la négritude », en compagnie de ses frères de « race » Léopold Sédar Senghor, Léon Damas, Alioune Diop, je dirais que leur éclatant mérite - et celui de la revue *Présence africaine* qui fut longtemps leur tribune - est d'avoir maintenu l'anthropologie de la négritude dans une perspective seulement esthétique et morale. C'est d'avoir évité de l'ériger en idéologie d'Etat. Leur sagesse à l'africaine aura permis à tous ceux qui se reconnaissent dans leur parole de faire l'économie des horreurs du pan-négrisme totalitaire à la Papa Doc Duvalier. On doit leur être reconnaissant de n'avoir pas profité de leur influence en Afrique et aux Antilles pour ouvrir avec la négritude une école fumante de haine : église de combat, mosquée armée jusqu'aux dents, temple vaudou (*houmfor*), où officierait l'œcuménisme terrifiant des tontons macoutes de l'infamie universelle. »<sup>313</sup>

Le passage de la négritude au « pan-négrisme » que dénonce le romancier haïtien, se retrouve dans les représentations contradictoires des rites vaudous dans le roman d'Alejo Carpentier, publié en 1949, puis dans celui de René Depestre, publié en 1979. D'émancipateurs, d'instruments de lutte contre l'asservissement blanc, ils sont devenus instruments de répression et de terreur au profit du pouvoir en place<sup>314</sup>. Mais des constantes demeurent : la terreur qu'ils inspirent, et l'association qui s'établit systématiquement entre la peur du vaudou et celle d'une couche sociale, voire d'une ethnie particulière. Bref, le vaudou, pour ses victimes, c'est d'abord, en même temps qu'une terreur sociale ou politique bien réelle, l'autre, vu comme un démon. En cela, il nous ramène aux premiers fondements du fantastique.

<sup>313</sup> René Depestre, « L'éblouissant effet Césaire », *Le Métier à métisser*, op. cit., p. 31.

<sup>314</sup> Quoiqu'il soit fondé dans *Le Mât de cocagne*, ce propos doit être nuancé pour l'observation des réalités haïtiennes. Ainsi, Gabriel García Márquez nous rappelle que les adversaires du duvaliérisme eux aussi ont recours au vaudou dans leur lutte politique : « El doctor Duvalier, de Haití, « Papa Doc ». Hizo exterminar todos los perros negros que había en el país, porque uno de sus enemigos, para no ser detenido y asesinado, se había convertido en perro. Un perro negro. » (Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 106)

Dans ces deux romans d'Alejo Carpentier et de René Depestre, les liens entre le recours aux métamorphoses et l'exercice ou la conquête du pouvoir sont très étroits. Cela tient notamment à ce que ce dernier, dans la littérature latino-américaine, prend souvent la forme d'un monstre fantastique, tant il est absolu, tant aussi les dictateurs latino-américains, au moins dans les fictions qui leur sont consacrées, se montrent capables d'engloutir leur nation tout entière, l'expansion sans limite de leur puissance affectant l'équilibre du monde et aliénant peuples et individus.

### III.2. La figure du dictateur caraïbe.

Le dictateur latino-américain, en plus d'être une constante de la situation politique de ce continent, constitue l'une des figures les plus emblématiques de sa littérature. Dans les mêmes années 1970, ont paru des ouvrages tels que *L'Automne du patriarche* de Gabriel García Márquez, *Le Recours de la Méthode*<sup>315</sup> d'Alejo Carpentier, *Moi, le Suprême* de Roa Bastos, pour la seule langue espagnole, auxquels il convient d'ajouter, pour la littérature d'expression française, et à Haïti seulement, *Le Mât de cocagne* de René Depestre bien entendu, mais encore l'ensemble de la production romanesque d'un pays où ne pas aborder la question de la dictature semble impossible pour un écrivain.

Il est vrai que l'histoire de l'Amérique latine se confondant pour une large part avec celle de la dictature, l'intégration du politique dans la littérature fait du dictateur un personnage central. Carlos Fuentes raconte ainsi qu'avec Mario Vargas Llosa il avait eu l'idée à la fin des années soixante, de faire procéder à un volume collectif consacré à ce thème :

« Avec Vargas Llosa nous invitâmes une douzaine d'écrivains à répondre à cette question. Chacun devrait écrire un récit bref -pas plus d'une cinquantaine de pages par dictateur- sur son tyran. Malheureusement, il se révéla impossible de coordonner les multiples temps et les diverses volontés des écrivains qui, si ma mémoire est aussi bonne que celle du Suprême d'Augusto Roa Bastos, comptaient, outre Vargas Llosa et moi-même, Roa, donc, l'Argentin Julio Cortázar, le Vénézuélien Miguel Otero Silva, le Colombien Gabriel García Márquez, le Cubain Alejo Carpentier, le Dominicain Juan Bosch, les Chiliens José Donoso et Jorge Edwards (...) Après l'échec du projet, trois des auteurs mentionnés décidèrent de poursuivre leur travail et d'en faire des romans personnels : Carpentier (*Le Recours de la méthode*), García Márquez (*L'Automne du patriarche*) et Roa Bastos (*Moi, le Suprême*).<sup>316</sup>

De fait, si le dictateur latino-américain a pu à ce point fasciner les écrivains du continent, ce n'est pas seulement par les ravages politiques et humains auxquels il soumet chroniquement son pays, mais encore par des comportements qui, quoique réels, semblent davantage participer de la fiction la plus délirante. Ainsi, Carlos Fuentes cite l'exemple du Mexicain Antonio Lopez de Santa Ana, qui, devenu

<sup>315</sup> *El Recurso del método*, Siglo XXI Editores, 1974 ; Rééd. Madrid, Alianza Editorial, « Biblioteca del autor », 1998. *Le Recours de la méthode*, Paris, Gallimard, 1975, traduction de René L. F. Durand.

<sup>316</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, collection « Arcades », 1993, 1997 pour la traduction française de Céline Zins, p. 82.

unijambiste dans la guerre qui l'avait opposé à la France, faisait enterrer sa jambe en grande pompe chaque fois qu'il revenait au pouvoir, car chaque fois qu'il perdait le pouvoir, le peuple se chargeait de déterrer cette jambe et de la traîner dans les rues. Il rappelle aussi cet autre exemple déjà cité par Gabriel García Márquez<sup>317</sup>, du Salvadorien Maximiliano Hernandez Martinez, qui voulait protéger son pays de la scarlatine en tamisant l'éclairage public d'un papier rouge.

Le contexte politique n'explique donc pas tout, et si le dictateur est si présent dans ces romans, c'est aussi parce que son personnage est d'une grande richesse littéraire. Cela n'est certes pas une particularité propre à l'Amérique seulement, et Alain Vuillemin note avec raison que la multiplication des totalitarismes au XX<sup>e</sup> siècle a engendré « une impressionnante mythologie »<sup>318</sup> sur la planète entière, dont les œuvres littéraires et cinématographiques en particulier se font fait l'écho. Il n'empêche que les formes du totalitarisme sont variables et que celles de l'Amérique latine ont engendré une mythologie particulière. Voici en particulier ce qu'en dit Gabriel García Márquez :

« El tema [del dictador] ha sido una constante de la literatura latinoamericana desde sus orígenes, y supongo que lo seguirá siendo. Es comprensible, pues el dictador es el único personaje mitológico que ha producido América latina, y su ciclo histórico está lejos de ser concluido. »<sup>319</sup>

Or notre propos est justement de prouver que cette figure « mythologique » du dictateur renvoie dans les œuvres de notre corpus à une perception fantastique de l'existence fondée, pour reprendre l'expression paradoxale d'Alain Vuillemin, sur « l'intuition profane du sacré »<sup>320</sup>. Que la figure du dictateur prenne dans le contexte latino-américain et caraïbe en particulier une dimension mythologique est bien pour nous la preuve que l'Histoire caraïbe permet paradoxalement une resacralisation de la notion de pouvoir.

En cela, le dictateur s'apparente d'abord à une représentation moderne de l'ogre des temps anciens. Ainsi, chez Gabriel García Márquez comme chez Alejo Carpentier, le dictateur dévore et absorbe l'univers entier. Il n'y a évidemment pas lieu de s'étonner si les dictateurs de *L'Automne du patriarche* et des « Funérailles de la Grande Mémé » comme celui du *Recours de la méthode* sont des mangeurs insatiables. Figure absolue de l'ogre devenu dictateur latino-américain, le patriarche va même jusqu'à faire servir sur un plateau son propre bras droit, son « compère » le général Rodrigo de Aguilar, dont l'apparition funestement gastronomique se fait - le contraire eût presque étonné - sur le douzième coup de minuit :

« (...) jusqu'au douzième coup de minuit où les rideaux s'ouvrirent et où l'illustre général de division Rodrigo de Aguilar fit son entrée sur un plat d'argent, étendu de tout son long sur une

---

<sup>317</sup> *El Olor de la guayaba*, p. 106. Mais, selon l'écrivain colombien, il s'agissait de protéger la population d'une épidémie de rougeole.

<sup>318</sup> Alain Vuillemin, article « Dictateur », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 430.

<sup>319</sup> Plinio Apuleyo Mendoza et Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, op. cit., p. 111.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 433.

garniture de choux-fleurs et de laurier, macéré dans les épices, doré au four, accommodé avec son uniforme à cinq amandes d'or des grandes occasions et les ganses du courage illimité sur la manche retroussée de son bras de manchot, sept kilos de médailles sur la poitrine et un brin de persil dans la bouche, prêt à être servi à ce banquet de camarades par les équarisseurs officiels devant nous tous les invités pétrifiés d'horreur qui assistâmes le souffle coupé à l'exquise cérémonie du découpage et de la distribution, puis quand il y eut dans chaque assiette une part de ministre de la Défense farci aux pignons et aux herbes, il donna l'ordre de commencer, bon appétit, messieurs. » (pp. 119-120)

L'appétit monstrueux des dictateurs de nos récits se double d'une soif de pouvoir inextinguible. Le lecteur a affaire à des personnages qui dévorent les moindres parcelles de pouvoir sans jamais pouvoir s'arrêter, jusqu'à ce que le monde entier se confonde avec leur seul personnage. Ainsi, tyrans absolus, les despotes caraïbes modifient l'ordre du monde d'abord par une avalanche de titres, attributions et compétences qui font d'eux des êtres dans lesquels se fond l'univers entier. Dans *Le Royaume de ce monde* par exemple, peu avant de se donner la mort, alors qu'il n'est plus qu'un monarque sans royaume, isolé dans sa forteresse immense, Henri-Christophe, assis sur son trône, récite machinalement tous ses titres royaux désormais sans valeur :

« Henri, par la grâce de Dieu et la loi constitutionnelle de l'Etat, Roi d'Haïti, Souverain des Iles de la Tortue, Gonave et autres adjacentes, Destructeur de la tyrannie, Régénérateur et Bienfaiteur de la Nation haïtienne, Créateur de ses Institutions morales, politiques et guerrières, Premier Monarque couronné du Nouveau Monde, Défenseur de la Foi, Fondateur de l'Ordre royal et militaire de Saint-Henry, à tous présents et à venir, salut... » (p. 145)

Il entre, dans cette longue énumération de majuscules qui s'entrechoquent, tout le délire ubuesque d'un dictateur qui se croit placé au-dessus du monde et des hommes. La multiplication des suffixes d'agent (Destructeur, Régénérateur, Bienfaiteur, Créateur, Défenseur, Fondateur) accompagne l'idée fixe, obsessionnelle d'un univers réduit à la seule dimension de son créateur ; le champ lexical de la création, d'ailleurs, est omniprésent, apparaissant dans presque tous les radicaux : destructeur, régénérateur, bienfaiteur, créateur, fondateur. Dévoreur d'hommes et de pouvoir, le dictateur occupe finalement la totalité d'un monde réduit à sa seule démiurgie. La loi d'expansion définie par Michel Serres, et dont nous avons déjà vu à quel point elle conditionne l'apparition du fantastique, trouve ainsi une autre dimension dans un pseudo discours historique vide de sens et terrifiant à la fois. Mais chez dans le roman d'Alejo Carpentier, s'il y a terreur, celle-ci n'est pas encore réellement fantastique, mais plus strictement politique. Le romancier en effet a pris le parti de montrer un monde qui, malgré l'absurdité terrifiante de la dictature d'Henri-Christophe, continue de porter une promesse de sens. Le règne du tyran a ainsi une fin, que suivent des soubresauts et des déchirures ; mais ces dernières et ces derniers s'inscrivent dans une histoire - et dans une logique narrative - encore cohérente malgré ses contradictions.

Gabriel García Márquez en revanche, en poussant la boulimie du pouvoir à son paroxysme dans *Les Funérailles de la Grande Mémé*, lui confère aussi une dimension qui touche partiellement au fantastique, et ce en dépit d'un dénouement certes heureux, mais trop inopiné voire arbitraire pour dissiper le malaise qui domine l'ensemble de la nouvelle. S'il a fallu à la despote trois heures pour énumérer ses richesses terrestres, l'inventaire de son « patrimoine invisible » s'avère, quant à lui, sans fin. L'auteur colombien se livre alors à un morceau de bravoure, citant pêle-mêle ce qui, par définition, ne peut être cédé à un tiers comme « les droits de l'homme », « les libertés du citoyen », « la souveraineté nationale » (p.145) ; ce qui ne peut être réuni qu'en jouant sur les polysémies : « le premier magistrat, la seconde instance, le troisième débat » (p.145) ; les expressions toutes faites qui, en l'occurrence, ne servent guère que d'arguments de propagande : « la presse libre mais responsable », « la morale chrétienne », le danger communiste », « les traditions républicaines » (p.146). Gabriel García Márquez apporte à cette interminable liste le seul point final possible : la monarchie meurt, en cours de liste, de l'effort qu'elle doit fournir pour réciter ses innombrables biens. Pour s'être goinfrée de richesses et de pouvoirs, elle en meurt d'indigestion : « la Grande Mémé lâcha un pet sonore et expira. » Et c'est de cette dégurgitation de richesses que peut renaître la vie à Macondo et dans le monde entier, puisque aussi bien le Président de la République que le Pape se trouvent enfin libérés.

Cette nouvelle constitue une fable sur le pouvoir, et dans le contexte caraïbe, sur le pouvoir absolu. Car la monumentalité de la Grande Mémé, politique et physique à la fois, est nécessairement à la mesure de l'aliénation de la population. Dans cette nouvelle, Gabriel García Márquez multiplie les énumérations, sans doute en souvenir de *La Bible* et de *Gargantua*, deux de ses lectures préférées, mais surtout pour mieux rendre la mesure de l'oppression provoquée par l'expansion illimitée des pouvoirs de la despote. La foule ahurissante qui assiste aux funérailles de la monarchie assiste en même temps et surtout à la renaissance qui l'attend enfin, et par laquelle elle va recouvrer sa dignité :

« La seule chose qui ne passa pas inaperçue dans le tohu-bohu de cet enterrement fut le fracassant soupir de soulagement que poussèrent les foules quand, achevés les quatorze jours de prière, de louanges et de dithyrambes, la tombe fut scellée avec une chape de plomb. Quelques-uns des présents disposèrent d'une lucidité suffisante pour comprendre qu'ils assistaient à la naissance d'une nouvelle époque. Maintenant le Saint-Père, sa mission accomplie, pouvait monter au ciel corps et âme, et le président de la république pouvait s'asseoir pour gouverner selon son bon critère, et les reines de tous les produits exploités et à exploiter pouvaient se marier et être heureuses et engendrer et mettre au monde beaucoup d'enfants, et les foules pouvaient monter leurs tentes selon leur loyale manière de savoir et d'entendre sur les domaines démesurés de la Grande Mémé, car la seule qui aurait pu s'y opposer, ayant en effet le pouvoir suffisant pour le faire, avait commencé à pourrir sous sa dalle de plomb. » (p.155)

Il y a, dans le mouvement de cette dernière longue phrase, une dynamique qui se crée à partir de la parataxe même, chaque segment de la phrase se prolongeant dans son propre écho avec la coordination « et » ainsi qu'avec la reprise systématique



de « pouvait », comme si l'ordre cosmique pétrifié par le totalitarisme de la Grande Mémé se réveillait enfin. Après la disparition de ce pouvoir boulimique, il ne reste plus aux balayeurs qu'à intervenir pour débarrasser « l'ordure de ses funérailles, et cela pour l'éternité » (p.146) -phrase par laquelle s'achève le récit, comme une admonestation solennelle au lecteur et aux « générations futures ». On le voit, la nouvelle de Gabriel García Márquez suit la logique de « l'éternel retour » telle que Mircea Eliade l'a étudiée et formulée dans son travail consacré aux déluges et aux apocalypses<sup>321</sup>. La dictature de la Grande Mémé s'apparente à une longue parenthèse où dominent les forces terrifiantes du pouvoir de la mort, à une nuit dans le devenir de l'humanité, à laquelle succède enfin le renouveau tant attendu : les forces de la mort étant finalement vaincues, mortes, le cosmos peut désormais reprendre son cours harmonieux, à la faveur d'un « pet sonore » qui n'est pas sans rappeler les pets rabelaisiens synonymes de renouveau grotesque<sup>322</sup>.

On s'éloigne certes ainsi du fantastique, puisqu'il y a dénouement et que de surcroît ce dénouement est heureux. Mais ce dénouement paraît bien peu crédible, en ce sens que rien ne l'a provoqué, ni dans la narration, ni a fortiori dans l'Histoire des hommes. En particulier, il ne récompense aucune entreprise humaine, à la différence du conte merveilleux, volontiers didactique et édifiant ; de même, le déroulement de l'action dans la nouvelle n'étant ni daté ni géographiquement situé, celle-ci n'instaure pas « la nécessité de l'Histoire » qui fonde la légende selon Jacques Goimard<sup>323</sup>. Ce qui au contraire est en jeu chez Gabriel García Márquez, c'est bien un pouvoir sans logique ni fondement, qui échappe à toute loi de cohérence historique. A ce titre, la figure du dictateur qui se dessine dans ses récits confirme bien que « la légitimité de son autorité ne procède que d'elle-même »<sup>324</sup>. Et sa disparition, pourtant inscrite dans le récit, paraît aussi illusoire que le dénouement de la nouvelle semble artificiel. La libération du peuple du joug dictatorial pourrait certes prendre l'allure d'un dénouement d'un conte merveilleux puisque cette libération marque la fin d'une angoisse fantastique marquée par le règne de l'ogre et instaure le retour à l'ordre. Toutefois, dans les textes de Gabriel García Márquez qui se terminent en effet par la disparition du dictateur, en particulier « Les Funérailles de la Grande Mémé » et *L'Automne du patriarche*, la question semble plus complexe et, en dépit d'un dénouement heureux, le récit invite bien peu à l'optimisme formateur auquel on reconnaît les contes merveilleux.

<sup>321</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour (Archétypes et répétition)*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>322</sup> A ce sujet, l'analyse que Mikhaïl Bakhtine conduit sur Rabelais et notamment les torcheculs nous paraît également pertinente pour Gabriel García Márquez : « Ce bas est l'avenir de l'humanité » (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, traduit du russe par Andrée Robel, 1970, p. 378). Le critique russe cite d'ailleurs un passage du *Pantagruel* qui rappelle directement l'épisode des *Funérailles*, celui où le « gros pet de mesnage » d'Epistémon annonce sa guérison définitive (Rabelais, *Pantagruel*, Paris, Seuil, coll. L'Intégrale, chapitre 30, p. 334). Chez l'auteur colombien, le pet n'annonce évidemment pas la guérison de la Grande Mémé, mais celle du cosmos et de la société en particulier.

<sup>323</sup> Jacques Goimard, article « Merveilleux », *Encyclopedia Universalis*, volume XIV, p. 1025.

<sup>324</sup> Alain Vuillemin, « Dictateur », *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 434.

Les romans caraïbes qui font intervenir le dictateur s'inspireraient au contraire de l'actualité politique de la région pour mieux développer l'investigation d'un mythe archaïque. Alain Vuillemin propose à ce sujet, les exemples qu'il propose dépassant de loin d'ailleurs la littérature latino-américaine :

« Réels ou imaginaires, les dictateurs incarneraient dans leur comportement une figure « archétype » primitive, originelle et primordiale, le « dieu lieu » de M. Eliade, le « Souverain Terrible » de G. Dumézil, la « personnalité mana » de C.G. Jung. Tous ces mythes modernes en procéderaient à partir de croyances religieuses archaïques. »<sup>325</sup>

Par son principe même, le pouvoir tel qu'il se manifeste chez Gabriel García Márquez trahit sa vocation première de garantir l'équilibre au sein de la nation. La figure du dictateur dit au contraire le déséquilibre et le chaos. Ses crimes les plus monstrueux et les plus divers sont autant de violations des interdits sur lesquels se fonde l'organisation d'une société. C'est en particulier dans cette perspective qu'apparaît selon Alain Vuillemin la double signification profane et sacrée du dictateur :

« Et, si vraiment le « sacré », c'est ce qui est « séparé, interdit, autre », par opposition à ce qui est « profane, banal, licite, normal », la transgression continuelle de leurs frontières, dans le secret de l'existence ordinaire de chacun, est peut-être le principal creuset de la volonté de puissance et de ses expressions mythiques les plus spectaculaires. »<sup>326</sup>

S'opposant en cela au principe du métissage et à son équilibre subtil et mouvant des contraires et des diversités, il signifie une rupture d'équilibre, englobant tout, biens « terrestres » comme biens « invisibles », à la manière d'un monstre condamné à croître jusqu'à absorber l'univers entier. Il est bien le fondement d'un « autre monde (...) livré à d'autres forces, à d'autres habitants, [qui] obéit à d'autres lois »<sup>327</sup> ; mais à la différence du monde que Jean Molino décrit pour nous, cet « autre monde » ne s'inscrit pas dans cet au-delà que dessine la nuit, mais dans une actualité brûlante qui est celle de la société caraïbe. Le pouvoir y prend la forme d'un monstre sans âme ni raison qui plonge la société dans le chaos et l'absurde, et qui atrophie toute manifestation de vie. C'est ce même désordre cosmique que René Depestre met en évidence à travers la représentation fantastique du pouvoir dans *Le Mât de cocagne*.

L'extension fantastique des attributions du pouvoir va de pair, ici aussi, avec l'anéantissement de l'individu et, finalement, de toute forme de vie. Ainsi, l'institution première, fondatrice du pouvoir en place, est l'ONEDA, soit l'Office National de l'Electrification des Ames, dont la finalité est ainsi définie par le tyran :

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 434.

<sup>327</sup> Jean Molino, « Le Fantastique entre l'oral et l'écrit », *Europe*, « Les Fantastiques », *op. cit.*, p. 38.

« L'électrification des âmes accède à une nouvelle dimension métaphysique : la mort qui ressemble plus à la vie qu'à toute autre chose. » (p. 15)

L'aliénation de la population, l'assassinat de sa culture, de son passé, de ses aspirations et de ses rites, porte dans le contexte vaudou un nom ici empreint d'une signification à la fois politique et fantastique : la zombification. La dictature onédoucharienne qui structure le cauchemar de la fiction scie l'histoire nationale en deux ères que tout oppose, et appelle alors à la nostalgie pour la ville de Port-au-Prince des années quarante :

« N'étant pas encore une cité muette, prostrée de terreur, elle vous ouvrait de bon gré ses plus secrètes mythologies. » (p. 67)

Désormais l'ombre de la mort accable l'île en tous lieux : finies, « l'enfance, l'école, l'intense vie de famille, la chaleur des liens sociaux dans les fêtes et les bals de quartier » ; fini, « le carnaval qui arrivait sur ses chevaux fous » ; finis, « la vie, l'amour, la mort inscrits dans les murs fatigués de la ville, dans ses arbres et le vieux bois de ses maisons ». (p. 66) Et, de même que le peuple est mort, vidé de son esprit de liberté et de fête, lissé de toutes ses nuances métisses et de ses carnivals exubérants, de même la terre d'Haïti est devenue terre de désolation, lieu fantastique - et réel ! - d'aridité, de nudité, dévoré par un pouvoir qui réduit à néant toute matière :

« Maintenant, les pentes dénudées offraient à la vue leurs flancs aux os saillants, blanchis par le vent et les orages. Erosion et déboisement sont à nos montagnes ce que la zombification représente pour les gens. » (pp. 65-66)

Conformément au propos de Roger Caillois que nous avons déjà cité, « l'ordre naturel continue l'ordre social et le réfléchit »<sup>328</sup>. Comme dans « Les Funérailles de la Grande Mémé » de Gabriel García Márquez, l'expansion du pouvoir politique le fait largement déborder ses prérogatives habituelles ; le tyran caraïbe aspire à un pouvoir total, surnaturel en ce sens qu'il s'étend sur les hommes, les âmes et la terre même. Certes, l'écriture du romancier haïtien comme celle du romancier colombien masquent souvent la terreur par des effets burlesques, mais le délire ainsi dénoncé n'en reste pas moins angoissant, y compris dans les interminables énumérations auxquelles René Depestre a recours pour illustrer la soif de pouvoir de Zacharie-Duvalier, rappelant ainsi les formulations d'Alejo Carpentier ou de Gabriel García Márquez.

A cet effet, l'écrivain haïtien propose, quand il rend compte des titres du dictateur, un galimatias bigarré et hallucinant, qui emprunte aussi bien au lexique chrétien : « Grand Réparateur des Fautes commises », « Apôtre de l'Unité Nationale », « Bienfaiteur des Pauvres et des Prostituées », qu'au lexique révolutionnaire : « Chef suprême de la Révolution », « Leader du tiers et du quart monde », ou encore patriotique et jacobin : « Homme-Drapeau Un et Indivisible » (p. 85). Cet inventaire

---

<sup>328</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, op. cit., p. 26.

mélangé et idéologiquement inclassable fait de Zoocrate Zacharie le tyran parfait, qui n'a plus rien à s'approprié puisqu'il domine et possède déjà tout. Il ne manque plus alors, pour désigner cet accapareur de richesses, que son titre ultime, ultime ironie : « Etre immatériel à 100%. » (p. 85) qui fait bien de lui le « dieu souverain » archétypal que signale Alain Vuillemin. Ce dernier titre n'est au demeurant surprenant qu'en apparence. Car l'absorption totale du pouvoir puis du cosmos par le dictateur fait de celui-ci un despote à ce point absolu qu'à la manière de Dieu il est à la fois partout et nulle part. Ce pouvoir qui réifie et uniformise l'univers échappe à toute emprise : il est en même temps impossible, et pourtant présent.

Cependant le pouvoir a un lieu, le palais du prince, aussi fantastique dans son allure et sa démesure que le principe de pouvoir qui l'a érigé. C'est là un des paradoxes du dictateur caraïbe de finir, pour vouloir engloutir l'univers puis uniformiser celui-ci, par s'isoler lui-même hors du monde. On se souvient d'ailleurs, à ce sujet, que c'est la visite de la forteresse d'Henri-Christophe en 1943 qui a inspiré à Alejo Carpentier le concept et la formule devenus célèbres de « réel merveilleux. » L'écrivain commence même son court essai<sup>329</sup> par un rappel de cette visite avant de chercher à conceptualiser son expérience :

« A la fin de l'année 1943, j'eus la chance de pouvoir visiter le royaume d'Henri-Christophe, - les ruines, si poétiques, du Sans-Souci ; la masse imposante et intacte en dépit de la foudre et des tremblements de terre, de la Citadelle La Ferrière (...)

(...) J'avais été à la Citadelle La Ferrière, ouvrage sans précédents architecturaux, uniquement annoncée par les *Prisons imaginaires* du Piranèse. »<sup>330</sup>

Ainsi apparaît, dans *Le Royaume de ce monde*, la forteresse construite sur l'ordre d'Henri-Christophe : « seconde montagne -montagne sur la montagne » (p.117), la citadelle de La Ferrière domine, au-dessus des nuages, une Haïti qui ne semble plus qu'une île inutile ; le vrai royaume du tyran s'est détaché du monde d'ici-bas, édifié sur le sommet du Bonnet-de-l'Evêque, rendu invulnérable par un mortier qu'on a pétri avec du sang de taureaux égorgés, royaume par delà le royaume, qui compte quinze mille habitants et s'apprête à se fermer au monde d'ici-bas :

« Une fois levé le pont-levis de la Porte Unique, la citadelle La Ferrière serait le pays lui-même, avec son indépendance, son monarque, ses finances et sa pompe. » (p. 122)

Ainsi la figure de l'ogre se trouve-t-elle renforcée par celle de son antre. Le palais, présidentiel ou royal dans le cas du *Royaume de ce monde*, s'impose au lecteur comme un lieu fermé et secret, où le monde entier se retrouve prisonnier et avalé, englouti. De cet antre, le dictateur ne sort jamais, et ceux qui y rentrent ne ressortent plus, si bien qu'y pénétrer relève déjà de l'aventure fantastique. Il s'agit

---

<sup>329</sup> Alejo Carpentier, « Le Réel merveilleux en Amérique », texte du 8 avril 1948, traduction française parue dans *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 342-349.

<sup>330</sup> Alejo Carpentier, *Ibid.*, pp. 342 et 346.

bien, alors, de passer d'un monde à l'autre, comme si l'espace caraïbe supportait la coexistence de deux univers où le temps, les volumes et les êtres obéiraient à des lois distinctes. Le palais du dictateur, dans *L'Automne du patriarche*, ressemble, à la mort de son occupant, à un lieu hanté par un néant presque palpable :

« Nous crûmes entrer dans un lieu d'une autre époque, car l'air était plus tenu dans les fondrières pleines de décombres de ce vaste repaire du pouvoir, le silence y était plus ancien, et les choses difficilement visibles dans le jour décati. » ( p. 5 )

La loi d'expansion fantastique parvient ainsi à sa conclusion à la fois logique et paradoxale. Déterminée par le développement sans frein d'une force de vie qui absorbe tout et brise les différences, elle traduit la hantise paranoïaque d'être, tantôt pour l'ethnie dominante tantôt pour la population asservie, engloutie par l'ethnie haïe ou le groupe d'hommes au pouvoir. Domaine de l'ogre, le palais du dictateur s'impose au lecteur comme une « bouche d'ombre » qui annonce son anéantissement. Le sort qui attend ses victimes n'est d'ailleurs pas nécessairement la mort ; souvent aussi, il est un emprisonnement aussi bien mental que physique, et dont l'une des plus terrifiantes expressions peut être le zombie.

### **III.3. Pour une lecture historique et politique de la figure du zombie.**

En effet, si la figure du zombie reprend et prolonge d'autres terreurs ancestrales, attachées au personnage du mort-vivant mais aussi à la signification ambiguë de la terre, elle tire sa spécificité et une part de sa force de l'histoire d'Haïti. Nous avons déjà vu en quoi le zombie réactualise à Haïti la terreur du mort-vivant en marquant en particulier le divorce qui sépare l'Haïtien d'une terre caraïbe à jamais étrangère pour lui et à ce titre incapable de s'inscrire dans une vision cosmique et rassurante de l'univers. Mais à cette première lecture du personnage du zombie doit s'ajouter une autre lecture, plus directement rattachée au drame politique qui plonge la terre haïtienne dans une horreur propice à l'épouvante fantastique. Et cette fois, le concept de « sur-histoire » vient éclairer notre réflexion, de même que celle de René Depestre lui-même, quoique l'écrivain haïtien parle de « sur-histoire » sans évidemment en employer jamais le terme. D'une part, la « zombification » telle qu'elle se développe dans les récits de René Depestre constitue une métaphore de la sur-histoire haïtienne ; d'autre part, elle se trouve étroitement associée à une forme moderne et politique de vampirisme.

#### **III.3.1. La « zombification » comme métaphore de l'histoire haïtienne.**

Intrigué par la dimension nationale de la « zombitude », René Depestre se livre, au sein même du récit d'*Hadriana dans tous mes rêves*, à des réflexions sur l'origine de cette question dans un chapitre qu'il intitule « Prolégomènes à un essai sans lendemain », cinquième pièce du second mouvement dans le roman. Déporté en Amériques et réduit à l'esclavage, dépossédé de son continent, de son environnement

social et de son identité propre, l'Africain d'Haïti n'est plus selon René Depestre qu'un colonisé, un homme qui n'existe plus que par le regard réducteur et destructeur du colon européen et la figure du zombie constitue à cet égard l'aboutissement du discours du colonisateur :

« (...) coincé jour et nuit dans les seules composantes physiologiques et physiques de sa force de travail, le zombie ajouterait un quatrième épisode aux trois scénarios classiques de l'histoire des nègres : brutes idiots à courber sur la glèbe ; grands enfants à évangéliser ; négritudinaires en colère à récupérer à tour de bras. Dans la trame de destin ternaire régi par le code général barbare /civilisé, le zombie serait le combustible biologique par excellence, ce qui reste de Caliban après la perte de son identité. » (p. 140)

Tout Africain déporté à Haïti, rebaptisé Noir pour la commodité pédagogique et manichéenne du colonialisme et de la Traite des Noirs, porterait en lui un zombie qui sommeille ; être bestial, à peine être pour tout dire, ni Africain, ni Américain, ni créole, monstre dont la monstruosité même cautionne le discours et la pratique de l'esclavagiste. En ce sens, l'analyse de René Depestre prolonge celle que Montesquieu amorçait dans ce passage si connu de *De l'Esprit des lois* :

« Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes ; parce que, si nous les supposons des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens. »<sup>331</sup>

Que le zombie s'intègre dans les croyances du vaudou ne fait d'ailleurs que confirmer le propos d'Albert Memmi<sup>332</sup>, selon lequel le colonisé intériorise le discours du colonisateur. Et la terreur face au zombie, partagée aussi bien par les « Noirs » que par les « Blancs », devient ainsi la terreur du colonisé face à son propre miroir et son propre destin, où il ne rencontre qu'abîme et désolation :

« Dans une société à très faible coefficient de droit et de liberté, l'insécurité absolue du zombie vaut-elle, sur le plan mythique, l'extrême détresse de la condition humaine qui caractérise la vie dans ma moitié d'île ? » (p. 142)

La zombification d'Hadriana -ou du moins la tentative qui en est faite- confirme puis passe en scandale la zombification des Haïtiens pendant deux siècles. Confirme d'abord : plus de cent ans après l'abolition de l'esclavage et l'indépendance d'Haïti, elle perpétue la malédiction d'un peuple dont le nom même est né du néant ; car qui sont ces Haïtiens sinon des déportés sans terre et sans nom, qui portent un nom hérité d'un peuple exterminé après la colonisation espagnole ?<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, chapitre XV, 1748.

<sup>332</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Payot, 1973.

<sup>333</sup> L'histoire du nom d'Haïti reflète en effet le destin tourmenté de l'île : Haïti est le premier nom connu de l'île, celui que lui donnèrent les envahisseurs caraïbes qui vainquirent ses précédents occupants, quelques siècles avant l'arrivée des Espagnols ; puis ce furent, au gré des colonisations et des luttes d'influence entre Espagnols et Français, Hispaniola, Saint-Domingue, Santo-Domingo ; enfin, au XIX<sup>e</sup> siècle, le tiers occidental de l'île reprit le nom originel de l'île, nom caraïbe, alors que

Elle perpétue la malédiction d'Haïti, mais la passe en scandale, aussi, et à plusieurs titres. En premier lieu parce qu'elle touche celle qui n'aurait jamais dû être touchée, une Française sur le point d'épouser un mari au nom parfait, Hector, une Haïtienne d'adoption qui allait devenir définitivement Haïtienne ; et le processus de zombification commence le jour même des noces, à l'intérieur de l'église, à l'instant du sacrement, comme si le passage à l'état d'Haïtienne impliquait automatiquement, mécaniquement pour ainsi dire, le passage à l'état de zombie, dans un contexte éminemment blasphématoire. En second lieu, et c'est là un point capital dans l'économie du roman, le scandale de cette zombification vient de ce qu'il anéantit la femme haïtienne idéale, la « femme-jardin » chère à René Depestre, transformant « la chair et le rêve ensoleillé d'un amour adolescent en une ombre errante dans le siècle. » (p.143) En quelque sorte, l'approche « merveilleuse » de l'existence, telle que René Depestre veut s'en faire le chantre, s'effondre, avec Hadriana, dans le néant et dans l'horreur fantastique. Point culminant de l'aliénation haïtienne, la zombification d'Hadriana en devient le déshonneur ultime et symbolique, celui au-delà duquel il n'existe plus de salut, ni pour elle, ni pour la nation d'Haïti tout entière :

« Avec la beauté de sa fille, le temps, l'espoir, le doute, la raison, la compassion, la tendresse, la rage de vivre s'étaient également évaporés de la terre jacmélienne. Celle-ci paraissait assujettie à une sombre destinée, ballottée par des vagues de vicissitudes malignes où intervenaient, à parts aussi dévastatrices, fauteurs inassouvis de désolation et de ruines, à la fois le feu, le cyclone, la sécheresse, le pian, la présidence à vie, le paludisme, l'Etat, l'homo papadocus, soumis entre eux aux échanges d'une sorte d'osmose inéluctable. » (p. 119)

La disparition de l'héroïne prend ainsi une dimension surnaturelle dans le roman, et signifie la victoire définitive des forces de mort, cette agonie conquérante que nous avons appelée loi de contraction. Elle consacre l'apogée apocalyptique d'un pouvoir dictatorial identifié à un « dieu de destruction terrifiant »<sup>334</sup>

C'est que la zombification, dans les récits de René Depestre, trouve une nouvelle dimension historique, qui prolonge ses conditions d'émergence coloniales. A l'esclavage des Africains par les Européens a succédé cette autre aliénation des Haïtiens par certains d'entre eux, notamment à travers la dictature d'Henri-Christophe, dès l'origine de l'histoire haïtienne ; et, plus récemment, à travers la dictature des Duvallier.<sup>335</sup> A cet égard, l'ère apocalyptique qui suit la tentative de zombification d'Hadriana rappelle l'ouragan de mort qui désole *Le Royaume de ce monde* sous la folle dictature d'Henri-Christophe, alors que celui-ci a réduit le peuple haïtien à

---

les derniers Caraïbes avaient été achevés d'exterminer dès le XVII<sup>e</sup> siècle, si bien que le nom moderne d'Haïti est bel et bien un nom fantôme, un nom de revenants.

<sup>334</sup> Alain Vuillemin, « Dictateur », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 435.

<sup>335</sup> Réduit aux travaux forcés pour le compte d'Henri-Christophe, Ti-Noël parle dans *Le Royaume de ce monde* d'un « esclavage aussi abominable que celui qu'il avait connu à l'habitation de M. Lenormand de Mézy. Et pis encore, car il était infiniment douloureux de se voir battu par un nègre, aussi noir que soi-même (...) » (pp. 120-121). René Depestre ne dit pas autre chose dans *Le Métier à métisser* : « Noires ou métissées, des mains éminemment haïtiennes ont mis une fougueuse obstination à détruire le pays d'Haïti jusque dans ses particularités physiques. » (op. cit., p. 202)

l'échelle d'une gigantesque fourmilière. Lorsque Ti-Noël, « abreuvé de misère », veut retourner au Cap, il cède à la nostalgie d'une ville animée, bonne, aux senteurs de vie et de plaisir ; mais à son arrivée, il découvre « la ville entière dans l'attente de la mort » (p.127) : par delà le supplice de l'emmuré Cornejo Breille, c'est la cité même qui semble s'être engouffrée dans le cachot où vie et mort se rejoignent sans espoir de trépas :

« Les toits étiraient leurs auvents, les coins de rues avançaient leurs angles, l'humidité ne dessinait qu'oreilles sur les murs. Au coin de l'Archevêché, un rectangle de ciment achevait de sécher, se confondant avec la maçonnerie de la muraille, mais cependant percé d'une chatière. De ce trou noir telle une bouche édentée, jaillissaient des hurlements si terribles qu'ils faisaient frémir la population tout entière, et sangloter les enfants dans les maisons. » (p. 128)

Ainsi, à un plus d'un siècle de distance<sup>336</sup>, l'aliénation se répète qui, par delà le sort tragique tantôt de Cornejo Breille, tantôt d'Hadriana, touche et avilit la population entière d'Haïti, jusqu'à défigurer la ville même chez Alejo Carpentier et provoquer un désastre écologique chez René Depestre. Et, dans les deux cas, c'est la même terre dévoreuse d'hommes qui engloutit l'espoir de vie, « trou noir », « bouche édentée » chez le romancier cubain ; « noirceur vide », « terre sauvagement obscure », chez l'Haïtien. L'autre où opère l'ogre que représente le dictateur caraïbe et haïtien en particulier, se confond ainsi avec cette terre caraïbe maudite dont nous avons déjà vu combien elle ressort souvent, dans nos textes, du chaos bien plus que du cosmos.

Le même drame secoue *Le Mât de cocagne*, où le salut personnel d'un seul homme engage le sort d'un peuple entier. Le roman s'ouvre ainsi par un dialogue entre le tyran, rebaptisé pour la circonstance « Grand Electrificateur des âmes » et Clovis Barbotog, son ministre de l'ONEDA, soit l'Office National de l'Electrification des Ames. Il s'agit pour eux d'atteindre la figure emblématique de l'opposition, Henri Postel, par « une mort qui lui grignote lentement l'esprit avant de s'attaquer à son corps », qui fasse de lui « un zombie pour le restant de ses jours ! » (p.14) La zombification fait alors l'objet, entre les deux hommes, d'une manière d'historique, le président Zoocrate Zacharie comparant ainsi « les mécanismes de zombification du siècle dernier », propres en particulier à Faustin Soulouque, qui régna sous le nom de Faustin Ier de 1849 à 1859, à ceux de « l'âge électronique » qui doivent permettre de placer une névrose zombifiante au-dedans de la future victime.

Cette hallucinante vision de l'histoire haïtienne transforme ainsi la simple chronologie des faits et causes historiques en une entité fantastique : le monstre n'est plus un être qui fait irruption dans le monde et dans l'histoire, il est l'histoire elle-même. Bref, la « surnature » qui se révèle dans le mythe du zombie naît bien de ce que Bernard Terramorsi appelle la « sur-histoire » : de l'histoire devenue à ce point

---

<sup>336</sup> La zombification d'*Hadriana dans tous mes rêves* a lieu au début de 1938, le roman datant de 1988. Le supplice de Cornejo Breille nous renvoie à la fin du règne d'Henri-Christophe, soit aux années 1811-1820, tandis que *Le Royaume de ce monde* date de 1949.



monstrueuse qu'elle génère la terreur fantastique. Au demeurant, l'Histoire, dans son déroulement de causalités et de progressions logiques, à défaut d'éventuels progrès, se trouve figée dans la répétition d'un même non-sens, d'une même absurdité monstrueuse.

### III.3.2. Zombification et vampirisme.

On comprend dans ces conditions que la figure du zombie soit si essentiellement politique, et qu'en même temps elle renvoie à des motifs de terreur traditionnels. Privé de son « petit bon ange », le zombie se trouve aussi privé de son sang, à la suite d'une entreprise de vampirisme dont l'auteur n'est pas un mort-vivant isolé, mais le monstre politique, dont la succion du sang du peuple vient contredire un interdit aussi vieux que les prohibitions bibliques :

« Car l'âme de la chair est dans le sang. Je vous l'ai donné sur l'autel, afin qu'il serve d'expiation pour vos âmes, car c'est par la vie que le sang fait l'expiation. (...) Car l'âme de toute chair, c'est son sang, qui est en elle. C'est pourquoi j'ai dit aux enfants d'Israël : vous ne mangerez le sang d'aucune chair ; car l'âme de toute chair, c'est son sang : quiconque en mangera sera retranché. »<sup>337</sup>

Claude Lecouteux, au demeurant, établit une parenté entre les vampires et les zombies, qu'il nous paraît pertinent d'étudier de façon approfondie. Selon lui en effet :

« Les suceurs de sang et les mâcheurs sont des sortes de zombies sans âme (...) mais le paradoxe subsiste puisqu'ils peuvent vaquer à leurs méfaits, signe que le cerveau ou l'esprit transmet des ordres aux membres. »<sup>338</sup>

Dans quelle mesure la proposition du médiéviste peut être inversée, dans quelle mesure les zombies sont à leur tour des sortes de vampires, c'est ce que nous proposons d'étudier à présent.

Cela apparaît on ne peut plus clairement dans *Le Mât de cocagne*, où la force « zombificatrice » qui anéantit Haïti est donc l'ONEDA, instaurant un règne de mort chaque jour plus angoissant, conformément à la loi de contraction que nous avons définie plus haut. Car c'est l'ONEDA même qui dirige la « Zacharian American Co », la Zaaamco, banque de sang affiliée à la Bourse internationale de sang -la BIS. Inondés de misère, les Haïtiens du *Mât de cocagne* ne peuvent survivre que par la vente de leur propre sang, tel Pascal Joubert qui perd, en les revendant, trente litres de sang en deux mois :

« Les gens ne le reconnaissaient plus dans la rue. Il était devenu l'ombre du « bœuf » rieur, luron, musclé qu'il avait été depuis qu'il avait laissé, à quinze ans, les mornes de son enfance, pour les vapeurs de béton de Port-au-Prince. » (p. 174)

<sup>337</sup> *Lévitique*, XVII, 11 et 14.

<sup>338</sup> Claude Lecouteux, *Histoire des vampires*, op. cit., p. 145.

Alors, il n'est plus qu'un « cadavre-corps » : un zombie, non plus avili par les procédés rituels qui affectent Hadriana ni ceux, plus pervers, qui visent Henri Postel, mais par la vampirisation qui touche le peuple entier et le zombifie de fait. Certes, le vampirisme tel qu'il apparaît dans *Le Mât de Cocagne* se distingue de celui qui bouleversa l'Europe du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, connaissant en ce dernier siècle, selon l'expression de Jean Marigny, son « âge d'or »<sup>339</sup>. En particulier, les vampires de la ZAAMCO n'opèrent pas nécessairement la nuit, et leurs victimes, quoique gagnées par un processus de zombification, ne deviennent pas obligatoirement des zombies à leur tour. Mais leur comportement évoque directement celui des monstres transylvaniens :

« Le doc Dédé était un serpent en uniforme qui faisait deux mètres de haut et un de large. Doc Dédé s'était jeté sur Pascal. D'un coup de matraque il lui avait ouvert le front. Excités par le sang frais, les autres s'étaient mis aussi à le frapper à la tête et partout. A un moment donné, doc Dédé sortit de sa poche un bout de ficelle, ramassa un gros clou qui traînait sur la chaussée et mima pour ses compagnons une scène de prise de sang. » (p. 175)

Ce monstre fantastique qui se nourrit aussi bien du « petit bon ange » des uns que du sang des autres est un monstre politique, qui organise et dirige la répression et, par voie de conséquence -à moins qu'il ne s'agisse d'une finalité-, la succion du sang du peuple. Ainsi, lors de l'établissement de la dictature en 1957, Zoocrate Zacharie -en lequel on a décidément du mal à ne pas reconnaître François Duvalier- ordonne à l'ONEDA de « vampiriser les partisans et la famille de l'ex-sénateur Henri Postel » (p.176). L'exportation de sang frais en provenance d'Haïti est, ce mois-là, multipliée par quatre, passant de cinquante mille litres au « chiffre record de deux cent mille litres. » Zombifier et vampiriser sont ainsi deux expressions d'un même fantastique politique pour les Caraïbes : politique dont l'unique ressort apparaît alors la victoire des pulsions de mort, opposées aux pulsions de vie en ce sens qu'elles « tendent à une réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à un état anorganique. »<sup>340</sup> En d'autres termes, le chaos finit par annihiler l'harmonie qui régnait dans le cosmos haïtien.

La zombification et le vampirisme, représentations haïtiennes de la victoire des pulsions de mort, finissent par toucher non seulement les hommes, mais encore le pays et son milieu naturel. Face aux « expéditions »<sup>341</sup> commandées par les génies et dieux de la mort ainsi que leurs sorciers, comme Baron-Samedi, Siméon Sept-Jours-Ténébreux ou encore Nildevert, il appartient à certains prêtres du vaudou et au peuple

---

<sup>339</sup> Jean Marigny, *Le Réveil des vampires*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1993. Voir aussi, du même auteur, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne*, Paris, Didier, 1985.

<sup>340</sup> Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002, p. 371.

<sup>341</sup> Le mot « expédition » est employé ici dans son acception vaudoue, d'un sortilège lancé par des sorciers initiés au vaudou contre une victime.

haïtien d'organiser des « contre-expéditions » afin en particulier de rompre la fatalité de la loi de contraction qui assèche les plantes comme les hommes.

L'une d'elles fait l'objet d'un récit par Henri Postel, qui compare alors sa situation à celle d'un « faiseur de pluie » du nom de Probus Dieudonné. Ce dernier s'était acquis une solide réputation d'amarreur de pluie par le don qu'il avait d'orienter les nuages vers le jardin à arroser. Bref, et ce malgré une activité au total mercantile, il était dispensateur de vie. Mais, victime d'un sort vaudou envoyé par des génies malfaisants, il perd pouvoir et santé. Et, de même que « la maladie le séchait sur pied (p.126) », de même « une horrible sécheresse s'abattit sur la vallée. » (p.127)

Les points de comparaison entre le destin de Probus Dieudonné et celui d'Henri Postel sont nombreux et significatifs. Voici notamment ce que rapporte Henri Postel de « l'expédition » lancée contre le faiseur de pluie :

« Dans le *vevé*<sup>342</sup> dessiné à ses côtés, on voyait la même écriture que Nildevert m'a dédiée sur la place, cercueil, croix, pelle, pic, marteau, clous et tibias entrecroisés. » (p. 127)

Mais, autant que la scène même, c'est l'identité des témoins qui nous importe. En effet, lors de la « contre-expédition » organisée pour libérer Probus Dieudonné - nom aux connotations on ne peut plus positives -, sont présents, outre Henri Postel, les « savants français Albert Métrol et Pierre-Louis Mabillon. » (p.126) On reconnaît facilement, sous ces noms d'invention, ceux d'André Breton et de Pierre Mabille. Leur visite à Haïti à partir du 4 décembre 1945, quelques mois après celle d'Aimé Césaire, servit de détonateur pour l'émancipation des lettres haïtiennes et, après l'arrestation des dirigeants de la revue littéraire, artistique et politique *La Ruche*, comme René Depestre et Théodore Baker, pour la révolte populaire qui provoqua finalement le départ du président Elie Lescot<sup>343</sup>. L'action du *Mât de cocagne* se déroulant cinq ans après l'élection de Zoocrate Zacharie/François Duvalier en 1957, donc en 1962, on comprend qu'Henri Postel date la visite des savants d'une « quinzaine d'années. » (p.125) Ainsi, la zombification, dans sa dimension politique et culturelle, s'oppose diamétralement, dans l'œuvre de René Depestre, aux forces de vie que le surréalisme en particulier cherchait à promouvoir ; et il s'oppose aussi bien à l'esprit de résistance incarné par Pierre Mabille<sup>344</sup>.

Les sonorités du nom d'Henri Postel rappelant volontiers celles du nom de René Depestre, on a d'autant plus de difficulté à ne pas comprendre l'ironie de l'avertissement de l'auteur placé en exergue du roman :

---

<sup>342</sup> « Vevé : dessin symbolique qui représente les attributions d'un loa (génie vaudou), tracé sur le sol avec de la farine de blé ou de maïs. » (René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, op. cit., Petit glossaire des mots haïtiens, p. 214.)

<sup>343</sup> « Autour des propos qui occupaient toute la première page, on célébra le surréalisme dans des articles effervescents. On célébra également l'*insurrection* comme la légitime violence que tout peuple asservi a le devoir d'exercer, quand on lui a enlevé les formes légales de sa patience. » (René Depestre, « André Breton à Port-au-Prince », *Le Métier à métisser*, op. cit., p. 54.)

« *Le Mât de cocagne* n'est ni une chronique historique, ni un roman à clefs, ni une œuvre d'origine autobiographique. » (p. 11)

« Contrée imaginaire », le « Grand pays zacharien » ? Evoquée selon « les droits imprescriptibles de l'imagination » ? Sans aucun doute, certes, pourvu qu'on sache reconnaître que l'imaginaire se nourrit du réel et s'inscrit dans le réel, pourvu qu'on sache voir aussi que le fantastique, loin de nous faire oublier les réalités sociales ou politiques, nous y ramène dangereusement et peut être à juste titre considéré comme « le comble du réalisme »<sup>345</sup>.

### III.4. L'amnésie : la métaphore d'une Amérique de l'oubli.

L'omniprésence de la mort dans les textes caraïbes atteint non seulement l'individu, mais encore la collectivité dans ce qui lui permet de sauvegarder son identité : la mémoire. Les Caraïbes de notre corpus sont des aliénés, des êtres privés d'identité, de passé. Aussi l'angoisse fantastique naît-elle souvent de l'incapacité des personnages à asseoir leur présent sur un passé qui, de toute façon, leur échappe à mesure qu'il s'éloigne de la proche actualité. C'est là une autre manifestation de la sur-histoire, par laquelle toute conscience de l'existence se trouve brisée par la victoire toujours recommencée de l'oubli sur la mémoire collective. Or l'amnésie qui frappe les personnages caraïbes, et en particulier ceux de *Cent ans de solitude*, concerne aussi bien l'histoire des origines que celle de la période contemporaine.

#### III.4.1. L'oubli de l'histoire des origines.

Dès les premières pages du roman, *Cent ans de solitude* nous propose un épisode fantastique riche d'enseignements sur les angoisses qui se trouvent associées à la fondation de l'Amérique dans la culture caraïbe. La fondation de Macondo, dans laquelle il n'est évidemment pas illégitime de voir une lecture microcosmique de la « fondation » de l'Amérique par les Européens, se trouve vite compromise par ce que le narrateur - Melquiades, ou Gabriel García Márquez ? - appelle « la peste de l'insomnie » (p. 52). Les premiers symptômes de cette maladie, une de plus dans les textes de la littérature caraïbe, est-on tenté de dire<sup>346</sup>, sont ceux de l'insomnie. Incapables de dormir, « les yeux allumés comme ceux d'un chat dans l'obscurité » (p. 52), les colons de Macondo sont d'abord tentés de se réjouir du mal qui les frappe - il y a tant à faire dans la cité qu'ils veulent fonder :

---

<sup>344</sup> Pierre Mabille était à cette époque attaché culturel de l'ambassade de France et, en ce sens, « représentait la France libre du général de Gaulle » (Claude Couffon, *René Depestre*, Paris, Seghers, 1986, p. 23.)

<sup>345</sup> Alain Chareyre-Méjan, *Le Réel et le fantastique*, op. cit., p. 83.

<sup>346</sup> Voir plus haut, III.1.1. La maladie comme figure fantastique.

« Au début, personne ne s'inquiéta. Au contraire, tout le monde se félicitait de ne point dormir car il y avait tant à faire alors à Macondo que les journées paraissaient toujours trop courtes. » (p. 54)

Ce dynamisme effréné rappelle inévitablement celui des pionniers des Amériques, toutes régions confondues. Il en présente aussi une caricature, en ce sens que les pionniers de Macondo, malgré l'allongement de leurs journées, se révèlent incapables de leur dédier autre chose que du travail -des valeurs, par exemple, qui fonderaient une culture propre à la cité nouvellement édifiée. C'est pourquoi l'insomnie des habitants se transforme rapidement en amnésie. Amnésie totale, au demeurant, puisqu'elle concerne également les gestes du quotidien et les souvenirs qui fondent la personnalité de l'individu comme de la communauté :

« (...) au fur et à mesure que le malade s'habitue à son état de veille, commencent à s'effacer de son esprit les souvenirs d'enfance, puis le nom et la notion de chaque chose, et pour finir l'identité des gens, et même la conscience de sa propre existence, jusqu'à sombrer dans une espèce d'idiotie sans passé. » (p. 53)

Ces nouveaux esclaves du travail nous rappellent à de nombreux titres les zombies si présents dans les récits de René Depestre : même boulimie du travail due aux facultés exacerbées de ce que les Haïtiens appellent le « gros bon ange », même oubli du « petit bon ange », même déculturation qui conduit jusqu'à la perte totale de l'identité. Les causes cependant de cette déculturation ne peuvent être les mêmes dans le contexte colombien et dans le contexte haïtien.

Dans son article consacré à une étude comparée de *Cent ans de solitude* et de *Batailles dans le désert*<sup>347</sup>, Marie-Magdeleine Chirol propose une interprétation socio-historique qui met en évidence le rôle joué par l'invasion des produits nord-américains dans la perte de mémoire et finalement la perte du langage, chez Gabriel García Márquez comme José Emilio Pacheco. Selon l'universitaire nord-américaine, l'amnésie qui frappe les habitants de Macondo doit être reliée à l'aliénation de la partie hispanophone de l'Amérique par la partie anglophone, au plan économique comme linguistique. L'invasion des produits de consommation nord-américains s'accompagne d'une autre invasion, linguistique cette fois, puisqu'elle concerne les américanismes ; ce sont ces derniers qui, associés à une domination culturelle de la part de l'Amérique du nord, finissent par provoquer la perte du langage dans les deux romans étudiés dans cet article :

« Recrudescence de mots et de produits étrangers qui semblent une réorchestration culinaire et culturelle de ce que le narrateur de García Márquez intitule « le jambon de Virginie avec

---

<sup>347</sup> Marie-Magdeleine Chirol, « Autobiographie et consumérisme : *Cent ans de solitude* de García Márquez dans les inter-ruines de *Batailles dans le désert* de J. E Pacheco », *Revue de littérature comparée*, 2 / 1995.

des tranches d'ananas » (p. 289). Ainsi, ici et ailleurs, le mot devient pur produit de consommation, un mélange à connotations bien indigestes. »<sup>348</sup>

Cette interprétation, pour nous sembler judicieuse sur l'évolution du langage à Macondo à partir de l'implantation de la compagnie bananière, ne nous convainc pourtant pas pour « la peste de l'insomnie » du début du roman. En effet, à ce moment de la narration, non seulement il n'est pas question de la multinationale nord-américaine, mais encore et surtout les pionniers de Macondo vivent dans une manière d'autarcie originelle, sans rapport avec le monde extérieur, s'employant à tout créer comme si le passé lui-même était à inventer ; en particulier, il n'existe, à ce stade du roman, aucun cimetière, tout simplement parce que les vivants n'ont pas encore eu le temps de mourir. Et il ne nous semble absolument pas qu'il y ait coïncidence, si le personnage qui va transmettre par contagion l'insomnie et l'amnésie soit justement celui qui apporte les premiers ossements à Macondo - les premières marques d'un passé qu'on peut alors imaginer antérieur à la création du village de Macondo :

« Pour tous bagages, elle avait une mallette d'effets personnels, un petit fauteuil à bascule en bois décoré à la main de petites fleurs multicolores, et une sorte de sacoche en toile goudronnée qui faisait un bruit continu de cloc-cloc, dans lequel elle transportait les ossements de ses parents (...)

Comme, en ce temps-là, il n'existait pas de cimetière à Macondo puisque personne encore n'y était mort, ils conservèrent la sacoche remplie d'ossements en attendant de trouver un lieu convenable où les ensevelir, et longtemps encore les parents de Rebecca encombrèrent la maison, jamais à la même place, avec leurs caquètements et leurs gloussements de poule couveuse. » (pp. 49 et 50-51)

Paradoxalement, c'est la même Rebecca qui apporte les premières marques du passé et le début de l'amnésie générale. Or ce mal vient de plus loin. Car le personnage de Rebecca a nécessairement été contaminé auparavant et l'explication est finalement avancée par Visitación, l'Indienne qui partage la chambre de la fillette :

« Pétrifiée de terreur, effondrée par cette fatalité qui la poursuivait, Visitación reconnut dans les yeux de Rebecca les symptômes de l'épidémie qui les avait contraints, son frère et elle, à s'exiler pour toujours d'un royaume millénaire où ils avaient titres de princes. » (p. 52)

L'amnésie, c'est donc ici un mal indien qui frappe d'abord les Indiens eux-mêmes, les privant ainsi, pour reprendre les termes exacts du narrateur, de « souvenirs d'enfance », du « nom [et] de la notion de chaque chose », de leur capacité à savoir « l'identité des gens », et enfin de « la conscience de [leur] propre existence. » La brutalité avec laquelle les Indiens ont été massacrés, persécutés, déculturés en Colombie comme ailleurs nous amène à penser que l'amnésie qui les frappe dans *Cent ans de solitude* peut illustrer le sort que leur a réservé l'histoire nationale. Précisons d'ailleurs qu'à son arrivée à Macondo, la jeune Rebecca ne parle pas le castillan, mais

---

<sup>348</sup> Marie-Magdeleine Chirol, « Autobiographie et consumérisme : *Cent ans de solitude* de García Márquez dans les inter-ruines de *Batailles dans le désert* de J. E. Pacheco », *Revue de littérature comparée*, op. cit., p. 198.

seulement une langue indienne<sup>349</sup>. Elle porte ainsi en elle la malédiction qui accompagne les Indiens depuis la colonisation : la perte des ancêtres, la fuite et l'oubli de tout passé et de toute identité.

La sacoche dans laquelle Rebecca transporte les ossements de ses parents s'inscrit tout particulièrement dans cette dépossession du passé. La vocation religieuse des ossements se trouve en effet profanée dans le roman. Car les ossements blanchis, lavés donc de toute l'impureté terrifiante systématiquement associée au cadavre en voie de décomposition, jouent parfois, au sein d'une communauté, un rôle régénérateur que signale en particulier René Girard :

« Les ossements blanchis et desséchés passent, dans certaines sociétés, pour posséder des vertus bienfaisantes, fécondantes. »

« Les exemples ne manquent pas, dans le folklore américain, de morts qui ressuscitent parce qu'on saute ou qu'on marche sur leur cadavre ou sur leurs ossements (...) Il faut noter, d'autre part, que la métamorphose s'effectue à partir des ossements blanchis et nettoyés, c'est-à-dire au-delà de toute décomposition maléfique. »<sup>350</sup>

Mais parvenus dans un monde entièrement nouveau et coupé de toute origine, de toute racines culturelles, ces ossements ne font l'objet d'aucun culte. Ce ne sont plus des ossements sacrés associés au culte des ancêtres et qui permettent de triompher de l'oubli et de la mort, ce ne sont plus que des choses sans nom ni signification dont la perception profane accentue la sensation de l'absurde qui domine dans une société devenue amnésique.

L'obsession d'un passé dont Rebecca a été sevrée se matérialise pour ce personnage. Car outre que son principal bagage à son arrivée à Macondo est la sacoche qui contient les ossements de ses parents, elle ne veut s'alimenter que de terre, comme pour un retour à la terre qui est justement interdit à ses parents faute de cimetière dans le village, mais qui est également interdit, plus largement, aux Indiens. Spoliés de leurs terres, ceux-ci, à l'image de Visitación, sont condamnés à une errance perpétuelle : autrefois « princes » d' « un royaume millénaire », désormais réduits à la servitude ; autrefois sédentaires, désormais nomades en quête d'un impossible repos. Le lendemain que le mal de Rebecca a été identifié, le propre frère de Visitación quitte Macondo, comme si y rester le condamnait à son tour à tout oublier de sa culture indienne.

La « peste de l'insomnie » finit par atteindre la population entière et, dirait René Depestre, par la « zombifier ». Jusqu'au langage disparaît à son tour, si bien que les mots ne peuvent survivre qu'en prenant la forme d'une langue étrangère. Ainsi, le

---

<sup>349</sup> La culture non européenne de Rebecca la rapproche de cet autre personnage de Gabriel García Márquez, Sierva María qui se rebaptise elle-même Maria Mandinga, de culture africaine. Un sort tragique les attend toutes deux, sanctionnant leur aura fantastique; car même si Rebecca a la chance de ne pas être persécutée par l'Inquisition, même si elle est acceptée par sa famille adoptive, elle reste un personnage à part, la seule, d'ailleurs à quitter la demeure patriarcale. Personnage maudit, elle restera sans descendance.

<sup>350</sup> René Girard, *op. cit.*, pp. 382 et 367.

jeune Aureliano a l'idée, afin de ne pas oublier l'usage des mots, de les fixer par écrit sur les objets qu'ils représentent :

« Pourtant, quelques jours plus tard, il s'aperçut qu'il éprouvait des difficultés à se rappeler presque tous les objets du laboratoire. Alors il nota sur chacun d'eux leur nom respectif, de sorte qu'il lui suffirait de lire l'inscription pour pouvoir les identifier (...) Peu à peu, étudiant les infinies ressources de l'oubli, il se rendit compte que le jour pourrait bien arriver où l'on reconnaîtrait chaque chose grâce à son inscription, mais où l'on ne se souviendrait plus de son usage. Il se fit alors plus explicite. L'écrêteau qu'il suspendit au garrot de la vache fut un modèle de la manière dont les gens de Macondo entendaient lutter contre l'oubli : *Voici la vache, il faut la traire tous les matins pour qu'elle produise du lait et le lait, il faut le faire bouillir pour le mélanger avec du café et obtenir du café au lait.* » (p. 56)

Ce procédé ne propose au village qu'un sursis, et son salut n'est finalement assuré que d'une façon qui ne peut convaincre le lecteur tant elle est miraculeuse. Un vieil homme se présente à Macondo et donne au patriarche José Arcadio une manière de potion magique sans que celle-ci s'inscrive dans un ensemble de croyances ni de conventions, telles qu'on peut en rencontrer par exemple dans le vaudou. Cette « potion » ne contient *a priori* ni sel, ni acide citrique de citron ou d'orange comme cela se produit pour rendre les zombies à la mort. En la circonstance, c'est la personnalité du guérisseur qui importe le plus : il s'agit du Gitan Melquiades.

Selon Marie-Magdeleine Chirol, « l'interrogation sur l'origine de l'œuvre, posée par de nombreux critiques, revient à savoir si c'est bien le manuscrit de Melquiades qui est lu et qui constitue le roman »<sup>351</sup>. De fait, une parenté s'établit entre l'auteur du roman et l'auteur du manuscrit, si bien que l'intervention de Melquiades pour sauver le peuple de Macondo cache bien mal celle du romancier lui-même. Bref, l'issue tragique qui sanctionne en principe - on a envie de dire par définition - le récit fantastique n'est évitée que par une ruse de magicien qui en définitive ne change rien à la brèche que la situation narrative ouvre sur l'angoisse et la terreur. Du reste, le trouble du lecteur ne peut que croître s'il a à l'esprit que l'amnésie qui touche l'histoire des origines apparaît dans d'autres textes américains, et notamment dans la littérature états-unienne.

En effet, les trous de mémoire accompagnent l'apparition de l'Histoire dans les textes fondateurs du fantastique nord-américain, et nous pensons tout particulièrement à ces deux textes de Washington Irving : *Rip van Winkle* ou à *The legend of Sleepy Hollow*. Ainsi, lorsque le colon hollandais Rip van Winkle se réveille après un sommeil de vingt ans, il découvre abasourdi que l'Amérique coloniale est devenue indépendante et républicaine. Mais il découvre aussi que les habitants de la démocratie à peine éclosée ont tout oublié de leur passé d'avant la création de leur nouveau pays et de ce qui désormais constitue leur Histoire. En passant d'une

---

<sup>351</sup> Marie-Magdeleine Chirol, « Autobiographie et consumérisme : *Cent ans de solitude* de García Márquez dans les inter-ruines de *Batailles dans le désert* de J. E. Pacheco », *Revue de littérature comparée*, op. cit., p. 196.



préhistoire vécue comme un âge mythique à un temps historique enthousiasmant mais également anxiogène, les Nord-Américains se trouvent victimes d'une déchirure originelle que Bernard Terramorsi commente en ces termes :

« Au moment où apparaît l'Américain, le Fantastique le fait disparaître et fonde son identité sur les traces aux figures aporétiques. Au moment où les Etats-Unis quittent la pastorale et entendent entrer dans l'Histoire, le Fantastique américain suggère des *trous de mémoire* irréductibles : dans ces fictions la récurrence d'une terre creuse évoque suggestivement la dérobade du sol américain quand on veut y fonder un point de vue stable et globalisant. Ces trous (*hollows*) perdus de vue et où le regard se perd signifient qu'avant la frontière, le sol américain c'est le vide ; et le récit fantastique américain, la prosopopée de ce vide. »<sup>352</sup>

La même analyse peut, *mutatis mutandis*, être conduite pour le roman de Gabriel García Márquez, à cette importante différence près que, plus nettement encore pour l'aire caraïbe que pour l'Amérique du nord, la terre sur laquelle les Européens veulent fonder leur monde nouveau est un monde originellement occupé. Aussi la fonction inavouable de l'amnésie collective est-elle justement de faire oublier cette occupation initiale. Ainsi s'explique que l'épidémie d'insomnie puis d'amnésie qui touche les habitants de Macondo ait été propagée d'abord par des Indiens, et par ceux qui *a priori* avaient devoir de mémoire plus que quiconque : par des princes indiens<sup>353</sup>.

Le roman de *Cent ans de solitude* recrée l'histoire et la fondation de l'Amérique qui voudra s'appeler « latine », histoire et fondation assises sur une amnésie collective et le refus absolu de reconnaître et d'institutionnaliser le métissage. Et cette instauration de l'amnésie comme ciment collectif, la suite du roman le montre, ne porte pas seulement sur l'antécédent indien. Elle concerne aussi l'histoire plus récente de la Colombie, et engage par là la période moderne de Macondo.

#### III.4.2. L'amnésie du présent : une histoire caraïbe sans mémoire.

L'histoire de la compagnie bananière, qui est au centre du roman, est en effet celle d'une époque fantôme. C'est même, d'une certaine façon, de cette histoire fantomatique qu'est né pour une large part le projet littéraire de Macondo. Car ce village, en lequel on peut voir une transposition romanesque d'Aracataca, le village natal de l'écrivain, reflète d'abord une expérience marquante du jeune Gabriel García

---

<sup>352</sup> Bernard Terramorsi, « Le Rêve américain », *Europe* n° 707, mars 1988, « Le Fantastique américain », p. 25.

<sup>353</sup> Dans « Casa tomada » (« Maison occupée », Julio Cortázar, *Bestiaire*, *op. cit.*, pp. 91-97, traduction française de Laure Guille-Bataillon), Julio Cortázar développe ce thème d'une maison dont les habitants se font chasser par des personnages sinon inconnus du moins jamais nommés et qui peu à peu gagnent du terrain jusqu'à envahir la totalité de la maison. D'une occupation l'autre, il n'y a pas de continuité, et l'histoire, (voire l'Histoire ?) ne s'écrit qu'à la faveur d'un hiatus terrifiant, qui annihile une première présence au profit d'une deuxième présence qui n'a ni identité, ni passé à revendiquer : qui n'est qu'une *chose* monstrueuse. Il n'entre pas dans notre propos de vouloir à tout prix chercher dans cette deuxième présence la métaphore de telle ou telle force historique argentine. En revanche, la fréquence avec laquelle les histoires fantastiques américaines s'écrivent avec des blancs qui sont autant de signes d'amnésie nous autorise pour le moins à voir dans ces hiatus narratifs l'écriture d'autres hiatus, historiques cette fois.

Márquez. Enfant puis jeune homme, il eut le loisir de connaître les trois phases de l'histoire moderne de ce village : la période calme, comme si le temps historique n'avait jamais existé, d'avant la venue de la compagnie bananière ; l'effervescence qui caractérisa l'implantation de la United Fruit Company ; enfin, l'agonie sans mémoire qui suivit le départ de la multinationale :

« Se fueron con sus lámparas de cristal, sus pianos de cola, sus fonógrafos, sus tapices y sus bacanales. Aracataca volvió a quedar a la deriva, como al principio, y, aunque después tuvo momentos de paz y relativa prosperidad, en el futuro viviría una agonía lenta, sin paliativos, que la llevaría al estado de postración y soledad en que la iba a encontrar García Márquez en marzo de 1952, cuando regresa con su madre a vender la casa de los abuelos. »<sup>354</sup>

A la lecture de ces quelques lignes de la biographie du romancier colombien, on a le sentiment de relire certains de ses propres récits, notamment « La sieste du mardi »<sup>355</sup>, considérée comme sa meilleure nouvelle par l'écrivain lui-même, ou encore évidemment *Cent ans de solitude*. De fait, le départ de la multinationale nord-américaine s'est fait avec autant de discrétion que son installation avait été bruyante. Après les tueries de 1928 et les inondations des années trente, provoquées pour une bonne part par les travaux d'aménagement de la compagnie, celle-ci changea d'abord de nom, devenant la « Magdalena Fruit Company » avant de partir littéralement sans laisser de traces, comme un voleur effacerait ses empreintes. Dès lors, comme le futur Macondo des récits de Gabriel García Márquez, Aracataca devait vivre dans un oubli profond et imposé du passage de la compagnie.

Cet ensevelissement de la mémoire se retrouve dans *Cent ans de solitude*. Ainsi, la disparition de la compagnie se fait avec une telle discrétion que les habitants finissent par être convaincus qu'elle n'a jamais existé. De même, les victimes de la fusillade ordonnée par la multinationale, au nombre de trois mille, deviennent des fantômes inconnus des vivants, de sorte que le syndicaliste José Arcadio Buendía passe pour un fou dès lors qu'il rappelle leur existence. Nous avons déjà noté<sup>356</sup> que le dernier rappel de leur existence par ce personnage, s'il n'est pas écouté par les habitants de Macondo, est en revanche suivi par un déluge qui dure plus de quatre ans, comme si les éléments voulaient venger la mémoire trahie des victimes de la répression. Mais, de même que l'histoire officielle refuse de dire et même de voir la vérité, de même le porte-parole de celle-ci devient surnaturellement invisible aux yeux mêmes de ceux qui le recherchent. C'est ce qui se produit lorsqu'une troupe vient fouiller la maison des Buendía, à la recherche du syndicaliste en cavale :

---

<sup>354</sup> Dasso Saldivar, *García Márquez, El Viaje a la semilla, op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>355</sup> Ce texte a été écrit en 1958, alors que la traduction française date de 1977. Il y est question d'une mère qui vient à Macondo, vêtue de noir, tenant sa fillette par la main, pour se recueillir sur la tombe de son fils, tué quelques jours plus tôt pour avoir volé. Il y a du Sophocle et de l'*Antigone* dans ce récit, mais aussi la triste présence d'un village écrasé par la torpeur, devenu village fantôme, victime de la honte et de la chaleur en même temps.

<sup>356</sup> Voir plus haut, p. 68.

« Il y avait dans l'air la même pureté, la même diaphanéité, le même privilège contre la poussière et la destruction qu'avait connus dans son enfance Aureliano le Second, et que seul le colonel Aureliano Buendía n'avait pu percevoir. Mais l'officier ne s'intéressa qu'aux pots de chambre.

(...) Son regard s'arrêta sur la zone où Aureliano le Second et Sainte Sophie de la Piété continuaient de voir José Arcadio le Second, et ce dernier se rendit compte également que le militaire était en train de le fixer sans le voir. » (p. 328)

Ainsi les mensonges officiels prennent une dimension surnaturelle en rendant effectivement impossible à voir ce qui est pourtant immédiatement tangible. Et quoique dans la situation romanesque ci-dessus, la censure de la répression contre les grévistes se retourne comiquement contre le pouvoir, en l'empêchant de voir ce que lui-même prétend ne jamais avoir existé, cet oubli total de José Arcadio le condamne à une solitude terrifiante : plus personne, hors ses proches immédiats n'est désormais capable de l'apercevoir, et son combat comme son existence sociale se trouvent dès lors dépourvus de toute signification. Il lui reste alors à redouter plus que tout, partageant en cela les terreurs des personnages du roman, qu'on l'enterre de son vivant. Commence dès cet instant l'ultime « résignation » de José Arcadio le Second, celle qui le condamne à vivre à la lisière du monde.

C'était déjà la hantise du personnage de « La troisième résignation », le premier texte écrit et publié par Gabriel García Márquez. Cette hantise illustre donc de façon récurrente, et non pas dans un texte isolé, que le Latino-américain tel qu'il apparaît dans les récits de l'écrivain colombien ne parvient pas à affirmer clairement son appartenance au monde des vivants : il est et n'est pas, parce que son existence est fondée sur un mensonge, que celui-ci concerne l'histoire fondatrice de l'Amérique postcolombienne ou bien l'histoire officielle de l'actualité.

Une fois de plus, Melquiades - le narrateur, voire l'auteur du récit ? - fait figure de saint protecteur, car c'est dans sa chambre que se réfugie le syndicaliste devenu invisible. Ce dernier entreprend de déchiffrer les fameux parchemins du Gitan, qui se refusent à lui malgré l'isolement magique que lui procure la chambre :

« Dans la chambre de Melquiades en revanche, protégé par la lumière surnaturelle, par le bruit de la pluie, par la sensation d'être invisible, il trouva le repos qu'il n'avait connu à aucun moment de sa vie passée, et seule persista en lui la peur d'être enterré vivant. (...) Débarrassé de toute crainte, José Arcadio le Second se consacra dès lors à lire et à relire maintes fois les parchemins de Melquiades, avec d'autant plus de plaisir qu'il les comprenait moins. » (p. 329)

En vérité, l'amnésie collective organisée par le pouvoir prend une dimension fantastique qui dépasse le seul personnage de José Arcadio le Second. Car jusqu'à ceux qui furent témoins sinon des massacres, du moins des agissements de la compagnie finissent par affirmer, et avec véhémence, que la multinationale n'a jamais existé à Macondo et, plus largement tout ce qui pourrait faire de l'ombre au pouvoir détenu par les conservateurs :

« Même la tenancière, qui d'ordinaire ne s'immisçait pas dans les conversations, protesta avec une passion rageuse de sage-femme que le colonel Aureliano Buendía, dont elle avait

effectivement entendu parler à plusieurs reprises, était un personnage inventé par le gouvernement comme prétexte à massacrer les libéraux. (...) Ces velléités de la mémoire se faisaient encore plus critiques quand on venait à parler de la tuerie des travailleurs. Chaque fois qu'Aureliano abordait la question, non seulement la propriétaire mais également certaines personnes plus âgées qu'elle repoussaient violemment l'histoire des travailleurs parqués dans la gare et du train de deux cents wagons chargés de morts et, partant, soutenaient ce qui restait après tout consigné dans les dossiers judiciaires et les manuels de l'école primaire : que la compagnie bananière n'avait jamais existé. » (pp. 409-410)

Il est vrai que, lavé par un déluge de plus de quatre ans, le village de Macondo n'est plus que l'ombre de lui-même. Rien n'a survécu au cataclysme, à part un gant de Patricia Brown, et l'ouragan biblique de la fin du roman n'a plus à emporter qu'un royaume des ombres et de l'oubli. Victime de ses propres mensonges et de ses lâchetés face à l'histoire, Macondo sombre dans une somnolence qui rappelle par un effet de miroir l'insomnie du début du récit, et que l'intervention de Melquiades n'avait donc guérie que provisoirement. Cette léthargie touche, bien entendu, non seulement les hommes, mais encore les éléments de la nature eux-mêmes :

« C'était tout ce qui subsistait d'un passé dont l'anéantissement n'arrivait pas à se consommer, parce qu'il continuait indéfiniment à s'anéantir, se consumant de l'intérieur, finissant à chaque minute mais n'en finissant jamais de finir. (...) Dans ce Macondo oublié jusque par les oiseaux (...) » (p. 424)

Constamment, le roman oscille entre un réalisme politique et un réalisme fantastique. La déchirure que le premier met en évidence est à ce point violente que seule l'écriture fantastique semble pouvoir l'exprimer, comme si la simple écriture « réaliste » des faits ne suffisait pas à rendre compte de ce qui, finalement, entre dans le domaine de l'indicible. Ainsi, la malédiction qui vient littéralement s'inscrire sur le front des fils illégitimes du colonel Buendía fait-elle basculer le constat de la répression nord-américaine dans une rhétorique fantastique dont l'objet est de dire la violence d'un réel qui échappe au monde humain et pour tout dire réconfortant de l'explication logique.

#### **Le signifiant de la croix de cendres dans *Cien años de soledad*.**

Le seul moyen, pour le romancier, de dire l'horreur de leur massacre réside donc dans l'aporie fantastique, en laquelle il ne s'agit pas de voir une simple figure de style, et encore moins une ornementation littéraire destinée à euphémiser la charge critique ; il faut au contraire y voir, croyons-nous, comme un aveu d'impuissance dans la retranscription d'un réel qui passe outre notre expérience commune.

Les dix-sept fils illégitimes, que le colonel Aureliano Buendía a eus à l'occasion des guerres civiles, portent tous une croix de cendre indélébile sur le front, tracée précisément un mercredi de cendres par le père Antonio Isabel. Notons d'abord que les fils du colonel sont les fils d'une guerre qui, avant de sombrer dans

d'interminables carnages, avait été inspirée par une aspiration à la liberté et à la dignité. Notons aussi que, fils illégitimes, ils ont ainsi échappé à la malédiction de l'inceste qui parcourt la totalité du roman ; il s'agit même, précise le narrateur, de « dix-sept individus plus différents les uns que les autres, de tous les types et de toutes les couleurs » (p. 229). Pour ces deux raisons, ils représentent à leur façon une Colombie métissée, mais encore volontaire et pleine d'enthousiasme, et ce de manière d'autant plus perceptible pour le lecteur que leur irruption dans le roman se fait en pleine période de Carnaval. Or une fois Carnaval terminé, commencent Carême et la malédiction qui va frapper les fils illégitimes exclusivement, car la croix de cendre tracée par le prêtre s'efface de tous les fronts sauf des leurs.

Pour l'instant, nous pouvons déjà formuler une première observation, que la surnature frappe encore une fois dans le roman, après Mauricio Babilonia et les étrangers victimes de Remedios-la-belle, ceux qui, par leur métissage et leurs multiples origines, ne sont pas de la communauté de Macondo. Au demeurant, leur apparition dans le roman coïncide avec un carnaval qui, dans la Caraïbe plus qu'ailleurs, est synonyme de métissage et de libération. La monstruosité donc demeure attachée à la figure de l'étranger et à son rejet. Et la croix de cendre qui reste gravée sur leurs fronts mérite une analyse particulière.

En tant que résidu qui fait suite à l'extinction du feu, la cendre connote la mort et, « anthropocentriquement, le cadavre, résidu du corps après que s'y est éteint le feu de la vie »<sup>357</sup>. En cela, la croix de cendre prend une valeur prophétique sur le front des dix-sept fils du colonel Aureliano. Elle annonce la mort qui les attend. Mais elle les rapproche aussi, par le jeu de l'intertextualité, d'autres personnages maudits qui parcourent la littérature et qui resurgissent parfois sous d'autres formes dans le même roman de Gabriel García Márquez. Nous pensons en particulier au personnage du Juif errant, dont les apparitions dans la littérature européenne se reconnaissent à partir du *Moine* de Lewis à la Croix de Feu inscrite sur le front du personnage, Croix de Feu « qui suggère le dualisme mythique du damné susceptible d'être sauvé. »<sup>358</sup> Mais dans le cas des dix-sept fils du colonel comme dans celui du Juif errant de *Cent ans de solitude*, il n'y a pas de rédemption possible. Et la croix de cendre qui reste gravée sur leur front n'annonce aucune résurrection pascale, mais au contraire les maintient prisonniers de la malédiction de carême. Elle signifie la mort sans promesse de renaissance.

Au demeurant, les circonstances dans lesquelles meurent ces fils illégitimes donnent à la surnature une dimension cette fois politique. En effet, leur extermination fait immédiatement suite au cri de révolte du colonel, après l'assassinat sauvage d'un enfant de sept ans et de son grand-père par un brigadier de police employé par la multinationale qui exploite Macondo :

« Un de ces jours, leur cria-t-il, je vais armer mes garçons pour qu'ils en finissent avec ces fumiers d'amerloks !

<sup>357</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 187.

<sup>358</sup> Marie-France Rouard, « Le Juif errant », *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 861.

Dans le courant de la même semaine, en divers endroits du littoral, ses dix-sept fils furent chassés comme des lapins par des criminels invisibles qui les visèrent tous au centre de leur croix de cendre. » (p. 253)

Différents éléments, présents dans ces quelques lignes, font de la barbarie nord-américaine une force surnaturelle. Ainsi, elle ne s'attaque qu'aux seuls fils illégitimes, l'absurdité latente de cette discrimination amplifiant l'effet de la terreur. Mais surtout, l'invisibilité et l'anonymat des meurtriers, leur ubiquité et leur acharnement à toujours viser le centre de la croix font de cette répression un phénomène fantastique. Ainsi donc, les meurtriers ne sont plus des agents de l'empire nord-américain, mais plutôt des agents d'un empire du Mal dont le masque géographique et idéologique finit par passer au second plan, de même que les masques que prennent les démons - masques de femmes, de sorcières ou de Juifs - paraissent secondaires derrière la réalité diabolique qu'ils prétendent occulter. Et, paradoxalement, leur façon d'écrire le Mal consiste à empêcher l'écriture de l'Histoire.

En ce sens, le dénouement de *Cent ans de solitude* illustre la victoire définitive des forces de la mort et de l'oubli, qui finissent par engloutir, mais après une interminable approche vampirique, le village de Macondo comme son souvenir. Et l'histoire de Macondo, et par delà ce village microcosmique de toute la Caraïbe, est l'histoire d'une gigantesque solitude où la rencontre de l'autre se fait à travers une violence doublée d'une amnésie systématisée et finalement létale. Ecrire l'histoire contemporaine de la Caraïbe, c'est donc écrire de grandes zones de blanc qui ne remontent à la conscience qu'à la faveur d'une résurgence fantastique. Et l'une des preuves les plus spectaculaires de l'impossibilité de cette écriture est donnée par le destin du manuscrit de Melquiades, dont l'aventure se termine en ces termes, par lesquels se clôt jusqu'au roman :

« Mais avant d'arriver au vers final, il avait déjà compris qu'il ne sortirait jamais de cette chambre, car il était dit que la cité des miroirs (ou des mirages) serait rasée par le vent et bannie de la mémoire des hommes à l'instant où Aureliano Babilonia achèverait de déchiffrer les parchemins, et que tout ce qui y était écrit demeurerait depuis toujours et resterait à jamais irrépétibile, car aux lignées condamnées à cent ans de solitude, il n'était pas donné sur terre de seconde chance. » (p. 437)

### *ENTRE ETAPE ET PASSAGE*

Parvenus à ce point de notre étude, il nous paraît nécessaire de porter un regard sur le chemin parcouru, pour mieux envisager celui qui reste à parcourir. L'espace littéraire caraïbe se présente à nous comme un espace fantastique, miné des différences ethniques et culturelles qui déchirent la Caraïbe. La terreur propre à l'écriture fantastique, si elle reste fondée sur des peurs existentielles comme celles de la mort, de l'autre, du double et finalement de soi-même, se trouve aussi fortement conditionnée par les circonstances historiques qui déterminent cet espace culturel. Le surnaturel effrayant, dans ces conditions, naît d'abord du spectacle, voire du spectre, d'une histoire terrifiante et terroriste. Ses fantômes ressurgissent, d'une communauté d'esclaves noirs jamais définitivement domestiquée, d'un Indien insaisissable mais toujours présent, d'un Juif ou d'un Tsigane qui revient périodiquement raviver le cauchemar d'une terre à jamais perdue et maudite.

Forte de cette malédiction originelle, la terre caraïbe est alors représentée comme celle des sortilèges et des enchantements, comme une terre d'exception. Ce qui ailleurs relève du domaine de l'impossible et de l'indécent, se réalise ici, dans un monde de lois de la nature et de la logique truquées et sans cesse trahies, où toute espérance de régénéscence est interdit à l'homme caraïbe. Et en même temps que l'espace perd ses limites, ses règles et ses repères, le temps aussi se déstructure et échappe ainsi à la maîtrise de l'homme ; disparaît en particulier la distinction fondamentale qui gouverne l'équilibre si salutaire entre le temps réversible et le temps irréversible, au prix de brisures, prémonitions et anachronismes qui angoissent nos récits.

A travers ces multiples menaces, l'homme caraïbe - le personnage et le lecteur des romans et nouvelles - se trouve confronté à un univers dévoreur, dont la démesure subit la loi qu'à la suite de Michel Serres, nous avons dite d'expansion. L'équilibre et la mesure qui doivent régir les rapports de l'homme au monde se trouvent perturbés par la croissance sans fin des maux qui condamnent le premier à dépérir. Cette angoisse apparaît, nous l'avons vu, à travers la hantise de l'épidémie, des métamorphoses, de l'ubiquité et d'un pouvoir boulimique qui sont autant de manifestations de ce que Bernard Terramorsi appelle la « sur-histoire ». Et, dans le spectre de ces terreurs, il nous a fallu chaque fois reconnaître la présence de l'autre, de cet étranger pourtant si familier, Noir, Indien ou métis, qui menace l'intégrité d'un monde blanc - mais aussi parfois noir - désespéré de conserver son identité. Atteinte dans son identité, la victime du fantastique caraïbe vit alors sous cette autre loi, antonyme de la précédente, la loi de Saturne, en vertu de laquelle les forces vitales s'atrophient pour ramener l'être à un état anorganique.

Si la loi d'expansion est centrée sur la source de la terreur, sur son objet donc, et exprime le développement monstrueux de ce qui terrifie, de la figure de l'autre donc, la loi de Saturne est au contraire centrée sur le sujet victime de la terreur. Pour lui, la vie se rétrécit et laisse la place à une agonie lente où triomphent les forces des ténèbres. Les démons qui accablent et dévorent le récit sont donc, comme dans d'autres aires culturelles et littéraires certes, mais plus nettement encore dans le monde caraïbe, ceux du mort-vivant, notamment celui du zombie, du double cadavérique, de la racine dévorante, de l'insomnie et de l'amnésie. La terre caraïbe apparaît ainsi comme une terre hostile parce qu'elle ne remplit pas son rôle fondamental, qui est de régénérer les morts et d'organiser les frontières et les passages nécessaires entre les vivants et les morts.

Au terme de ce parcours, le fantastique caraïbe nous paraît refléter l'histoire tragique de cette région déchirée par des siècles de violence quasi ininterrompue, d'abord parce qu'il y puise une large part de ses thèmes, ensuite, voire surtout, parce qu'il laisse sourdre la même désespérance et le même délaissement. Nous l'avons vu, le fantastique caraïbe ne prend pas naissance dans la perception d'un irréel qui terrifierait ceux qui succomberaient à sa présence, mais au contraire d'un réel chaotique qui envahit de sa présence monstre les personnages devenus ses victimes. Il s'agit là, conformément à l'expression de Michel Serres, d'un « réel fractal », qui oublie l'ordre et la continuité :

« Le réel est plein, saturé de détails. Le réel est un front de taille, avec ses chutes et ses cônes de déjection. Le réel est fractal, tomisé, taillé, pullulant de fragments, d'atomes divisés en particules et en quarks, de détail. Cette taille semble être issue d'un mot ancien et oublié qui signifiait : bouture. Le réel se fragmente et bifurque, se replante, reprend racine en soi pour resurgir toujours. On n'en a jamais achevé avec ses reprises, ses invaginations. »<sup>359</sup>

Face à ce réel qui échappe à tout contrôle humain, la peur panique s'installe et engendre la terreur fantastique, accompagnée d'un vacillement de la raison, selon la mécanique qu'explique Michel Serres :

« Le rationnel classique est une entreprise où les choses s'achèvent, où elles ont un terme et une clôture. De la définition et du définitif. Le rationaliste est un homme propre, vertueux et propre, il a des mains, car il travaille, elles sont propres et travaillent à la propreté. Tout est ici exact et pur, peigné, tiré au cordeau. Un jardin assez propre et le clos attendant. Le rationaliste a horreur du sale. Il purifie, définit, travaille à exclure cette saleté de détail. »<sup>360</sup>

Ces propos, qui pourraient aussi bien être tenus par l'Acadien du *Siècle des Lumières*, nous paraissent d'une pertinence plus évidente encore pour le monde caraïbe, espace « fractal » par excellence, dans le monde de la nature comme dans

---

<sup>359</sup> Michel Serres, *Le Passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 106.

<sup>360</sup> *Ibidem*



celui des hommes. Et ils éclairent remarquablement la terreur que tout esprit rationnel ressent lorsqu'il s'imprègne de cette réalité si chaotique.

Cependant, l'impression que laisse la lecture des trois auteurs de notre corpus, de même au demeurant que les intentions affichées aussi bien par René Depestre que Gabriel García Márquez ou Alejo Carpentier, ne se limitent pas aux seuls effets terrifiants du fantastique, même si ces derniers, nous l'avons vu, sont abondants dans leurs récits.

C'est que le chaos caraïbe, dans son chaos même, laisse entrapercevoir un ordre, un ordre improbable mais certain, et cet ordre donne naissance au « réel merveilleux » comme mode d'appréhension du monde et comme forme d'expression littéraire. Cet ordre, dans son émergence à partir du désordre, prend l'apparence du miracle, comme l'explique Michel Serres :

« Le chaos, le désordre, sont ce qu'il y a de plus probable. S'il existe un fond des choses et du monde, c'est le bruit de fond. Un ordre, une forme quelconques sont, à l'inverse, peu probables. La vieille distinction du fond et de la forme, si peu pertinente dans les domaines où elle fut appliquée, réapparaît ici sous la définition précise du bruit et de l'information, du désordre et de l'ordre, du probable et de l'improbable. (...) s'il existe quelque chose plutôt que rien, c'est justement cet ordre et cette forme, qui émergent du chaos et du bruit, c'est justement ce miracle improbable plutôt que ce chaos désordonné. »<sup>361</sup>

Le « réel merveilleux », en immergeant personnages et lecteurs dans un réel qui échappe à leur contrôle, introduit sans doute le vertige fantastique, mais en même temps désamorce pour une part la peur que sa perception alimente. Selon des stratégies qu'il nous reste à présent à découvrir, les mêmes auteurs désamorcent, dans certains de leurs textes au moins, la terreur que ces derniers sont à même d'inspirer aussi bien chez les personnages que chez le lecteur. Mieux encore, le « réel merveilleux » met en évidence une perception d'un sacré euphorique et non plus dysphorique.

Il y a ainsi ambivalence dans la présentation de la terre caraïbe. Si, comme nous l'avons vu, elle se manifeste souvent comme un monstre terrifiant, en d'autres pages et parfois au sein des mêmes récits, elle prend au contraire l'allure de la « Terre promise » qu'elle a si longtemps figuré pour les conquistadores. Temps et espace se trouvent alors hiérarchisés selon une logique sacrée, dont l'expression littéraire nous rapproche cette fois bien plus du merveilleux que du fantastique. Il y a comme une quête d'une harmonie cosmique qui parcourt l'ensemble de ces récits, et c'est le questionnement de cette quête cosmique qui constituera notre premier objet d'étude.

De même, le narrateur développe une autre thématique, qui présente le métis non plus comme un démon, mais comme un Messie. Les interdits de mélange, qui présentaient ce dernier comme une souillure, et partant comme une aberration fantastique, sont alors transcendés au profit d'une culture du métissage qui fait du métis le « tiers-instruit » cher à Michel Serres. A ce titre, le « réel merveilleux »

---

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 157.

répond à un questionnement identitaire en créant sa propre mythologie du métis : un être total et non plus émiétté, continu à l'instar du cosmos et non plus marqué par la discontinuité qu'impose la déchirure fantastique. Nous essaierons, dans une deuxième partie, de procéder à une définition de cette mythologie du métis.

Il nous faudra enfin, dans une dernière partie, nous interroger sur les fondements culturels et littéraires qui font du « réel merveilleux », une catégorie à part, qui se dissocie du fantastique sans toutefois se réduire à une simple réécriture moderne du merveilleux. Ecrire dans ces conditions, c'est, selon la formule heureuse de René Depeste, user du « métier à métisser. »

**II. UNE LITTÉRATURE COSMIQUE : LITTÉRATURE  
CARAÏBE ET MERVEILLEUX.**

**PREMIERE SECTION :**  
**LA QUÊTE D'UNE HARMONIE COSMIQUE : LA**  
**RECONCILIATION MERVEILLEUSE AVEC LA TERRE CARAÏBE.**

Dans son essai intitulé « Le Mythe du bon sauvage », Mircea Eliade cite Giuseppe Cocchiara, un folkloriste italien selon lequel « avant d'être découvert, le sauvage fut d'abord inventé »<sup>362</sup>. On pourrait légitimement parodier cette formule pour dire que l'Amérique aussi, avant d'être découverte, avait été inventée. Dès ses premiers voyages, Christophe Colomb présente les terres qu'il découvre comme des terres « formisísimas » qui annoncent le paradis terrestre autant que l'Atlantide<sup>363</sup>. Cette mythologie de l'Amérique, d'inspiration d'abord biblique et gréco-romaine, s'est ensuite enrichie d'autres mythologies, africaines notamment dans la région caraïbe. Et, malgré les déchirures de l'histoire venues mettre à bas ces croyances utopistes et engendrer selon nous des angoisses qui trouvent dans le fantastique leur meilleur terrain d'expression, survit encore avec force le sentiment d'une terre merveilleuse et aimée des dieux. C'est ce sentiment-là qui fonde le « réel merveilleux », caractérisé selon Paul Verdevoye, par deux éléments majeurs qui sont la « foi » et le « tellurisme »<sup>364</sup>. La littérature caraïbe oscille constamment entre ces deux pôles diamétralement opposés, les pôles fantastique et merveilleux, et les auteurs mêmes qui développent le thème fantastique d'une terre caraïbe maudite et confusément, absurdement hostile, nourrissent également la nostalgie d'une terre nourricière garante de l'équilibre cosmique.

Cela est vrai cependant à des degrés divers et surtout selon des approches très différentes, l'harmonie cosmique étant davantage vécue chez René Depestre et faisant davantage l'objet d'une quête chez Alejo Carpentier. Mais chez l'un comme l'autre de ces deux auteurs en particulier, mais chez Gabriel García Márquez aussi, il

---

<sup>362</sup> Giuseppe Cocchiara, *Il Mito del Buon Selvaggio. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche* (Messina, 1948, p. 7) cité par Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 40.

<sup>363</sup> Roger Toumson (*Mythologie du métissage, op. cit.*, p. 22) indique à ce sujet que « Christophe Colomb emporta avec lui le *Timée* et *Critias* de Platon parce qu'il y était écrit que, « au-delà des portes d'Hercule - le détroit de Gibraltar - se trouvait d'abord un essaim de petites îles puis au-delà ce qu'on ne pouvait nommer une île mais un continent parce qu'elle s'étirait immensément du Nord au sud. »

<sup>364</sup> Dans son article, Paul Verdevoye définit le « tellurisme » comme « cet attachement à la terre nourricière et, par voie de conséquence, le lien avec le concret, avec les circonstances, avec l'histoire » (« *Le Siècle des Lumières et la réalité merveilleuse* », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 152).

s'agit bien de créer un espace merveilleux qui réconcilie l'Homme avec la Terre. Aussi les auteurs de notre corpus écrivent-ils la géographie d'un espace sacré qui ne doit plus rien aux béances vertigineuses de l'espace fantastique. De même restaurent-ils un temps d'avant l'histoire, un temps qui méconnaît les servitudes du temps historique et linéaire : un temps réapprivoisé d'où le spectre de la mort se trouve définitivement conjuré.

## **I.1. Espace caraïbe et espace merveilleux.**

### **I.1.1. Le « réel merveilleux » et l'organisation sacrée de l'espace caraïbe.**

Nous avons vu dans notre première partie consacrée au fantastique dans la littérature caraïbe combien l'entrée en zone caraïbe peut signifier chez nos auteurs une entrée en territoire fantastique. Cette angoisse est cependant d'autant plus forte qu'elle s'oppose directement à un tellurisme caraïbe également vivace dans d'autres pages des mêmes auteurs, et qui se développe selon une organisation à la fois structurée et magique de l'espace. De façon générale surgit un espace caraïbe merveilleux qui s'organise selon un axe cosmique : la Terre se trouve unie au Ciel dans une dynamique ascensionnelle.

#### **I.1.1.1. La perception d'un centre du monde : l'axe cosmique.**

Ce qui rend un espace fantastique, c'est la perception d'une déchirure qui vient rompre son homogénéité et sa cohérence. C'est par exemple, le sentiment que l'espace cesse d'obéir à des règles précises et universelles, comme dans la capitale vénézuélienne du début du *Partage des eaux* ou dans la Santiago de Cuba de l'« Office des ténèbres ». A l'inverse, l'espace devient merveilleux - ou du moins sa perception se révèle-t-elle merveilleuse - dès lors qu'il laisse se manifester des signes de son organisation et de son unicité. Cela apparaît prioritairement dans la perception d'un axe cosmique qui relie les éléments les plus radicalement opposés et complémentaires de l'univers. Cette perception s'établit conformément à une logique sacrée que Mircea Eliade énonce en ces termes :

« A embrasser les faits d'une vue générale, on peut dire que le symbolisme en question [celui du « centre » du monde] s'articule dans trois ensembles solidaires et complémentaires : 1° au centre du monde se trouve la « Montagne sacrée », c'est là que se rencontrent le Ciel et la Terre ; 2° tout temple ou palais et, par extension, toute ville sacrée et toute résidence royale sont assimilés à une « Montagne sacrée » et sont ainsi promus chacun « centre » ; 3° à leur tour, le temple ou la cité sacrée, étant le lieu par où passe l'*Axis mundi*, sont regardés comme le point de jonction entre Ciel, Terre et Enfer. »<sup>365</sup>

Or, c'est bien à la recherche et à la rencontre de la « Montagne sacrée » que se consacre le personnage principal du *Partage des eaux*. En effet, la remontée vers

---

<sup>365</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 316.

les sources de l'Orénoque se double à la fois d'une élévation spatiale et spirituelle : après les Terres du Cheval puis celle du Chien, on découvre les Terres de l'Oiseau, qui nous conduisent donc enfin à la révélation de la « Montagne sacrée ». D'étape en étape, le monde cesse d'être le monde des apparences pour s'imposer dans sa vérité première, notamment lors du but ultime de ce parcours initiatique du narrateur intradiégétique, la colline aux pétroglyphes :

« Il y a quelque chose de lointain, de lunaire, de non destiné à l'homme, sur cette terrasse qui conduit aux nuages, sillonnée par un ruisseau d'eau glacée qui n'est pas de l'eau de source, mais de l'eau de brouillard. Je me sens vaguement inquiet - un peu intrus, pour ne pas dire sacrilège (...) » (p. 271)

Il faut bien souligner à cet égard que la perception de l'espace sacré, pour le personnage, procède en effet d'une révélation. Ce dernier, au départ de son voyage, ne poursuit aucune quête religieuse ou métaphysique particulière, il se rend en Amazonie dans le cadre d'un voyage d'étude musical et c'est l'espace amazonien lui-même qui « se révèle » sacré, à la faveur de signes qui constituent une hiérophanie<sup>366</sup> ressentie comme indiscutable. Loin d'être une construction de l'esprit qui marquerait le terme d'une recherche intellectuelle, la perception du sacré s'impose au personnage.

Alejo Carpentier développe alors un thème qui lui est cher, la concordance entre les récits de *Gilgamesh*, de la *Bible* et du *Popol Vuh* sur le mythe du déluge et du repeuplement de l'univers. On sait à ce sujet que le Noé quitché sut que la vie était de retour sur terre non pas par une colombe portant un rameau d'olivier, mais par un rat porteur d'un épi de maïs. Pourtant, cette fois, ce ne sont pas les coïncidences entre les récits fabuleux qui intéressent l'écrivain cubain, mais plutôt les preuves palpables de l'authenticité du récit indien :

« Mais ni Deucalion, ni Noé, ni Unapishtin, ni les Noés chinois ou égyptiens ne laissèrent gravée à jamais leur signature sur le lieu de leur arrivée. Ici, en revanche, il y a d'énormes dessins figurant des insectes, des serpents, des êtres ailés, des animaux terrestres et aquatiques, des représentations de lunes, de soleils et d'étoiles que « quelqu'un » a gravés là, avec un ciseau prodigieux, selon une technique que nous n'arrivons pas à nous expliquer. » (p. 274)

Ce qui est alors découvert, c'est la révélation des origines, dont la recherche a guidé la narration selon un périple fluvial qui suit une véritable gradation. En remontant le fleuve, le narrateur a remonté le temps jusqu'à atteindre le « Quatrième Jour de la Création », c'est-à-dire alors que le monde minéral seul existe et qu'aucun être vivant n'est apparu. Il parcourt ainsi, si l'on se fie à la chronologie biblique, cinquante-huit siècles en quelques centaines de kilomètres :

« Nous marchons depuis deux jours sur l'armature de la planète, oublieux de l'Histoire et même des obscures migrations des ères sans chroniques. Lentement, montant toujours, naviguant dans

les parties de torrents situées entre deux cascades ; dans celles, tranquilles, des cours d'eau, entre deux rapides ; obligés à hisser les barques au rythme de chants de manœuvres de degré en degré, nous sommes parvenus à la région où s'élèvent les Grands Plateaux. » (p. 249)

La recherche de l'axe cosmique aboutit donc pour le personnage à une recherche du lieu des origines du monde. Ce dernier point confirme d'ailleurs la démarche sacrée qui l'anime et qui fait ainsi basculer le récit dans un merveilleux aux antipodes du fantastique. Comme le remarque Mircea Eliade :

« De fait, la notion d'espace sacré implique l'idée de la répétition de l'hiérophanie primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant, en le singularisant. »<sup>367</sup>

Pour le personnage central du *Partage des eaux*, en butte à un quotidien privé de sens dans sa métropole nord-américaine, et privé de sens parce que justement privé de sens sacré, la révélation de l'axe cosmique le renvoie au temps primordial, temps heureux de l'unicité du monde, avant que ce dernier sombre dans les brisures et les déchirures absurdes qui sont à l'origine de l'angoisse et de la terreur fantastiques. Il s'agit donc, pour réaffirmer la pérennité de cet axe sur l'usure des jours, d'en retrouver les traces les plus fermes, les plus incorruptibles. Il n'est donc pas surprenant, dans cette perspective, que les espaces sacrés qui jalonnent le parcours du protagoniste du roman soient essentiellement des espaces minéraux.

#### **I.1.1.2. L'hiérophanie et la révélation des pierres sacrées.**

La manifestation du sacré, l'hiérophanie, n'est pas en soi liée à telle ou telle forme, à tel ou tel matériau observé dans la nature, dans la mesure où cette manifestation transcende les éléments perceptibles dans la nature. En soi, la pierre n'est pas sacrée et, par exemple, ne saurait constituer une divinité. En revanche, elle peut constituer un signe de quelque chose d'autre, qui émane d'un lieu autre, et dans *Le Partage des eaux* en particulier, elle joue un rôle décisif dans la révélation du sacré au personnage principal. Et les caractéristiques générales de la roche, du minéral, expliquent cette relative prédisposition du minéral pour constituer un signe hiérophanique :

« La dureté, la rudesse, la permanence de la matière représente pour la conscience religieuse du primitif une hiérophanie. Rien de plus immédiat et de plus autonome dans la plénitude de sa force, rien de plus noble et de plus terrifiant non plus que le majestueux rocher, le bloc de granit audacieusement dressé. Avant tout, la pierre *est*. Elle reste toujours elle-même et elle subsiste ; et ce qu'il y a de plus important, elle *frappe*. Avant même de la saisir pour la frapper, l'homme se heurte à elle. Pas nécessairement par son corps, mais au moins par son regard. (...) Le rocher lui révèle quelque chose qui transcende la précarité de sa condition humaine : un mode d'être absolu. »<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> « Pour indiquer l'acte de manifestation du sacré, nous avons proposé le terme *hiérophanie* » (Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 155)

<sup>367</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 311.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 188.

Le propos de Mircea Eliade se trouve remarquablement confirmé, jusque dans le détail même de son analyse, à deux reprises dans le roman d'Alejo Carpentier. C'est le cas donc lors de la découverte de la colline aux pétroglyphes. Mais, avant cette ultime révélation, ç'avait aussi été le cas avec la Capitale des Formes, dont la découverte par le protagoniste constitue une première révélation de l'axe cosmique. Cette révélation se fait d'abord à travers l'éblouissement d'une nature minérale d'avant même les dieux :

« Là-bas, derrière les arbres gigantesques, se dressaient des masses de rochers noirs, énormes, massives, aux flancs verticaux, comme élevées au fil à plomb, présence réelle de monuments fabuleux. Ma mémoire devait évoquer le monde de Bosch, les Babels imaginaires des peintres du fantastique, des illustrateurs les plus illuminés de tentations de saints, pour trouver quelque chose de semblable à ce que je contemplais. Ce que j'avais devant moi était une espèce de ville de titans, aux constructions multiples et espacées, avec des escaliers cyclopéens, des mausolées qui disparaissaient dans les nuages, d'immenses esplanades dominées par des forteresses étranges en obsidienne, sans créneaux ni meurtrières, qu'on eût dit destinées à défendre l'entrée d'un royaume interdit à l'homme. » (p. 231)<sup>369</sup>

La référence à la mythologie grecque est ici explicite. Elle se fait par l'évocation des titans et des cyclopes, également fils d'Ouranos et de Gaïa ou, si l'on préfère, du Ciel et de la Terre. C'est d'ailleurs leur filiation qui justifie le mieux, à notre sens, leur présence dans ce passage, puisque le narrateur leur attribue la création de « monuments fabuleux » dont la première particularité est d'unir la Terre et le Ciel. L'importance du champ lexical du gigantisme (« gigantesques », « masses », « énormes », « massives », « titans », « cyclopéens », « immenses ») comme les références systématiques à des constructions élaborées dans le matériau brut, renforcent l'idée d'un monde puissant mais primitif, qui renvoie bien à un âge titanesque, antérieur à l'âge céleste. Comme l'explique Paul Diel, les Titans symbolisent :

« (...) les forces sauvages et indomptées de la nature naissante. Ils figurent la première étape de la gestation évolutive ; les cataclysmes par lesquels la terre se prépare à devenir le lieu propice où s'épanouira la vie des humains. »<sup>370</sup>

Les « proportions » que le narrateur voit dans ce spectacle inouï, et la référence explicite aux Titans justifient l'évocation de Bosch et des peintres du « fantástico ». Néanmoins, ce dernier terme n'est pas employé par Alejo Carpentier dans le sens que nous avons défini pour notre étude. A aucun moment en effet, le

---

<sup>369</sup> Il manque une phrase dans la traduction française. Dans le texte d'Alejo Carpentier, les références à Bosch et aux peintres du fantastique se trouvent modalisées par cette restriction : « Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, al punto, por una cuestión de proporciones. » ( *Los Pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, « Biblioteca de autor », 1999, p. 175) Preuve donc que même les représentations picturales les plus audacieuses ne suffisent pas pour représenter l'œuvre des Titans.

<sup>370</sup> Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, op. cit., p. 112.



narrateur du *Partage des eaux* n'éprouve d'angoisse, de terreur devant la révélation du surnaturel<sup>371</sup>, et ce malgré les dimensions monstrueuses de ce qui vient de s'imposer à sa vue. Car la brutalité de cette révélation - qui en soi pouvait de fait engendrer le fantastique<sup>372</sup>- s'efface en prenant son sens dans la phrase suivante, dans laquelle l'œuvre titanesque se justifie comme le support d'une œuvre non plus strictement surnaturelle, mais cette fois divine - celle de la Capitale des Formes :

« Et au-delà, sur un fond de cirrus, se dessinait la Capitale des Formes : une incroyable cathédrale gothique, d'un mille de hauteur, avec ses deux tours, sa nef, son abside et ses arcs-boutants, dressée sur un roc conique fait d'une matière étrange parcourue de sombres irisations de houille. Les clochers étaient balayés par des brumes épaisses qui tourbillonnaient quand les brisaient les tranchants du granit. Les proportions de ces Formes couronnées de terrasses vertigineuses, flanquées de tuyaux d'orgue, avaient un aspect si irréel - demeures de dieux, trônes et gradins destinées à la célébration de quelque Jugement Dernier - que l'esprit, saisi, ne cherchait pas le moindre à interpréter cette déconcertante architecture tellurique, et acceptait sans raisonner sa beauté verticale et inexorable. » (pp. 231-232 )

Par rapport au passage précédent, l'évolution est évidente. La révélation d'un âge pré-divin cède la place à une autre révélation, proprement merveilleuse cette fois, comme l'atteste le lexique omniprésent du Moyen Age chrétien (« cathédrale gothique », « nef », « abside », « arcs-boutants », « clochers », « tuyaux d'orgue », « Jugement Dernier »). Mais il s'agit ici d'un Moyen Age mythique, d'avant l'époque et le temps, dans lequel Carlos Santander T. voit une représentation de la « Diosa Madre » :

« La alta catedral -Capital de las Formas- guarda la entrada de un mundo prohibido al hombre : el de la eternidad ; que es el más recóndito maravilloso »<sup>373</sup>

Ce critique fonde son jugement sur le symbolisme maternel qu'il voit dans la Capitale des Formes, qu'il rapproche du personnage de Rosario et de ceux des femmes du village indien, dont une jarre sans anses inspire au narrateur les réflexions suivantes :

---

<sup>371</sup> Une fois encore, il nous paraît important de nous reporter au texte original, qui ne parle pas exactement de masses de rochers noirs (...) présence réelle de monuments fabuleux », mais de « moles de roca negra (...) presencia y verdad de monumentos fabulosos ». On le voit, le texte espagnol est plus abstrait que sa traduction française : pour les rochers, il insiste sur la matière (la « roca », au singulier) plus que sur l'objet de la perception (les « rochers ») ; d'autre part, la force de la révélation apparaît à travers des substantifs « presencia y verdad » -dépourvus de déterminants, ce qui leur donne encore plus de force- qui connotent le sacré bien plus que « présence réelle », qui renvoie davantage à une observation du réel.

<sup>372</sup> De fait, l'hiérophanie, par la force de sa révélation, est une expérience traumatisante. La perception du sacré met notre personnage en présence d'une vérité qui dépasse à ce point sa personne humaine qu'elle ne peut que le terrifier, en le privant d'ailleurs de toute possibilité, dans un premier temps, d'exprimer ce qu'il ressent par des mots. Comme l'observe Mircea Eliade : « Toute hiérophanie est une kratophanie, une *manifestation de force*. » ( *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 157) Mais ce traumatisme, qui pourrait déboucher sur une terreur fantastique, débouche au contraire sur le sentiment du merveilleux : à la différence de la terreur fantastique, la terreur merveilleuse est, elle, dotée de sens.

« C'est Dieu ; plus que Dieu, c'est la Mère de Dieu. C'est ma Mère, base de toute religion. Le principe femelle et génésique, que l'on trouve dans le prologue secret de toute théogonie. (...) J'avais devant moi la Mère des Dieux Enfants, des totems donnés aux hommes pour qu'ils prissent l'habitude de fréquenter les dieux, qu'ils se préparassent à révéler des dieux adultes. La Mère, « solitaire, hors de l'espace et plus encore du temps », dont Faust avait prononcé le simple nom de Mère, à deux reprises, avec terreur. » (p. 247)

De fait, si la Capitale des Formes impressionne tant le narrateur intradiégétique, c'est bien en particulier parce qu'elle lui semble elle aussi « hors de l'espace et plus encore du temps ». Ainsi, le passage qu'elle établit entre la Terre et le Ciel se fait symboliquement à travers un seuil de « brumes épaisses » qui évoque un passage magique non seulement entre la Terre et le Ciel, mais plus encore entre le monde temporel et le monde d'avant l'Epoque. Ce brouillard (le texte espagnol parle, exactement, de « nieblas espesas »), en ce qu'il atteste la présence de l'indéterminé, préfigure une révélation importante, au même titre que la nuée à travers laquelle Yahvé veut annoncer sa présence auprès des Hébreux<sup>374</sup>. Tant de références religieuses peuvent surprendre dans le texte d'un auteur par ailleurs si profondément engagé aux côtés d'une révolution castriste pourtant peu soucieuse de religion. Mais on aurait tort de ne voir dans ces références constantes qu'une rhétorique érudite destinée à appuyer un discours essentiellement éthique. Pour les personnages, narrateur en tête, le merveilleux s'impose comme une évidence (« l'esprit, saisi, ne cherchait pas le moindre à interpréter cette déconcertante architecture tellurique, et acceptait sans raisonner sa beauté verticale et inexorable »). Fernando Alegria insiste à juste titre sur ce point décisif :

« Carpentier (...) alude a ese veneno de la pueril idealización, o del símbolo superimpuesto que pudiera desvirtuar la autenticidad de la aventura del héroe. Porque este héroe, aunque movido aparentemente por una vieja utopía romántica, aunque en momentos de laxitud sexual confunda el claro de la selva con la selva misma y crea ver en la mujer que le sigue, le cocina, le refoncilta y le amapara, una especie de alegoría telúrica - algo así como un tambor de guerra de espaldas -, pronto es sacudido por el impacto de las realidades elementales. »<sup>375</sup>

Ce qui est en effet en jeu ici, c'est l'authenticité de l'expérience des personnages et, à partir de là, du discours de l'auteur et de sa réception par le lecteur. Aucun exotisme ne doit venir troubler l'expérience du personnage principal, et en particulier aucune vision surréaliste - et, par voie de conséquence, parisienne et artificielle selon la propre pensée d'Alejo Carpentier - ne doit venir faire de l'Amérique du *Partage des eaux* un simple prétexte pour un discours faussement

---

<sup>373</sup> Carlos Santander T. « Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier », *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas Publishing, 1970, p. 133.

<sup>374</sup> « Et l'Eternel dit à Moïse : Voici, je viendrai vers toi dans une épaisse nuée, afin que le peuple entende quand je te parlerai, et qu'il ait toujours confiance en toi. » (*Exode*, XIX, 9) Alejo Carpentier a-t-il pensé à ce passage de l'Ancien Testament quand il a composé l'épisode de la Capitale des Formes ? Dans les deux textes, la nuée (autre sens possible de « niebla ») est « épaisse ».

<sup>375</sup> Fernando Alegria, « Alejo Carpentier : Realismo Mágico », *Homenaje a Alejo Carpentier*, *op. cit.*, p. 64.

ethnographique. De l'adhésion du personnage, et éventuellement du lecteur, aux réalités américaines dépend l'émergence du merveilleux dans cette expérience. Et l'inscription de ce merveilleux dans les réalités observées fonde le « réel merveilleux » d'Alejo Carpentier, dont nous avons rappelé plus haut que les conditions d'existence étaient la « foi » et le « tellurisme ».

### **I.1.2. Le mythe du jardin d'Eden dans le merveilleux caraïbe.**

L'espace caraïbe tel que les récits de notre corpus est parfois traversé du mythe du jardin d'Eden, en ce sens que la nature végétale en particulier propose aux personnages une aide bienveillante et magique. Il ne s'agit pas, au demeurant, de les renvoyer à un « âge d'or » pré-historique. Ces deux mythes, s'ils ont en commun d'affranchir l'humanité des contraintes historiques, présentent cependant cette différence décisive : tandis que « l'âge d'or » fait référence à une société idéale d'avant l'histoire fondamentalement organisée selon « la triade *Paix-Abondance-Justice* »<sup>376</sup>, le jardin d'Eden renvoie à un âge encore antérieur, plus proche de la genèse originelle.

Sa présence dans la littérature caraïbe ne va d'ailleurs pas sans difficulté, tant la nature caraïbe s'est imposée aux hommes de la région de façon problématique au cours de l'histoire. Car la nature caraïbe n'est pas une nature originelle pour les populations d'aujourd'hui. Elle a au contraire d'abord représenté le déracinement pour les populations venues de l'Ancien monde et, pour celles d'Afrique, la déportation. Pire, sa représentation dans la littérature s'est longtemps trouvée associée à un exotisme qui n'avait de sens que pour des lecteurs européens. Et Raphaël Confiand note que la littérature antillaise, d'expression créole ou d'expression française, s'est ainsi abstenue de toute description, tant l'enjeu de la description, et en particulier de la description des paysages antillais, a été faussé par ce contexte historique et littéraire. Après avoir expliqué que le créole, langue « essentiellement rurale et orale », propose un vocabulaire descriptif extrêmement pauvre dès lors qu'il s'agit de représenter une nature trop proche du paysan pour que celui-ci éprouve le besoin de l'esthétiser dans son discours, l'écrivain martiniquais explique combien le recours à la langue française est pour lui problématique :

« Passé au français quelque dix années plus tard, j'ai eu la surprise de me retrouver confronté à un problème similaire, quoique dans des termes complètement différents. Comment décrire un cocotier ? Comment dire qu'une plage de sable blanc est belle ? Cocotier et sable blanc, tout le paysage antillais en fin de compte, ont été réifiés par le discours exotique européen. Un écrivain euro-américain peut vanter la beauté d'un sapin ou de la neige, un écrivain antillais ne peut pas faire de même pour le cocotier et la plage de sable blanc. Et le drame, pour moi, écrivain antillais, c'est que ni le cocotier ni la plage de sable blanc ne sont exotiques dans mon vécu quotidien mais, dès l'instant où, usant de la langue française, je m'attelle à les évoquer, je me retrouve littéralement pris en otage, terrorisé au sens étymologique du terme par le regard réifiant de l'Occident. »<sup>377</sup>

<sup>376</sup> Marie-Josette Bénéjam-Bontems, « L'Age d'or », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 54.

<sup>377</sup> Raphaël Confiand, « Questions pratiques d'écriture créole », in *Ecrire la « parole de nuit »*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1994, p. 173.

### I.1.2.1. Le mythe du jardin d'Eden chez René Depestre.

Dans ces conditions, représenter la nature caraïbe dans la réécriture du jardin d'Eden revêt pour un écrivain antillais, comme René Depestre en particulier, voire plus largement pour un écrivain caraïbe, la forme d'un défi littéraire et culturel. Il s'agit de se libérer d'un discours « réifiant », imposé par l'ancien colonisateur, et qui peut faire de lui un écrivain « terrorisé ». Or, l'occurrence la plus significative du jardin d'Eden apparaît à la faveur d'une échappée onirique d'Hadriana dans *Hadriana dans tous mes rêves*. En voie de « zombification » et prisonnière de son cercueil, l'héroïne entreprend un voyage libérateur et purificateur qui la mène au jardin de son enfance. « J'ai échappé aux parois rigides de mon cercueil » nous dit-elle, « je me suis lancée au grand dehors ensoleillé de Jacmel » (p.190). Et cette évasion par le rêve la conduit à l'espace mythique qui sacralise le monde caraïbe : « Alors l'enchantement commençait pour moi au jardin » (p.190). Bref, le jardin qui s'impose à l'esprit d'Hadriana n'est pas un jardin réel, perçu immédiatement, mais un jardin conçu comme un espace de délivrance face à la mort qui la guette, comme un espace dont la première vertu est « l'enchantement », l'opération magique qui lui permet de se réconcilier avec la vie qui est en train de la quitter. C'est bien un jardin d'avant la chute originelle, un jardin d'avant l'apparition de la mort, et qui rappelle à ce titre le jardin d'Eden que l'Ancien Testament nous présente en ces termes :

« L'Eternel Dieu prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Eden pour le cultiver et le garder. L'Eternel Dieu donna cet ordre à l'homme : Tu pourras manger de tous les arbres du jardin ; mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras certainement. »<sup>378</sup>

Comme si ce rappel avait des vertus incantatoires, l'héroïne procède alors à un parcours imaginaire de ce jardin. Or le jardin de l'enfance d'Hadriana présente cette particularité d'être un jardin artificiel, plus exactement même un jardin miniature :

« Pour notre plaisir, mon père, en botaniste amateur, avait voulu y faire épanouir, outre la flore spécifiquement haïtienne et dominicaine, le paysage de toute la Caraïbe, de Cuba à Trinidad, en passant par Porto Rico, la Jamaïque, la Martinique, la Guadeloupe et l'ensemble insulaire des Petites Antilles. » (p. 190)

Bref, ce jardin ainsi réalisé constitue un microcosme de la Caraïbe. A ce titre également, il ne renvoie pas à un jardin réel, même si les espèces végétales énumérées par l'héroïne appartiennent en effet à la réalité caraïbe, mais à une reconstruction du monde caraïbe. Et c'est par cette reconstruction mythique que le jardin d'Hadriana lui offre la force nécessaire pour le retour à la vie. En cela, il doit être rapproché de « l'arbre-de-vie » que Mircea Eliade définit en ces termes :

---

<sup>378</sup> Genèse, II, 15-17.

« (...) l'arbre représente -et cela soit d'une manière rituelle et concrète, soit mythique et cosmologique, et encore purement symbolique- le *Cosmos vivant*, se régénérant sans cesse. La vie inépuisable étant un équivalent de l'immortalité, l'arbre-Cosmos peut, de ce fait, devenir, à un autre niveau, l'arbre de la « Vie-sans-mort ». <sup>379</sup>

De fait, le retour aux sources onirique d'Hadriana dans ce jardin merveilleux préfigure son retour réel à l'existence, puisque c'est dans le chapitre suivant qu'elle parvient à s'échapper du cercueil où elle est enfermée. La libération littéraire à laquelle se livre René Depestre, parvenant à décrire un paysage caraïbe sans s'enliser dans le piège de l'exotisme réifiant, se double ainsi d'une autre libération : celle d'une héroïne qui, par la grâce de la même description édénique, parvient à se libérer d'une autre réification, celle de la « zombification ». L'entreprise de René Depestre nous paraît d'autant plus singulière que sa description édénique n'entretient qu'un rapport lointain avec la réalité du paysage haïtien. Haïti est en effet un pays accablé par un désastre écologique qui le place aux antipodes du jardin d'Eden. La beauté paradisiaque de la nature haïtienne s'inscrit plutôt dans un discours nostalgique d'autant plus lancinant qu'il vient nourrir une poétique de l'exil. Le « merveilleux » de ces descriptions remplit ainsi son rôle euphorique. Il contribue à protéger les personnages comme les lecteurs de l'angoisse fantastique que génère la réalité terrifiante d'un paysage « zombifié » au même titre que la nation, comme nous avons pu le constater dans *Le Mât de cocagne* (« Erosion et déboisement sont à nos montagnes ce que la zombification représente pour nos gens », pp.65-66).

Dans ce premier roman de René Depestre sourd, autant que dans *Hadriana dans tous mes rêves*, la nostalgie du jardin des délices :

« Le Morne-de-l'Hôpital était autrefois fameux pour son exubérance d'arbres fruitiers. Il se rappelait la fraîcheur de verger qui l'accompagnait jadis jusqu'à Fourmy. Alors les seules éclaircies étaient celles des fermes, des cases, des enclos, des champs récemment labourés. » (p. 65)

Les souvenirs du personnage reprennent les caractéristiques principales du jardin biblique : profusion et générosité d'une nature dont les arbres forment un « verger » qui se reconnaît à son exubérance. Le héros du roman, Henri Postel, oppose ainsi le temps mythique et merveilleux du jardin d'Eden (« autrefois », « jadis », « alors ») au temps présent et générateur de fantastique du désert qu'il a sous les yeux :

« La végétation se clairsemait terriblement à mesure qu'il montait. (...) Maintenant les pentes dénudées offraient à la vue leurs flancs aux os saillants, blanchis par le vent et les orages. » (p. 65)

Le merveilleux qui parcourt la représentation mythique du jardin d'Eden dans l'œuvre romanesque de René Depestre s'inscrit selon nous dans un projet émancipateur à plus d'un titre. Il affranchit la langue française d'un discours exotique réifiant, participe à la régénération de personnages accablés par les multiples visages

---

<sup>379</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 231.

de la « zombification » telle qu'elle se manifeste dans le réel haïtien, et enfin détermine la régénération mythique d'un pays dont la littérature est depuis un demi-siècle majoritairement portée par les écrivains de la diaspora.

#### **I.1.2.2. Le mythe du jardin d'Eden chez Alejo Carpentier.**

Chez Alejo Carpentier, le mythe du jardin d'Eden, en dépit d'un contexte historique et culturel sensiblement différent, prend des significations voisines. De même que chez René Depestre, le jardin n'est pas donné mais découvert, voire conquis. En revanche, cette « découverte » engage moins une collectivité qu'un destin individuel. C'est ce qui se produit en particulier pour Esteban dans *Le Siècle des Lumières*. A son retour de France, le jeune homme se rend ainsi à la Guadeloupe, où les promenades qu'il entreprend sont prétextes à s'évader d'une réalité révolutionnaire dans laquelle il a de plus en plus de mal à se reconnaître. De même qu'Henri Postel ou Hadriana, une double nostalgie l'anime alors : celle de son enfance et celle de sa terre natale, Cuba. L'atteinte du jardin paradisiaque se fait ainsi à la faveur d'un voyage initiatique à la fois ardu et baigné par des eaux qui connotent un retour à un âge intra-utérin :

« (...) le jeune homme allait quelquefois à la Basse-Terre, menant son cheval sur des chemins accidentés où la végétation était particulièrement touffue à cause des nombreux ruisseaux et torrents qui descendaient des mornes, toujours enveloppés de brouillards et de vapeurs. Au cours de ces équipées il découvrait une végétation semblable à celle de son île natale, dont une parfaite connaissance lui avait été interdite par sa maladie, et qui à présent se révélait à lui, comblant ainsi une lacune demeurée tout au long de sa récente adolescence. » ( pp. 220-221 )

La rencontre avec le jardin se voit donc préparée par ce qui constitue, selon Claude Dumas<sup>380</sup>, la préoccupation majeure du roman : l'obsession des origines. Et elle se manifeste d'abord par une libération des sens que met en évidence un champ lexical de la sensualité omniprésent dans les lignes qui suivent celles que nous venons de citer plus haut :

« Il humait avec délices la molle fragrance des pommes-canelles, la brune acidité du tamarin, la délicatesse charnue de tant de fruits aux pulpes rouges et violettes, qui gardaient dans leurs replis cachés des noyaux somptueux, aux textures d'écaille, d'ébène ou d'acajou poli. Il plongeait son visage dans la blanche froideur des corossols ; il déchirait l'amarante des caïmites pour chercher avec des lèvres avides les vitreuses dragées qui se dissimulaient dans les profondeurs de la chair du fruit. » (p. 221)

La rencontre avec le jardin prend ainsi la forme d'une fusion sensuelle qui fait intervenir quatre des cinq sens, qu'il s'agisse de l'odorat (« humait », « fragrance »), le goût (« l'acidité », « pulpes »), le toucher (« délicatesse » - qui

---

<sup>380</sup> Claude Dumas, « *El Siglo de las Luces* de A. Carpentier, novela filosófica », *Cuadernos Americanos*, 1966, CXLVII, n°4, pp. 187-210.

traduit en fait « blandura », soit plutôt la « mollesse » - mais encore « charnue », « poli », « lèvres », « chairs ») ou la vue (« brune », « rouges et violettes », « d'ébène ou d'acajou », « blanche », « l'amarante », « vitreuses »). Cette sensualité déborde d'ailleurs sur des termes aux connotations érotiques comme « délices », « replis cachés », « déchirait », « avides » ou « profondeurs ». Esteban découvre un monde merveilleux - quelques lignes plus bas, il est question d'un « mundo secreto » -, dont la manifestation la plus évidente est celle d'un verger tropical idéalement exempt de toute empreinte humaine. De même que chez René Depestre mais plus nettement encore, le jardin édénique s'organise autour de l'arbre, et Esteban veut grimper à l'un d'eux, selon une démarche que le narrateur qualifie de « prueba iniciaca » (p.188) :

« Et après être venu à bout de l'épreuve initiatique qui consistait pour lui à atteindre les difficiles branches d'accès, il se mit à monter vers le couronnement d'une cime, par une sorte de spirale formée de bras de plus en plus serrés et légers, soutiens d'un grand revêtement de feuillage, de la verte ruche, du somptueux auvent vu de l'intérieur pour la première fois. » (p. 221)

Le chemin initiatique que suit Esteban est en fait celui qui mène au merveilleux, plus exactement même au « surnaturel » tel que le définit la pensée catholique, par exemple chez Henri de Lubac, qui à cet effet cite le R.P. Bouillard :

« (...) à l'origine du monde, la nature étant encore à instituer, il fallait que les premières œuvres procèdent immédiatement d'un *principio surnatural*, c'est-à-dire de Dieu, créateur de la nature. »<sup>381</sup>

Le surnaturel ici ne vient en aucune façon s'opposer au naturel. Conformément à son étymologie, « supernaturalis », il renvoie à un principe fondateur, à la fois antérieur et au-dessus de la nature, et l'ascension d'Esteban jusqu'au sommet de l'arbre le rapproche ainsi du principe surnaturel de la nature. Marie-Claire Zimmermann ne voit dans cette démarche aucune quête métaphysique ni mystique<sup>382</sup> en ce sens que selon elle Esteban ne cherche pas à rencontrer Dieu ni une « révélation ontologique ». Certes, mais en voyant « l'Etre » dans le cosmos, Esteban mène à bien l'entreprise merveilleuse qui consiste à relier la réalité naturelle de la Caraïbe avec un principe surnaturel enfin perçu. Observant « les splendides ogives d'en haut », Esteban comprend « le rapport secret qu'on avait si souvent établi entre le mât, la charrue, l'arbre et la croix » et se rappelle le texte de saint Hippolyte :

« Cet arbre m'appartient. Je m'en nourris, je m'en sustente ; je m'appuie sur ses racines, je me couche sur ses branches ; je me confie à son souffle, comme je me confie au vent. Voici mon étroit sentier ; voici mon chemin resserré ; échelle de Jacob sur le sommet de laquelle se trouve le Seigneur. » (p. 222)

---

<sup>381</sup> R.P. Bouillard, *Conversion et grâce chez saint Thomas d'Aquin*, p.203, cité par Henri de Lubac, *Surnaturel : Etudes historiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 395.

<sup>382</sup> Marie-Claire Zimmermann, « La Poétisation dans le roman : procédure et signification », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 33-34.

C'est bien l'arbre cosmique qu'escalade Esteban, un arbre totalement différent des autres arbres non pas par son apparence ni une majesté singulière, mais parce qu'il se trouve investi d'un signe sacré que le jeune homme, de façon inexplicée, a su reconnaître. Et ce signe particulier tient notamment au fait que l'arbre cosmique se situe au sein même du jardin d'Eden et plus largement au centre de l'univers. Il constitue ce que les historiens des religions appellent un « *Axis mundi* » et dont l'existence est capitale dans des croyances partagées sur tous les continents :

« L'arbre, d'après ces mythes, exprime la réalité absolue dans son aspect de norme, de point fixe, soutien du Cosmos. C'est le point d'appui par excellence. Par suite, la communication avec le ciel ne peut se faire qu'autour de lui ou même par son entreprise. »<sup>383</sup>

On comprend mieux, dans ces conditions, la référence à Jacob<sup>384</sup>. Et le rôle de l'arbre cosmique dans le chemin qui mène vers une réalité merveilleuse confirme ainsi l'analyse d'Henri de Lubac selon laquelle « les origines du mot « surnaturel » sont en partie cosmologiques »<sup>385</sup>. C'est de fait au sommet de l'arbre qu'Esteban se fond le mieux dans le jardin paradisiaque de la Guadeloupe. L'arbre propose en effet un microcosme où se fondent par exemple les espèces végétales et animales. Les papayers ainsi, « avec leurs mamelles autour du cou, semblaient s'animer, s'acheminer vers les lointains fumeux de la Soufrière » tandis que le fromager, dont le narrateur rappelle la dénomination périphrastique donnée par les Noirs de « père de tous les arbres », se fond plutôt dans le règne minéral en prenant « la forme d'un obélisque, d'une colonne rostrale, d'un monument » (p. 222). Il ne s'agit pas là de comparaisons poétiques gratuites, mais au contraire de révélations microcosmiques, qui rassemble surnaturellement en un même être des règnes en principe distincts dans la nature.

Et de même que les différents règnes fusionnent en un seul, de même les cycles temporels se trouvent davantage rapprochés dans ce jardin d'Eden. Le cycle mort-renaissance est en effet accéléré par les particularités du climat caraïbe, qui ignore les quatre saisons et leurs fonctions spécifiques dans la régénération de la nature :

« Et un soir la chute avec un bruit sourd au milieu des herbes mouillées par la rosée était l'annonce d'une mort prochaine pour le fruit, avec ces taches qui devenaient peu à peu plus larges et plus profondes jusqu'à éclater en plaies habitées par les mouches. Tel un cadavre de prélat dans une

---

<sup>383</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 255.

<sup>384</sup> L'épisode concerné se trouve dans la *Genèse* (12-13) : « Il eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. Et voici, l'Eternel se tenait au-dessus d'elle ; et il dit : Je suis l'Eternel, le Dieu d'Abraham, ton père, et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donnerai à toi et à ta postérité. » Suit alors la formulation d'une alliance que Dieu contracte avec Jacob et sa descendance, et qui comprend le mythe fondateur omniprésent dans l'Ancien Testament, mythe qui cependant, dans le contexte américain, n'a de sens que pour les conquérants et certainement pas pour Esteban.

<sup>385</sup> *Op. cit.*, p. 332.



danse macabre exemplaire, ce qui gisait se dépouillait de sa peau et de ses entrailles, bientôt réduit au squelette d'un noyau rayé, incolore, enveloppé en effiloches étoupeuses de linceul. Mais ici, dans ce monde sans morts hivernales ni résurrections de Pâques, le cycle de la vie était renoué sans tarder. » (p. 223)

Le mythe du jardin d'Eden est développé dans un autre chapitre du *Siècle des Lumières*, qui occupe une place centrale dans le roman puisqu'il s'agit de la XXIV<sup>e</sup> partie dans un ensemble romanesque qui en compte XLVIII dans l'édition espagnole<sup>386</sup>. Cette fois, c'est la mer Caraïbe et ses archipels qui alimentent le mythe. La référence au mythe est d'ailleurs explicite chez le narrateur comme dans la pensée d'Esteban :

« Esteban voyait dans les forêts de corail une image tangible, une figuration proche et pourtant si inaccessible du paradis perdu, où les arbres, mal nommés encore, et dans une langue malhabile et hésitante par un homme-enfant, avaient dû être doués de l'apparente immortalité de cette flore somptueuse, d'ostensoir, de buisson ardent, pour laquelle les automnes ou les printemps ne se manifestaient qu'en variations de teintes ou en légers transferts d'ombre. » (pp. 237-238)

Entre deux immersions dans les événements les plus marquants de l'histoire moderne, ceux de la Révolution française, Esteban se transporte ainsi vers l'âge anhistorique du mythe. C'est en particulier de ce dialogue narratif entre l'histoire et le mythe que naît le « réel merveilleux » propre à Alejo Carpentier, d'autant que, comme nous l'avons vu, l'histoire fait naître le fantastique dans le roman, alors que le retour au mythe engendre au contraire le jaillissement du merveilleux.<sup>387</sup>

### **I.1.3. Le mythe des eaux génésiques.**

#### **I.1.3.1. Le mythe des eaux génésiques chez Alejo Carpentier.**

Carlos Santander T. a observé<sup>388</sup> que la présence de l'eau accompagne tous les moments décisifs de la narration dans *Le Partage des eaux*. Ainsi, la rencontre du personnage avec le Conservateur se fait par temps de pluie, et c'est bien de cette rencontre que surgit le projet d'un voyage universitaire en Amazonie. De même, dans le quatrième chapitre, la Seconde Epreuve que doit surmonter le protagoniste dans son parcours initiatique se produit sur le fleuve, alors que les compagnons de voyage doivent affronter, la veille même de la révélation de la Capitale des Formes, le déchaînement des éléments. De même enfin, dans le cinquième chapitre, l'eau finit par devenir l'unique présence pour les personnages :

---

<sup>386</sup> Dans l'édition française, la numérotation de ces parties se fait au sein d'un même chapitre. Ainsi, à la XXIV<sup>e</sup> partie de l'édition espagnole correspond la deuxième partie du chapitre III de l'édition française.

<sup>387</sup> Voir Claude Fell, « Mythification et démythification dans *La Harpe et l'Ombre* de Alejo Carpentier, in *Alejo Carpentier et son œuvre*, Marseille, Sud, 1982, p. 235 : « On sait que dans l'œuvre de Carpentier le concept de « réel merveilleux » se résout narrativement par les intersections constantes du mythe et de l'histoire. »

<sup>388</sup> Carlos Santander, « Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier », *Homenaje a Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 140-142.

« Tout sent l'eau; partout s'entend le bruit de l'eau; et les mains trouvent de l'eau sur tous les objets. » (p. 305)

Cette récurrence n'est évidemment pas fortuite. Chaque occurrence marque une étape décisive dans le parcours spirituel du personnage ou, plus exactement, une nouvelle naissance. Comme l'observe Carlos Santander T. :

« En los relatos míticos, como lo ha demostrado Mircea Eliade, los umbrales entre caos y cosmos tienen un ambiente de aguas. (...) »

Finalmente, la lluvia enmarca su máxima obra de creación - el Prometeo Liberado - y el contacto con los orígenes. »<sup>389</sup>

Par-delà l'expérience de ce personnage, s'opère un retour vers les origines mythiques, celles qui se font dans ce que Mircea Eliade appelle les « eaux primordiales ». A l'inverse de ce qui se produit dans le fantastique, l'eau n'évoque donc plus le passage du cosmos vers le chaos, comme dans les déluges marqués de *Cent ans de solitude* ou encore du « Monologue d'Isabel regardant tomber la pluie sur Macondo », mais le procès inverse. La transition, cette fois du chaos vers le cosmos, n'est cependant pas une transition douce ; plus que d'une transition, il vaut sans doute mieux parler d'une rupture. De fait, les différentes occurrences de ces eaux primordiales dans *Le Partage des eaux* sont autant de moments de terreur et de déchirure pour le personnage principal. Mais ces terreurs et ces déchirures l'inscrivent dans un procès de régénération aux antipodes du non-sens qui fonde selon nous la terreur fantastique. Alejo Carpentier intègre dans ses romans un thème récurrent des textes portant sur l'Amérique équatoriale : la « fantastique » (mais pour nous « merveilleuse ») présence de l'eau dans cette région de l'Amérique. Il en parle en particulier dans un article au titre évocateur, « El Salto del Ángel en el reino de las aguas »<sup>390</sup>, citant toutes sortes d'écrits, du *Popol Vuh* aux récits de voyageurs européens. Ces différents récits insistent chaque fois aussi bien sur le gigantisme des eaux primordiales américaines que sur leurs couleurs sombres, également sources de terreur :

« Alimentado por los ríos más desconocidos del continente, el Caroní es un crisol de tumultos. En él caen los Grandes Juegos de Agua de América, llevados a la escala de América, con bocas de cavernas que vomitan cascadas enormes, en vez de la endeble espiga líquida silbada por tritoncillos con las tripas de plomo. (...) Y es que el Caroní es río estruendoso, río que brama en sus cañones, que retumba en trueno al pie de sus raudales, a punto que Walter Raleigh, al conocer ese trueno de agua, lo calificara de « horrisono cataclismo líquido ». »<sup>391</sup>

Parfois cependant, l'eau se manifeste dans sa plénitude cosmique : celle des eaux océanes aux vertus germinatives, qui président au premier âge du monde. La

---

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 140 et p. 141.

<sup>390</sup> Alejo Carpentier, *Visión de América*, op. cit., pp. 25-33.

<sup>391</sup> Alejo Carpentier, « El Salto del Ángel en el reino de las aguas », *Vision de América*, op. cit., p. 27.

région caraïbe semble d'évidence privilégiée pour faciliter le traitement littéraire de ce thème merveilleux. Iliennes ou continentales, les Caraïbes sont baignées par la mer, et par une mer d'autant plus apprivoisée et intériorisée qu'il s'agit, comme pour la mer Méditerranée, d'une mer fermée. Certes, l'histoire a fait de la mer Caraïbe la première complice des Conquistadors puis des trafiquants d'esclaves, et enfin de l'impérialisme américain, si bien qu'elle se confond parfois avec une promesse de mort. C'est le cas, nous l'avons vu, dans *L'Automne du patriarche*, où la mer finit par mourir elle-même, engloutie par la voracité états-unienne. Mais si sa disparition engendre alors un tel vertige fantastique, c'est bien parce que sa présence, traditionnellement, est au contraire associée au fondement de toute vérité cosmique.

Alejo Carpentier en fait même, dans *Le Siècle des lumières*, le centre géographique de l'origine du monde. Dans le quatrième chapitre, où selon Daniel-Henri Pageaux se laissent tout particulièrement voir les « visages et métamorphoses de l'enfer »<sup>392</sup>, le personnage d'Esteban se prend à rêver sur la rencontre magique des eaux douces et des eaux salées, la même phrase se répétant à deux reprises :

« Il se trouvait devant les Bouches du Dragon, dans la nuit immensément étoilée, là où le Grand Amiral de Ferdinand et d'Isabelle avait vu l'eau douce aux prises avec l'eau salée depuis l'époque de la création du monde. La douce poussait la salée pour l'empêcher d'entrer, la salée la douce, pour l'empêcher de sortir. » (p. 324 et p. 329)

L'embouchure du fleuve joue ici le rôle d'une caverne idéale, d'une matrice idéale. C'est d'elle que procède la vie, à la faveur d'une Création du monde qui associe dans une parturition cosmique, la Terre et la Mer, la libération des eaux assurant l'enfantement du monde. Il ne s'agit pas ici d'une métaphore heureuse<sup>393</sup>. Car les eaux douces qui cherchent à pénétrer dans l'eau salée de la mer viennent directement du paradis terrestre, localisé dans un « Centre du monde » qui s'identifie alors avec le centre de l'Amérique, qui culmine à la source même des eaux douces. Ainsi, la conquête de l'Amérique par Christophe Colomb prend-elle la forme d'un parcours sacré jusqu'au paradis terrestre :

« Ce paradis terrestre était fort diversement situé par les cartographes, depuis l'Asie jusqu'à l'Afrique, avec sa source nourricière des plus grands fleuves du monde. A tel point que goûtant l'eau dans laquelle naviguait sa nef, et la trouvant « de plus en plus douce et savoureuse », l'Amiral conjectura que le fleuve qui la déversait dans cette mer devait naître au pied de l'arbre de vie. » (p.329)

---

<sup>392</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Visages et métamorphoses de l'enfer : Notes sur la IV<sup>e</sup> partie », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit.

<sup>393</sup> Alejo Carpentier s'insurge contre une lecture du merveilleux qui s'en tiendrait à un décryptage poétique ornemental, nécessairement superficiel et mensonger. C'est le sens même de sa vigoureuse préface à l'édition originale de *El Reino de este mundo*. L'écrivain cubain revient sur ce point dans « El Salto del Ángel en el reino de las aguas » : « Y no se me diga que hablar de la virginidad de América es un lugar común de una nueva retórica americanista. » (art. cit., p. 32)

Ce qui est à peine évoqué dans *Le Siècle des lumières* structure en revanche l'ensemble du roman de *La Arpa y la Sombra*<sup>394</sup>, qui fait de Colomb le « réactivateur du mythe de la Terre Promise » selon l'expression de Claude Fell<sup>395</sup>. En rapportant en effet les voyages de Christophe Colomb en Amérique, Alejo Carpentier met en œuvre l'intrusion de l'histoire dans le mythe. Et l'un des aspects du mythe de la Terre Promise tel qu'il fait vivre le roman, aussi bien que l'entreprise du marin génois concerne la pureté d'un paradis terrestre que l'aventurier situe obligatoirement baigné par les eaux :

« Oui ! Oyez tous et divulguez cette agréable nouvelle dans tous les pays de la chrétienté !... Le Paradis Terrestre est situé en face de l'île que j'ai appelée de la Trinité, aux bouches du Dragon, là où les eaux douces, venues du Ciel, livrent combat aux salées (...) j'ai découvert l'unique, le véritable, l'authentique Paradis Terrestre tel que peut le concevoir un être humain à travers les Saintes Ecritures : un lieu où poussaient d'innombrables variétés d'arbres, beaux à voir, dont les fruits étaient savoureux ; d'où coulait un vaste fleuve qui contournait *une région riche en or* (...) » (pp. 164-165 et 166)

Certes, le dernier « critère » d'identification du Paradis par Colomb est justement celui qui va entraîner la perte du Paradis : du mythe, l'Amérique nouvellement découverte va passer à l'histoire ; de sacrée, elle va devenir profane. Et c'est cette déchéance qui selon nous détermine une des particularités majeures du « réel merveilleux » : la révélation du merveilleux, fondée sur celle du sacré, se trouve détruite par l'irruption de l'histoire, dont les violentes désillusions engendrent cette autre révélation, qui conduit au fantastique cette fois, de l'absurde. Comme le remarque Claude Fell :

« Dans *La Harpe et l'Ombre*, le mythe et l'histoire se sont manqués ; l'histoire n'a pas répondu à l'attente, à l'ouverture du mythe, elle s'est perdue dans la poursuite de l'or. »<sup>396</sup>

L'écriture romanesque d'Alejo Carpentier met en scène une présence du merveilleux sur laquelle l'écrivain a proposé une réflexion qu'il a développée dans des articles parus dans les années cinquante. Ainsi, en juillet et en octobre 1955, Alejo Carpentier a publié « Le Mythe du bon sauvage » et « Le Mythe paradisiaque »<sup>397</sup> dans lesquels il s'inspire directement des travaux de Mircea Eliade. Mais il serait erroné de ne voir, dans leur traitement romanesque, qu'un prolongement de la réflexion d'un écrivain en effet érudit.

Nous en voulons pour preuve que la mise en scène des eaux primordiales apparaît, sous des formes souvent comparables à celles qu'on voit chez Alejo Carpentier, dans l'œuvre de Gabriel García Márquez. Alors que l'écrivain colombien

---

<sup>394</sup> Alejo Carpentier, *El Arpa y la Sombra*, Mexico, Siglo XXI Editores S.A., 1979, rééd. Madrid Alianza Editorial, coll. « Biblioteca Carpentier », 1998 (*La Harpe et l'Ombre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979.)

<sup>395</sup> Claude Fell, « Mythification et démythification dans *La Harpe et l'Ombre* de Alejo Carpentier, *Alejo Carpentier et son oeuvre*, op. cit., pp. 225-242.

<sup>396</sup> *Ibidem*, pp. 235-236.

<sup>397</sup> Ces articles ont été regroupés dans *Letra y Solfa*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1975.

n'a jamais revendiqué l'influence de Mircea Eliade ni celle de Carpentier, il propose à plusieurs reprises dans son œuvre, une réécriture du Mythe paradisiaque, la récurrence de ce thème littéraire chez Gabriel García Márquez, après celle que nous avons observée chez Alejo Carpentier et René Depestre, attestant son importance dans la littérature, et plus largement dans la culture, de la région caraïbe.

### **I.1.3.2. La puissance des eaux génésiques chez Gabriel García Márquez.**

Chez Gabriel García Márquez, la réécriture du Mythe paradisiaque se développe exclusivement dans un cadre marin, et sollicite l'intervention merveilleuse des eaux génésiques. Pourtant, la mer, chez l'auteur colombien, offre souvent un visage terrifiant. Mais si elle se confond souvent avec une force létale qui engloutit ses victimes dans un monde informel, elle remplit aussi un rôle régénérateur. A la différence du monde terrestre, toujours en proie à la corruption des corps et des esprits, elle propose un paradis sous-marin qui ignore la faute et la souffrance. C'est dans certaines de ses nouvelles regroupées dans le recueil de *L'incroyable histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique* que Gabriel García Márquez a développé ce thème des eaux génésiques régénératrices.

#### **Le paradis sous-marin de « El mar del tiempo perdido »<sup>398</sup>.**

Parlant de sa nouvelle de « La mer du temps perdu », Gabriel García Márquez s'est montré particulièrement sévère, la condamnant parce que, selon lui, elle répondrait aux caprices d'une « fantaisie » artificielle qui ne saurait pas parler à « l'imagination ». En quelque sorte, l'écriture de cette nouvelle obéirait à une rhétorique gratuite, sans trouver le moindre fondement dans les mythes qui alimentent en principe l'inspiration de l'écrivain<sup>399</sup>. A vrai dire, ce jugement nous paraît d'une sévérité excessive, de même que nous paraît surprenant le rapprochement effectué par le romancier et Plinio Apuleyo Mendoza entre la nouvelle et l'univers de Walt Disney. De quoi donc est-il question dans la nouvelle ?

Sur une côte des Caraïbes, un village se trouve régulièrement putréfié, dès le mois de janvier, par une tenace odeur de mort que déverse la mer. Plutôt habitué, chez Gabriel García Márquez, à des récits qui mettent en scène les villages arides de l'intérieur, à commencer par Macondo, le lecteur découvre donc une autre représentation de la mort, cette fois associée à la mer :

---

<sup>398</sup> « El mar del tiempo perdido », *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, *op. cit.*

<sup>399</sup> Voici en particulier ce que dit l'écrivain colombien à son ami : « Je me souviens qu'il y a un certain temps, intéressé par l'écriture d'un conte pour enfants, je t'envoyai comme essai « La mer du temps perdu ». Avec ta franchise de toujours, tu me dis qu'elle ne te plaisait pas, et tu croyais que c'était à cause d'une de tes limites : la fantaisie ne te disait rien. Mais l'argument me démolit parce que la fantaisie ne plaît pas non plus aux enfants. Ce qui leur plaît, évidemment, c'est l'imagination. La différence qu'il y a entre l'une et l'autre est la même qu'il y a entre un être humain et le pantin d'un ventriloque. » (*op. cit.*, p. 41)

« C'était, en effet, une mer cruelle. A certaines époques, alors que les filets ne ramenaient que des déchets flottants, les rues du village restaient jonchées de poissons morts quand la marée se retirait. Seule la dynamite faisait réapparaître les épaves de vieux naufrages. » (p. 22)

Cette présence maléfique de la mer trouve ses origines aussi bien dans la peur ancestrale de l'océan<sup>400</sup> que dans l'histoire des Caraïbes, où les invasions et les déportations se font faites essentiellement par voie maritime. Pour le premier point, rappelons par exemple que les différentes épreuves qu'affronte Ulysse non seulement se déroulent sur la mer et ses rivages, de Charybde en Scylla et de Sirènes en Cyclopes ou Circé, mais encore et surtout lui sont imposées par le dieu de la mer. Pour le deuxième point, la mer caraïbe aujourd'hui encore porte la déchirure de la traite des Noirs comme des diverses interventions américaines en Haïti comme ailleurs. Si, dans *L'Automne du patriarche*, la mer finit par être confisquée par les Etats-Unis d'Amérique, dans « La mer du temps perdu », elle fait venir un riche Nord-américain, M. Herbert, qui s'emploie à tromper les villageois et à les déposséder de tous leurs biens, préfigurant ainsi le M. Herbert annonciateur, dans *Cent ans de solitude*, de la folie bananière.

Une année cependant, l'odeur pestilentielle n'apparaît pas. Au contraire, la mer se fait lumineuse, plus pure, et finalement, à la stupeur générale, une odeur de roses succède à celle de l'ordure. A une mer porteuse de mort succède une autre mer, méconnaissable, porteuse de vie et dont la pureté est immédiatement perceptible grâce -comme c'est souvent le cas chez Gabriel García Márquez- aux sensations olfactives :

« Puis l'odeur s'implanta et ne bougea plus jusqu'au petit matin. C'est seulement lorsqu'il eut l'impression qu'il pouvait la saisir avec les mains pour la lui montrer que Tobie sauta hors du hamac et entra dans la chambre de Clotilde. Il la secoua et resecula :

- Je l'ai, lui dit-il.

Clotilde dut écarter l'odeur avec les doigts, comme une toile d'araignées, pour pouvoir s'asseoir dans son lit. » (p. 27)

Ce qui remonte à la surface, ce sont en réalité les morts oubliés de la mer, conservés dans un état d'immortelle jeunesse qui s'exhale à travers un parfum de roses. En regardant « à l'envers toute la mer », le lecteur regarde aussi la vie et la mort à l'envers. Et il perçoit cette dernière, en même temps que le principal personnage, Tobie, comme une promesse de réconciliation avec le drame caraïbe. Albert Bensoussan le note pour nous :

« Il s'agit toujours pour Gabriel García Márquez de compenser un univers minable et douloureux, un monde qui fut bâclé par Celui qui, après tout, « avait toute l'éternité pour se reposer. » Alors nous entrerons dans la voix du conteur « en descendant, très profond, jusqu'à ces lieux où

---

<sup>400</sup> Voir Jean Delumeau, *op. cit.*, et plus particulièrement le chapitre intitulé d'un vers de Marot, « Mer variable où toute crainte abonde », pp. 31-42.

s'achève la lumière du soleil », alors nous regarderons « vers la surface des eaux » et nous verrons « à l'envers toute la mer ». <sup>401</sup>

A travers ces deux odeurs opposées et incompatibles, c'est donc l'ambivalence de la mer caraïbe qui est soulignée. Celle-ci est à la fois mer infernale, repoussante et sujet de terreur au point que la peur obsessionnelle de chacun est d'y trouver sa dernière demeure, mais encore mer de la réconciliation avec soi-même, retour aux origines par la grâce d'un élément liquide qui rappelle, comme souvent chez l'auteur colombien, le liquide amniotique : ce retour vers l'enfance se double ainsi d'un retour vers les continents d'avant la grande traversée vers la fondation de l'Amérique colombienne.

La nouvelle tout entière de Gabriel García Márquez porte en elle la nostalgie des origines et celle d'une pureté originelle. Ainsi l'odeur de rose qui émane de la mer est considérée comme un « avertissement de Dieu » (p. 23) par l'épouse du vieux Jacob. Et les deux seuls personnages qui peuvent rejoindre le monde sous-marin aperçoivent alors le miracle régénérateur des eaux océanes, en retrouvant ainsi l'épouse du vieux Jacob, rajeunie d'un demi-siècle. Ces retrouvailles se font à l'occasion d'un voyage où les personnages et le lecteur découvrent un paradis structuré en différentes mers, qui rassemblent les morts du monde terrestre par catégories :

« Plus bas, dans les eaux des morts récents, M. Herbert s'arrêta. Tobie le rejoignit à l'instant où passait devant eux une femme très jeune. Elle flottait sur le côté, les yeux ouverts, poursuivie par un courant de fleurs.

M. Herbert mit un doigt sur sa bouche et resta ainsi jusqu'à ce que les dernières fleurs se fussent éloignées.

- C'est la plus belle femme que j'aie jamais vue, dit-il.

- C'est l'épouse du vieux Jacob, dit Tobie. Elle a cinquante de moins, mais c'est elle. Je vous le certifie. » (p. 41)

De ce conte dont la naïveté apparente a sans doute motivé les réserves et même les critiques de son propre auteur, les enseignements qu'il faut retenir sont en vérité plus complexes qu'il y paraît. Ainsi les signes auxquels se reconnaît la proche présence de ce paradis marin, comme l'odeur des roses ou la lumière diaphane de l'eau, ne sont perceptibles qu'une brève période, et disparaissent définitivement dès lors qu'apparaît M. Herbert. Ce personnage, également présent dans *Cent ans de solitude*, paru six ans plus tard, amène avec lui, déjà dans cette nouvelle, le capitalisme et la corruption par l'argent. Bref, de même que Christophe Colomb dans *La Harpe et l'Ombre*, il introduit l'histoire dans le domaine du mythe, et fait ainsi mourir ce dernier. Le nom même de ce personnage en fait une personnification du pouvoir, comme l'a remarqué Françoise Prioul :

---

<sup>401</sup> Albert Bensoussan, avant-propos à *L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique*, p. 9. Les trois dernières citations que propose Albert Bensoussan sont tirées de « La mer du temps perdu ».

« (...) la magie des sonorités d'un nom comme « Herbert » s'abolit dans l'ironie d'une tautologie traduisant la superbe d'un faux bienfaiteur. »<sup>402</sup>

De fait, ce personnage dont le nom se décompose en une répétition de « Monsieur », alors que son nom apparaît systématiquement précédé du titre de « Mr », parfois hispanisé en « el Señor », représente la toute puissance d'une Amérique états-unienne pour laquelle le merveilleux n'a de valeur que monnayable -et qui, d'ailleurs, dans *L'Automne du patriarche* finit par acquérir la mer caraïbe. Par-delà les implications idéologiques, dont nous pouvons voir qu'elles sont déterminantes pour la compréhension du récit, ce qui est en jeu est une vision profane du merveilleux que représentent les eaux primordiales de la mer, et qui abolit ce dernier. Le curé peut alors légitimement conclure, alors qu'il s'apprête à quitter le village :

« L'odeur ne reviendra pas, dit-il à ceux qui tentaient de l'en dissuader. Il faut se rendre à l'évidence : ce village est tombé dans le péché mortel. » (p. 39)

Le seul péché dont la nouvelle se fasse l'écho, c'est justement d'avoir « profané » le merveilleux de la mer Caraïbe.

#### **La nostalgie du merveilleux marin dans « El último viaje del buque fantasma ».**

La mer comprise comme un autre royaume des morts, plus encore que les profondeurs de la terre elle-même, c'est ce qui apparaît dans cette autre nouvelle de Gabriel García Márquez, parue dans le même recueil que « La mer du temps perdu » : « « Le dernier voyage du vaisseau fantôme »<sup>403</sup>. Le narrateur, qui est aussi un personnage anonyme, raconte, en une seule phrase d'une longueur de sept pages, la résurrection d'un transatlantique - « le plus grand de ce monde et de l'autre » - enfoui depuis un temps indéterminé dans la rade d'un village caraïbe. Ce paquebot demeure prisonnier, à l'insu de tous, des eaux du port, mais remonte périodiquement à proximité de la surface au mois de mars, et devient alors visible du seul narrateur, avant de disparaître à nouveau pendant un an.

Cette sortie des eaux avortée qu'accomplit régulièrement ce bateau correspond à une répétition annuelle de la cosmogonie. Replongé dans les eaux primordiales de la mer, le navire resurgit au printemps après s'être régénéré grâce aux vertus purificatrices de la mer. Celle-ci accomplit ainsi sa double mission mythique de détruire l'ancien et le souillé pour le refaire naître nouveau, purifié et rendu plus fort. Comme l'explique Mircea Eliade :

---

<sup>402</sup> Françoise Prioul, « Frontière onomastique et onomastique de la frontière. L'étranger et son nom dans quelques œuvres de G. García Márquez », *América, Cahiers du CRICCAL, op. cit.*, p. 107. Françoise Prioul précise en note : « Notons l'association de « Mr » ou de « el Señor » à « Her(r) » (« Monsieur »).

<sup>403</sup> Cette nouvelle est cependant postérieure de sept ans à la précédente, puisqu'elle date de 1968.



« L'immersion équivaut, sur le plan humain, à la mort, et sur le plan cosmique, à la catastrophe (le déluge) qui dissout périodiquement le monde dans l'océan primordial. Désintégrant toute forme et abolissant toute histoire, les eaux possèdent cette vertu de purification, de régénération, et de renaissance ; parce que ce qui est immergé en elle « meurt », et, se relavant des eaux, est pareil à un enfant sans péchés et sans « histoire », capable de recevoir une nouvelle révélation et de commencer une nouvelle vie « propre ». <sup>404</sup>

Mais la vertu régénératrice de l'immersion reste sans effet, en ce sens qu'à peine émergé, le bateau replonge à nouveau dans les profondeurs. Et le narrateur intradiégétique a beau multiplier les injonctions auprès de la population du village, celle-ci reste sourde à ses appels et refuse de prêter attention à son discours. Comme ceux de « La mer du temps perdu », les villageois du « Dernier voyage du vaisseau fantôme » pèchent par incrédulité. En refusant d'admettre la présence du merveilleux dans la mer Caraïbe, ils ôtent à cette dernière sa capacité à recréer le monde.

Le vaisseau ne sort enfin des eaux que lorsque le personnage narrateur, las de se heurter à l'incrédulité générale, se décide à le guider, un jour de mars, à l'aide d'un fanal de fortune. Le transatlantique surgit alors des eaux à la manière d'un monstre fantastique, et échoue brutalement sur le rivage :

« (...) voici que surgissaient les coquillages de la rive, les pierres de la rue, les portes des incrédules, le village entier illuminé par les propres lumières du transatlantique épouvanté, et il eut à peine le temps de s'écarter pour laisser passer le cataclysme, criant au milieu du séisme, regardez-le, pauvres cons, une seconde avant que la terrible coque d'acier ne fende la terre et qu'on entende très nettement le bruit de casse des quatre-vingt-dix mille coupes de champagne qui se brisèrent l'une après l'autre de la proue à la poupe, et alors le jour parut et ce n'était pas une aube de mars mais l'heure de midi d'un mercredi radieux et il put s'offrir le plaisir de contempler bouche bée le transatlantique le plus grand de ce monde et de l'autre, échoué devant l'église, plus blanc que tout le reste, vingt fois plus haut que le clocher et environ quatre-vingt-dix-sept fois plus long que le village, avec son nom gravé en lettres de fer, *Halacsillag*<sup>405</sup>, et dont les flancs crachaient les vieilles eaux langoureuses des murs de la mort. » (pp. 73-74)

Cette page, qui à bien des égards prend l'allure d'un morceau de bravoure, développe un réseau de symboles qui s'organisent tous autour du thème de la résurrection. En effet, c'est à notre sens le mythe de Jonas qui se trouve réécrit à travers la réapparition fantastique - ou bien plutôt merveilleuse - du transatlantique. Ainsi les flancs du navire qui « crachaient les vieilles eaux langoureuses des murs de la mort » rappellent-ils l'ordre de l'Eternel au poisson qui « vomit Jonas sur la terre »<sup>406</sup>. Et la comparaison établie par le romancier colombien entre l'eau de la mer et « les murs de la mort » reprend tout aussi fidèlement le séjour du prophète, trois

---

<sup>404</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 170.

<sup>405</sup> Dans l'entretien qu'il a accordé à Juan Gustavo Cobo Borda, Gabriel García Márquez explique ainsi le choix du nom « Halacsillag » pour le bateau de sa nouvelle : « [Ce nom signifie] « Etoile de la mort », en hongrois. Je voulais donner à ce bateau un nom dans une langue qui n'avait pas de mer. J'étais à Barcelone, pensant à cela, quand arriva mon traducteur pour le hongrois et je le lui ai demandé. » (*A la rencontre de García Márquez*, op. cit., p. 152.)

<sup>406</sup> *Jonas*, II, 11.

jours et trois nuits durant, au « séjour des morts » que représente pour lui son passage dans le ventre du poisson et, plus largement, dans le ventre de la mer :

« Tu m'as jeté dans l'abîme, dans le cœur de la mer,  
Et les courants d'eau m'ont environné ;  
Toutes tes vagues et tous tes flots ont passé sur moi (...)  
Les eaux m'ont couvert jusqu'à m'ôter la vie,  
L'abîme m'a enveloppé,  
Les roseaux ont entouré ma tête. »<sup>407</sup>

L'expérience de Jonas dans le ventre du poisson est, pour les chrétiens, une préfiguration de la mort et de la résurrection de Christ. La nouvelle de Gabriel García Márquez s'arrête cependant à l'échouage du navire sur les côtes, si bien que sa lecture reste ouverte.

La tonalité de cette nouvelle, comme celle, plus généralement, de la plupart des nouvelles qui composent le recueil, s'oppose diamétralement à la terreur que signifie le fantastique. Certes, le transatlantique est « épouvanté », certes aussi, son apparition prend la forme d'un « cataclysme » et d'un « séisme ». Mais nous voyons dans ce lexique du cataclysme bien moins une quelconque trace de la terreur fantastique qu'une reprise d'un lexique majeur de l'écriture biblique, du déluge à l'apocalypse, et peut-être plus encore l'expression de ce « tellurisme » dans lequel on reconnaît si souvent l'une des marques les plus significatives de la littérature latino-américaine. Et le lien qui unit les hommes caraïbes aux éléments naturels qui les entourent, et plus particulièrement à la mer qui les baigne, est bien fondamentalement marqué par la violence.

C'est en ce sens en particulier que la « résurrection » du transatlantique continue de porter en elle les stigmates d'une agression douloureuse. Sa réapparition se révèle d'abord par une lumière aveuglante qui se projette sur tout le village, puis par des bruits infernaux : on entend un « bruit de casse » lorsque les coupes se brisent une à une -et le nombre précis de « quatre-vingt-dix-mille » rappelle, assez ostensiblement pour qu'on puisse y voir un clin d'œil parodique, la symbolique des chiffres qui parcourt la Bible. Il est vrai, au demeurant, que toute naissance, et a fortiori une renaissance, peut paraître une violente victoire sur la mort. Mais il faut sans doute pousser davantage l'analyse.

De même que pour celui de Jonas, l'exil forcé du transatlantique au sein de la mer doit être compris comme un châtement. Si Jonas, ainsi, se retrouve englouti dans le ventre du poisson après que l'Éternel a déchaîné sa colère sur les flots, c'est parce qu'au lieu d'aller prêcher la bonne parole, il avait fui « loin de la face de l'Éternel »<sup>408</sup>. Il nous paraît à cet égard légitime de suivre un raisonnement par analogie et de voir dans l'engloutissement des passagers du navire l'expression d'une malédiction de la population caraïbe. D'ailleurs, le terme qui est utilisé par le personnage principal pour désigner les villageois qui refusent de croire en l'existence

---

<sup>407</sup> *Ibidem*, II, 4 et 6.

<sup>408</sup> *Ibidem*, I, 3 et 10.

de ce bateau enseveli dans la mer est celui d' « incroyulos ». Dans « La mer du temps perdu », l'odeur de l'ordure supplantait l'odeur des roses pour châtier un peuple en état de « péché mortel » -puisqu'il avait perdu la foi. De même, dans « Le dernier voyage du vaisseau fantôme », « l'incrédulité » des villageois se trouve châtiée par l'incapacité (ou le refus ?) de la mer à recracher le vaisseau.

Quant aux passagers de ce transatlantique, ils sont en suspens depuis leur départ d'Europe, comme s'ils étaient prisonniers des limbes à la manière des enfants morts d' « Eve à l'intérieur de son chat », et leur séjour dans ces limbes ne s'achève que lorsque le bateau se trouve enfin guidé hors des eaux mortuaires de la rade vers le rivage par le fanal du protagoniste anonyme de la nouvelle. Cette lumière tient lieu alors pour le pilote du navire de « soleil oriental », et commence à ce moment-là la sortie des limbes :

« (...) aussitôt le transatlantique corrigea sa direction et entra par la grande balise du chenal, amorçant une heureuse manœuvre de résurrection, et toutes les lumières s'allumèrent à la fois, les chaudières se remirent à ronfler, les étoiles scintillèrent dans le ciel et les cadavres des animaux s'enfoncèrent dans les eaux, et il y eut un tintamarre d'assiettes et une odeur de sauce au laurier dans les cuisines, on entendit le saxo de l'orchestre sur le pont baigné de lune et le toumtoum des artères des amoureux dans la pénombre des cabines... » (p. 72)

Par-delà le paquebot de la nouvelle, c'est plus largement le destin des Caraïbes qui se trouve suggéré. A mi-chemin entre deux mondes de part et d'autre de l'Atlantique, la population métissée des Amériques en général et de cette région en particulier vit donc dans des « limbes »<sup>409</sup>, privée de sa terre d'origine, sans pouvoir encore s'enraciner dans sa terre de destination, prisonnière donc d'une mer qui s'apparente aux eaux de la mort par lesquelles les limbes se trouvent représentés.<sup>410</sup>

Dès lors, la lumière que brandit le protagoniste joue le rôle d'une initiation aux fortes connotations religieuses. Elle engage l'acte de baptême qui fait défaut à ceux qui séjournent dans les limbes, et à ce titre rend enfin possible l'entrée dans cette nouvelle communauté a priori impossible qui est celle des Caraïbes.

Au total, les nouvelles du recueil de *L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique*, et plus particulièrement « La mer du temps perdu » et « Le dernier voyage du vaisseau fantôme » prolongent et modifient la portée des premières nouvelles des *Yeux de chien bleu*. Elles reprennent les mêmes thèmes d'une identité caraïbe incertaine et douloureuse, en suspens dans une terre hostile et une mer terrifiante car associée à un séjour chez des morts sans

---

<sup>409</sup> Ce mot ne figure pas dans « Le dernier voyage du vaisseau fantôme » ; en revanche, il est objet de terreur dans la nouvelle d' « Eve à l'intérieur de son chat » : « Elle frissonna au souvenir de ce qu'elle avait entendu dire à propos des limbes. Si réellement elle s'y trouvait, alors autour d'elle flottaient les esprits de tous ceux qui depuis mille ans n'en finissaient pas de mourir. Elle chercha dans l'obscurité la présence de ces êtres, sans nul doute, plus purs et plus simples qu'elle, à jamais isolés du monde physique, condamnés à une éternelle existence somnambules. » (« Eve à l'intérieur de son chat », *op. cit.*, p. 49)

<sup>410</sup> On peut évidemment voir aussi dans la nouvelle de l'auteur colombien un écho, mi-sérieux mi-amusé, du fameux triangle des Bermudes. Et il y aurait sans doute de quoi s'interroger sur les différentes significations de ce mythe moderne, dont le récit se déroule invariablement dans la zone d'un archipel justement situé au nord-est des Antilles.

repos. Mais les récits du dernier recueil se libèrent de la tonalité fantastique des premiers textes de l'écrivain colombien.

#### **I.1.4. Les eaux vives et le voyage initiatique.**

Nous venons de le voir, la représentation de la mer dans la littérature caraïbe est ambivalente. D'un côté, la mer terrifie, notamment parce que sa présence est chargée d'histoire et que l'histoire de la mer Caraïbe se confond avec celle de l'asservissement de cette région ; d'un autre côté, elle participe à la communion de l'homme caraïbe avec le cosmos parce qu'elle contient en elle la promesse d'un retour aux eaux primordiales. Les eaux vives, en revanche, proposent dans les textes de notre corpus une présence merveilleuse que ne vient contredire aucun épisode fantastique.

Chez René Depestre comme chez Alejo Carpentier ou Gabriel García Márquez, les eaux vives, fleuves ou rivières, sont porteuses de vie et de pureté. Elles constituent ainsi le chemin privilégié pour atteindre le principe de l'unité harmonieuse de l'univers, soit qu'elles s'associent aux vertus de l'eau baptismale chez le romancier cubain, soit qu'elles renvoient à la genèse de l'humanité chez les contes de René Depestre ou soit encore qu'elles constituent l'ultime refuge contre la corruption du monde et de l'histoire chez Gabriel García Márquez.

##### **I.1.4.1. Le fleuve comme lieu de baptême chez Alejo Carpentier.**

La découverte des mondes nouveaux, si elle se réfère nécessairement à l'histoire précolombienne de l'Amérique, se double chez Alejo Carpentier d'un voyage à travers les espaces qui se superposent sur le continent, pour conduire lecteurs et personnages vers l'hiérophanie primordiale, c'est-à-dire celle de la Création du monde. Il s'agit bien de quitter l'espace profane de notre monde pour se rendre vers l'espace du merveilleux et ce passage d'un monde à l'autre s'effectue selon des rites, constitue en soi une épreuve. L'entrée dans un monde différent prend l'allure d'une adhésion à une communauté distincte. Il n'est pas innocent, en particulier, que le voyage sur « les pas perdus » (titre espagnol du *Partage des eaux*) se fasse à partir de Puerto Anunciación, d'où seuls les initiés, comme l'Adelantado, ou les futurs initiés, comme le narrateur et Rosa, peuvent se rendre vers le monde caché de la forêt vierge. L'entrée vers ce « royaume » est ainsi présentée par le narrateur :

« Pour pénétrer dans ce monde, l'Adelantado avait dû se procurer les clefs d'entrées secrètes : il était le seul à connaître certain passage entre deux troncs, passage unique sur un espace de cinquante lieues, qui menait à un perron étroit de pierres plates par où l'on pouvait descendre jusqu'au vaste mystère baroque des enchevêtrements telluriques. » (p. 170)

A la lecture de ce passage, nous pouvons difficilement ne pas penser au thème majeur de la porte du baptême, tel qu'il est développé par les enseignements

chrétiens. Il s'agit bien, ici, de pénétrer par la « porte étroite » évoquée par Mathieu<sup>411</sup>, celle qui mène au salut, mais encore à la communauté à laquelle le nouveau baptisé vient d'adhérer. L'étroitesse du perron sur lequel donne ce passage signifie clairement la difficulté de l'entreprise et la nécessité d'être devenu pur, en particulier grâce aux vertus purificatrices du fleuve. Par ailleurs, ce « passage unique » est parfois fermé, comme à la fin du roman alors que le narrateur cherche en vain à revenir dans l'Eldorado qu'il a sottement cru pouvoir abandonner provisoirement pour un aller-retour vers la mégalopole nord-américaine. Cet accès secret symbolise bien le passage entre deux mondes, celui d'une fausse civilisation, entièrement déculturée et coupée des valeurs qui l'ont fondée, et celui de la civilisation nouvelle que l'Adelantado s'efforce de recréer, comme si son acte pouvait fonder la régénération d'un monde par ailleurs condamné à sa perte.

En effet, à peine quelques lignes plus haut que le passage que nous venons de citer, l'Adelantado présente lui-même le monde caché aux Européens, qui est devenu son royaume et dans lequel il va introduire le narrateur :

« Un peu comme l'Arche de Noé, qui contient tous les animaux de la terre, mais qui n'avait qu'un portillon. » ( p. 170 )

De même que l'arche de Noé survécut à la montée des eaux qui engloutit - purifia - le monde, de même l'arche fondée par l'Adelantado se gagne au terme d'un long périple sur l'eau, dont la difficulté a pour premier effet, voire pour première fonction, d'éloigner des turpitudes du monde moderne que fuit par exemple notre narrateur, au départ musicien nord-américain.

L'entrée dans le royaume de ce monde qui se cache derrière le passage découvert par l'Adelantado, au demeurant, présente également ceci de commun avec le baptême, qu'il s'agit bien d'un acte irrémédiable et sans retour. Le nouveau converti ne peut ni ne doit renoncer à cet engagement qui l'a lavé de ses souillures. C'est cela même qu'apprend le narrateur intradiégétique à la fin du roman. Pour avoir quitté Santa Mónica de los Venados afin de rentrer pour un bref séjour en Amérique du nord, il ne peut plus alors retourner au monde qui l'avait accueilli dans sa communauté ; le « Signe », qui marque l'entrée du passage, lui est devenu invisible, englouti par les eaux du fleuve qui ont monté. Attaché au temps qui passe, à la chronologie de l'histoire, il ne sait pas aborder d'autres mondes autrement que « comme un Visiteur » (p. 368), un intellectuel superficiel dont la légèreté devient blasphématoire en ce sens qu'il n'a pas donné corps à la parole sacrée de la conversion, démontrant *a contrario* la validité de la formule restée célèbre :

---

<sup>411</sup> *Matthieu*, VII, 13 et 14 : « Entrez par la porte étroite. Car large est la porte, spacieux le chemin qui mène à la perdition, et il y en a beaucoup qui entrent par là. Mais étroite est la porte, resserré le chemin qui mènent à la vie, et il y en a peu qui le trouvent. » Certes, le « royaume » du romancier est bien plus un « royaume de ce monde » qu'un « royaume de Dieu » ; la similitude des démarches est néanmoins frappante entre le texte chrétien et celui de l'écrivain du « réel merveilleux ».

« Les mondes nouveaux doivent être vécus, avant d'être expliqués. » (p. 369)

Nouvelle naissance qui conduit à une nouvelle existence sur terre, cette initiation se fait par l'épreuve de l'eau, à l'image du baptême. Car en vérité il y a, pour le personnage principal du roman, un enjeu moral qui se présente pratiquement en des termes religieux, et il ne serait pas abusif de parler de purification à propos de son passage par « la porte étroite ». On se souvient d'ailleurs que ce sont les péchés des hommes qui précipitent le déluge ordonné par Dieu dans la *Genèse*. De même, Jean Daniélou nous rappelle qu'à l'ère chrétienne :

« (...) l'initiation des prosélytes à la communauté juive comprenait, en dehors de la circoncision, un baptême (...) Et le but de cette initiation, c'était de faire passer le prosélyte par les mêmes étapes que celles par lesquelles le peuple d'Israël était passé lors de la sortie d'Égypte. »<sup>412</sup>

Le passage à travers cette porte d'eau renvoie donc bien, dans *Le Partage des eaux*, à un rite purificateur et initiatique. Mais à la différence de ce qu'il se produit dans le récit de « l'Exode », la forme sous laquelle l'eau devient purificatrice et régénératrice dans la littérature n'est jamais la mer, mais au contraire le fleuve.

Remonter le fleuve, remonter à sa source, permet ainsi de remonter le temps, non pas le temps historique, socialement déterminé, mais bien plutôt un temps cosmique qui ramène chaque être à sa vérité première. Obstacle au franchissement de l'espace dans le monde réel, le fleuve s'apparente au contraire, dans le monde merveilleux, à un espace-temps indépendant et privilégié. La figure symbolique du pont n'a plus ici de raison d'être : il s'agit moins en effet de relier les éléments d'un monde disloqué que de s'en libérer tout à fait. Mircea Eliade le souligne pour nous :

« De fait, la notion d'espace sacré implique l'idée de la répétition de l'hierophanie primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant, en le singularisant, bref, en l'isolant de l'espace profane environnant. »<sup>413</sup>

Le voyage par le fleuve constitue donc un voyage qui coupe définitivement l'initié de l'espace profane, en le conduisant dans l'espace du merveilleux. En rejoignant l'espace de la civilisation moderne et le temps de l'histoire, le personnage principal a en même temps renoncé aux vertus purificatrices et germinatives du fleuve. C'est une expérience plus optimiste que René Depestre fait vivre à ses personnages d'« Alléluia pour une femme-jardin ».

---

<sup>412</sup> Jean Daniélou, *Les Figures du Christ de l'Ancien Testament*, « Sacramentum futuri », Paris, 1950, p. 153.

<sup>413</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 311.

#### I.1.4.2. Le fleuve, lieu de l'unité cosmique.

Lieu des origines, le fleuve devient par là le lieu magique de l'unité retrouvée et des multiples métamorphoses. Car, par-delà ces métamorphoses, c'est l'harmonie cosmique qui est en jeu. Dans « Alléluia pour une femme-jardin »<sup>414</sup>, René Depestre nous propose, dans une mise en abyme prise en charge par le personnage de Laudrun, un conte qui fait vivre une petite rivière et sa légende. En voici rapidement le propos : après avoir tué son père qui a lui-même tué son amant poisson, une jeune fille du nom de Lovéna se laisse glisser dans la rivière « sans interrompre sa complainte d'adieu » (p. 26). Alors se produit le miracle : après la disparition de la jeune fille, on entend encore le chant de sa voix. Mais seuls l'entendent :

« (...) ceux qui ont le don de l'entendre, [ceux qui] croient qu'il y a un cordon de solidarité qui lie, de manière indestructible, les pierres, les arbres, les poissons et les êtres humains. » (p. 26)

Le premier enseignement de ce conte, c'est que le fleuve présente ici la vertu de concilier les inconciliables. Il est le lieu où se rencontrent poisson et femme jusque dans l'accouplement, il est également le lieu de passage entre le royaume des vivants et celui des morts. La même eau qui a tué l'héroïne du conte en l'absorbant, lui a aussi conféré l'immortalité. A cet égard, le fleuve représente bien la source de l'univers dans son unité et sa diversité, et se fonde dans le fleuve comme le fait l'héroïne du conte « tiré » par Laudrun, c'est en effet, par un rendez-vous consenti avec la mort, retourner aux sources de la vie et du cosmos. Lieu magique, il instaure l'unité cosmique chère à René Depestre, annoncée jusque dans le titre qu'il a choisi pour sa nouvelle<sup>415</sup>. En faisant de la rivière un lieu de jonction privilégié entre la vie et la mort, René Depestre procède à l'écriture littéraire d'une croyance vaudoue selon laquelle un passage prolongé par les eaux douces est nécessaire pour garantir un séjour heureux dans le monde des morts :

« Les croyances catholiques sur la vie future ne préoccupent guère les vaudouistes, même s'ils font profession de catholicisme actif. En revanche, ils se soucient fort du séjour que le mort (selon certains le « Bon-ange ») fait au fond d'une rivière ou d'un lac. C'est le sort de tous ceux qui ont pratiqué le vaudou de disparaître au moins un an et un jour dans un cours d'eau. Au bout de quelques années ils éprouvent le besoin d'en sortir. »<sup>416</sup>

Mais le conte mis en abyme dans sa nouvelle dépasse la croyance vaudoue rapportée par Alfred Métraux en ce sens que la rivière y est présentée non plus seulement comme une étape nécessaire pour la régénération mais comme un aboutissement, qui trouve son expression la plus achevée dans la métamorphose de la jeune fille en nymphe : en gardienne des eaux.

<sup>414</sup> René Depestre, « Alléluia pour une femme-jardin », in *Alléluia pour une femme-jardin*, op. cit.

<sup>415</sup> Le choix de ce titre, à la connotation religieuse explicite, est justifié par la citation de Georges Bataille placée en exergue de la nouvelle : *Et le cri que, la bouche tordue, cet être, en vain ? veut faire entendre est un immense alléluia perdu dans le silence sans fin.*

<sup>416</sup> Alfred Métraux, op. cit., p. 229.

Au demeurant, la narration de ce conte par le paysan Laudrun préfigure, comme par un effet d'annonce magique, cette autre union par laquelle fusionne le couple amoureux d'Isabelle Ramonet et du narrateur adolescent. La nuit même qui suit le récit du conte, Isabelle Ramonet et son neveu Olivier s'étreignent et consacrent leur union dans l'élément aquatique, à cette différence près qu'il ne s'agit plus du fleuve mais cette fois de la mer :

« Ce coït marin nous accorda à un rythme anonyme et multiple. Antérieur à la légende d'Adam et à la crucifixion du Christ, il fit de Zaza et de moi un seul souffle cosmique qui se brisa de bonne fatigue dans la fraîcheur du petit matin. » (p. 31)

La référence explicite à l'unité cosmique à travers le souffle unique des amants, comme la présence annonciatrice de l'aurore dans la scène que nous venons de citer, mettent en évidence aussi bien le symbolisme érotique attaché au fleuve que son rôle cosmique. Le cheminement qui conduit du fleuve à la mer - Alejo Carpentier dirait des eaux douces aux eaux salées - est le même que celui qui conduit des personnages du conte à ceux de la nouvelle. Car il apporte la preuve que Lovéna, après sa disparition dans l'eau du fleuve, voire du fait même de cette disparition, continue d'agir de façon magique.

En effet, le conte, entendu par les personnages principaux de la nouvelle, Isabelle Ramonet et son neveu Olivier, nous fait assister à la transformation d'une jeune fille en nymphe, c'est-à-dire en la divinité attachée à l'eau courante de la rivière. Le destin de Lovéna ne s'arrête pas à sa seule expérience malheureuse de jeune fille. Une fois devenue une divinité aquatique, elle accomplit sa tâche qui consiste principalement en l'éducation des héros de la nouvelle. Mais il ne s'agit pas, dans la nouvelle de René Depestre, d'éduquer de futurs princes ou guerriers, puisque la seule éducation finalement dispensée par l'exemple de la nymphe porte sur la révélation du désir.

Enfin, les destinées des deux héroïnes se rejoignent jusque dans leur mort. Après avoir succombé à un incendie, Isabelle Ramonet connaît à son tour une métamorphose aquatique. Selon le vieux père Naélo en effet :

« (...) dans son nouveau royaume elle avait déjà retrouvé sa splendeur qui continuait de plus belle à rafraîchir, comme une eau courante au matin, les mains et les pieds tuméfiés du Rédempteur ! » (p. 37)

Mais chez René Depestre comme chez Alejo Carpentier, seuls les purs peuvent être sensibles aux vertus purificatrices et germinatives du fleuve, et ainsi seule Lovéna peut se fondre dans l'eau sans écume de la rivière. En ce sens, la rivière du conte mis en abyme dans « Alléluia pour une femme-jardin » nous rappelle le fleuve que seuls les initiés du *Partage des eaux* ont le droit de remonter jusqu'au Principe du monde. De là, la sanction qui frappe le narrateur du roman cubain pour avoir voulu composer entre le monde du merveilleux et celui de la civilisation



atrophiée de l'Amérique du nord ; de là aussi la terreur de la famille de Lovéna, qui contemple la fusion de la jeune fille avec la rivière avec une peur justifiée :

« La famille de Lovéna, blottie dans le taillis, contemplait sans âme la scène. La voix de la jeune fille était si mélodieusement désespérée que personne ne pouvait articuler un mot ni faire un geste. Ils étaient là : mère, frères, oncles, tantes, grand-mère, hébétés, moins vivants que le buisson derrière lequel ils étaient dissimulés. » (p. 26)

Chez René Depestre comme chez Alejo Carpentier, le voyage initiatique que propose l'aventure fluviale ouvre sur un autre monde, que cette entreprise se solde ou non par un échec. Mais chez Gabriel García Márquez, il finit par devenir une fin en soi, comme un espace resté miraculeusement pur tandis que de part et d'autre de ses rives il n'existe plus de salut.

#### **I.1.4.3. L'espace clos du fleuve dans le voyage initiatique dans *El Amor en los tiempos del cólera*.**

Dans cette perspective d'une remontée aux sources salvatrices, le fleuve constitue le lieu privilégié du voyage initiatique. A la mer, espace hostile qui fut longtemps celui de la déportation esclavagiste et de la colonisation avec son cortège de guerres et de génocides, il oppose sa vérité première, d'un espace indigène, qui conserve la pureté d'avant la souillure européenne. C'est ce qui se produit en particulier dans *L'Amour au temps du choléra*. Lorsque Fermina Daza et Florentino Ariza cherchent à retrouver leur amour originel après soixante ans de séparation imposés par les barrières sociales, ils entreprennent une longue croisière sur le Río Magdalena. Progressivement, ils se libèrent du souvenir de Juvenal Urbino de la Calle, qui fut le mari de Fermina, et dont la culture était ouvertement, voire exclusivement tournée vers l'Europe. A mesure qu'ils s'éloignent de la mer, qu'ils remontent aux sources du fleuve, ils réapprennent à se connaître.

Ce fleuve est d'ailleurs fortement chargé de mythes. D'abord, le retour à l'âge d'or de leur amour perdu passe en particulier par le port de « La Dorada », doublet féminisé d'El Dorado, dont le nom évocateur met d'autant plus en évidence la dimension initiatique et purificatrice du voyage. Le romancier crée ainsi sa propre « Carte du Tendre », en situant la géographie de la plénitude amoureuse dans un lieu utopique qui renvoie à une conception mythique de l'Amérique. De même d'ailleurs que dans l'œuvre romanesque d'Alejo Carpentier, la localisation de ce paradis terrestre se situe à l'embouchure d'un fleuve, à la rencontre des eaux douces et des eaux salées, et la remontée du fleuve s'apparente alors à une remontée vers le paradis. Les personnages de Gabriel García Márquez décident ainsi de s'isoler du monde temporel, séculier pour rejoindre un cosmos qui seul garantit leur communion. Mais la ville amazonienne que traversent les personnages du *Partage des eaux* ne s'appelait-elle pas, déjà, Puerto Anunciacion ?

Le bateau même qu'empruntent Florentino Ariza et Fermina Daza appartient au merveilleux, par son nom, « La Nouvelle Fidélité » comme par celui du

capitaine, Diego Samaritano. Pour le nom du bateau, c'est l'adjectif qui retient notre attention. Cet adjectif en effet évoque un renouveau, une « renaissance » qui doit à notre avis être mise en relation avec les vertus magiques du fleuve. Celui-ci tue et régénère ceux qui se baignent dans ses eaux, redonne donc jeunesse aux passagers du bateau, qui en l'occurrence sont des septuagénaires. Le fleuve constitue donc un espace sacré en ce sens qu'il permet de triompher du temps linéaire, profane, en instituant un temps cyclique qui triomphe de la mort. C'est ce triomphe sur la mort, cette ouverture sur l'éternité qui justifie le nom du capitaine. En effet, si le « bon Samaritain » de l'Évangile selon Saint Luc reste dans les mémoires comme celui qui secourut le voyageur que des brigands, après l'avoir dépouillé, avaient laissé sur le bord de la route, la parabole qui le fait apparaître dans le Nouveau Testament répond très exactement à la question suivante :

« Que dois-je faire pour mériter la vie éternelle ? »<sup>417</sup>

Enfin, le chant d'amour des amants retrouvés se double du chant des lamantins, au sujet desquels Léopold Sédar Senghor nous révèle que certaines mythologies africaines en font les ancêtres de l'espèce humaine. Parlant des poètes nègres, voici ce qu'affirme l'écrivain sénégalais :

« En vérité, nous sommes des lamantins qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes -ou hommes. Je ne sais au juste si c'est là mythe ou histoire naturelle. »<sup>418</sup>

Gabriel García Márquez propose, lui, une autre version du mythe, explicitée par le capitaine de « La Nouvelle Fidélité », Diego Samaritano, selon lequel les lamantins « étaient les seules femmes sans hommes dans le règne animal » (p. 361), êtres qui renverraient ainsi à un âge originel à la fois sexué et asexué, chaste et pur. À ce titre, le lamantin compris comme l'ancêtre de l'espèce humaine renvoie aussi au mythe de l'androgynie avec lequel il partage deux points communs : sa bisexualité et une origine qui le place dans un temps antérieur à celui de l'espèce humaine. Platon aborde cette question dans *Le Banquet* :

« En ce temps-là, l'androgynie était un genre distinct et qui, pour la forme comme pour le nom, tenait des deux autres, à la fois du mâle et de la femelle. »<sup>419</sup>

Ainsi, l'androgynie que figure le lamantin dans *L'Amour aux temps du choléra* place le voyage des deux amants sous le signe d'un voyage vers les origines, en les invitant, comme le dit Senghor, à « boire à la source », cette source désignant aussi bien la source du fleuve que celle de l'humanité. En redevenant mâle et femelle

---

<sup>417</sup> Luc, X, 25.

<sup>418</sup> Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, Postface d'*Ethiopiennes*, « Comment les lamantins vont boire à la source » (24 septembre 1954), Paris, Seuil, coll. Point, 1964, p. 153.

<sup>419</sup> Platon, *Le Banquet*, 189é.

comme les êtres du temps des origines, les personnages sont invités à naître à nouveau et, comme le signale Mircea Eliade, à passer par la « porte étroite »<sup>420</sup> dont nous avons vu plus haut qu'elle constituait déjà un lieu de passage obligé dans *Le Partage des eaux*.

Or, les lamantins ont disparu depuis longtemps du Río Magdalena, vaincus par les balles explosives des chasseurs nord-américains, vaincus aussi et surtout par une déforestation massive organisée par les mêmes Nord-américains. Mais, une fois définitivement coupés du monde extérieur parce que surnaturellement immergés dans la vie originelle et pure du fleuve, Florentino Ariza et Fermina Daza réentendent le chant des sirènes des lamantins :

« (...) Dieu, pour la réveiller, avait créé un lamantin et l'avait déposé sur un banc de sable de Tamalameque. Le capitaine l'entendit, détourna le bateau, et ils virent alors l'énorme matrone allaiter son petit entre ses bras. » (p. 375)

Dès lors, l'ordre absurde par lequel Florentino Ariza clôt le roman prend toute sa signification. Il demande en effet au capitaine de La Nouvelle Fidélité de ne jamais quitter cette portion idyllique du fleuve : ne plus retourner vers les affres du monde nouveau, côtier et européenisé, déjà en cours d'américanisation, rester à jamais dans l'Ancien Monde - celui d'avant l'arrivée de l'ordre barbare occidental. Bref, ce que le narrateur du *Partage des eaux* n'est pas parvenu à accomplir, les personnages de *L'Amour au temps du choléra* le réalisent :

« Puis [le capitaine] regarda Florentino Ariza, son invincible maîtrise, son amour impavide, et fut soudain effrayé par le pressentiment tardif que plus que la mort, c'est la vie qui n'a pas de limites.

« Et jusqu'à quand vous croyez qu'on va pouvoir continuer ces putains d'allées et venues ? » demanda-t-il.

Florentino Ariza connaissait la réponse depuis cinquante-trois ans, sept mois, onze jours et onze nuits.

« Toute la vie », dit-il » (p. 379)

La remontée mythique vers l'être primordial et androgyne que représente le lamantin permet ainsi aux vieux amants de se trouver transportés vers le lieu parfait de la Création cosmique. Par-delà la perfection humaine que signifie l'androgyne du lamantin, c'est bien la perfection du cosmos qui se trouve réinstaurée, selon une logique déjà mise en évidence par Mircea Eliade :

« (...) l'homme éprouve périodiquement le besoin de recouvrer (ne fût-ce que l'espace d'un éclair) la condition de l'humanité parfaite, dans laquelle les sexes coexistent, à côté de toutes les autres qualités et de tous les autres attributs, dans la divinité. L'homme [réalise] un état qui lui [facilite] la compréhension totale du Cosmos. »<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, coll. « Folio Essais », p. 132.

<sup>421</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., pp. 355-356.

Le fleuve du Río Magdalena ne sert donc pas de moyen de transport d'un lieu à l'autre du monde profane, mais permet plutôt une immersion dans un espace autre et merveilleux, celui du monde d'avant le chaos. Et il autorise aussi bien la redécouverte d'un espace sacré et merveilleux que la réactualisation du temps primordial.

Les récits des auteurs de notre corpus écrivent donc un espace caraïbe qui s'inscrit dans le mythe d'une Amérique paradoxalement utopique, qui rapprocherait ainsi ses protagonistes d'un paradis terrestre certes problématique mais réel. Que cette quête merveilleuse se fasse selon une démarche pleinement consciente comme dans les romans d'Alejo Carpentier, ou qu'elle apparaisse de façon plus anecdotique mais peut-être plus intuitive comme chez René Depestre ou Gabriel García Márquez, il s'agit bien chaque fois de penser l'espace caraïbe comme un espace sacré, et dont le sacré est révélé à l'homme.

Cette révélation se fait à travers la manifestation de la toute puissance des éléments cosmiques, et cette puissance engendre parfois la terreur. Mais cette terreur n'a rien de commun avec la terreur fantastique : à la différence de cette dernière, la terreur sacrée qu'inspire la révélation du cosmos rassure en même temps qu'elle peut parfois épouvanter, car elle donne un sens à ce qu'elle manifeste.

Dans la première partie de ce travail, nous avons pourtant observé que l'entrée en terre caraïbe pouvait signifier l'entrée en territoire fantastique. L'ambivalence de la terre caraïbe apparaît ainsi dans toute sa complexité : la même terre, les mêmes thèmes parfois bénéficient d'un traitement littéraire tantôt fantastique, tantôt merveilleux, y compris chez les mêmes auteurs voire dans les mêmes ouvrages. Et c'est bien cette alternance qui constitue selon nous l'une des premières particularités du « réel merveilleux ». Parfois donc, le lecteur rencontre un espace à ce point profane qu'il perd toute signification, et alors sa simple sensation, forte, violente, épouvantablement réelle, conduit celui qui l'éprouve au bord du vertige fantastique. Parfois au contraire, l'espace caraïbe est perçu comme un espace de l'« autre monde » qui rejoint celui des origines mythiques, et la violence de sa perception rassure et non plus terrifie : le passage difficile par « la porte étroite » se trouve alors couronné de succès -on a envie de dire de « gloire ».

Mais si la terre caraïbe des récits de notre corpus se révèle parfois sacrée et placée sous le signe littéraire du merveilleux, c'est bien parce qu'elle est porteuse d'une victoire sur le temps irréversible. Les récits du « réel merveilleux » apportent justement la preuve que le temps peut être maîtrisé et que sa manifestation la plus terrifiante, la mort, peut être vaincue.

## I.2. Le temps merveilleux ou le temps maîtrisé.

### I.2.1. Du « temps inversé » au « temps circulaire ».

Si la représentation du temps est souvent génératrice d'angoisse fantastique - Roger Caillois en fait d'ailleurs l'une des douze catégories les plus fréquentes dans la fiction fantastique<sup>422</sup> -, elle peut constituer aussi l'une des premières manifestations du « réel merveilleux ». Et cela peut se vérifier aussi bien chez René Depestre que chez Gabriel García Márquez ou Alejo Carpentier. Comme souvent, au demeurant, c'est l'écrivain cubain qui nous propose l'analyse la plus explicite de cette préoccupation, constante dans son œuvre :

« J'ai essayé de spéculer sur le temps à ma manière. Avec le temps circulaire je reviens au point de départ, c'est-à-dire, un récit qui se referme sur lui-même dans *Le Partage des eaux*, et dans *Le Chemin de Saint-Jacques*. Le temps récurrent, ou soit, le temps inversé, le temps qui recule dans *Retour aux sources*. Le temps d'hier dans aujourd'hui, c'est-à-dire un hier signifié présent dans un aujourd'hui signifiant, dans *Le Siècle des lumières*, dans *Le Recours de la méthode*, dans le *Concert baroque*. Un temps qui tourne autour de l'homme sans altérer son essence dans mon récit *Pareil à la nuit*, où l'on assiste au départ d'un homme pour la guerre et où l'époque est ce qui bouge autour de lui. »<sup>423</sup>

Dans quelle mesure cette préoccupation s'inscrit-elle dans l'esthétique du « réel merveilleux » et de ce qui la fonde ? Dans quelle mesure aussi s'agit-il d'une préoccupation partagée par les trois auteurs de notre corpus et sous quelles manifestations ? Ce sont les deux questions auxquelles nous allons à présent nous efforcer de répondre.

En étant sensibles à la « réalité merveilleuse » de l'aire caraïbe, les trois auteurs de notre corpus s'intéressent prioritairement à ce que celle-ci a de libérateur, par opposition à la logique cartésienne du monde occidental. Cela s'applique bien évidemment à la question du temps. Ainsi, le parcours initiatique que suit le protagoniste du *Partage des eaux* le fait progressivement franchir le temps historique, mais à l'envers, passant ainsi du vingtième siècle à la Préhistoire. C'est d'ailleurs à la faveur de ce voyage jusqu'aux temps des origines qu'il passe d'une identification au personnage de Sisyphe malheureux à une identification au personnage de Prométhée délivré. Prisonnier des heures et des jours dans le monde moderne au début du roman, ce personnage accomplit quotidiennement les mêmes tâches aliénantes; en revanche, l'émancipation des contraintes temporelles dans l'Amazonie fait de lui un Prométhée qui recouvre sa pleine puissance. Le roman suit à cet égard une structure parfaitement didactique. Le personnage principal tire lui-même l'enseignement de cette évolution de la façon la plus explicite :

---

<sup>422</sup> Il s'agit exactement de « l'arrêt ou la répétition du temps » (Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du Fantastique*, op. cit., p. 21.)

<sup>423</sup> Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, Universidad central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976, p. 94, cité par Jaqueline Philip, « Temps inversé et temps circulaire dans *Le Partage des eaux* », in *Alejo Carpentier et son œuvre*, Marseille, Sud, 1982, pp. 40-48.

« (...) il faut s'adapter à un temps immuable. Ici, les voyages de l'homme obéissent au Code des Pluies. Je remarque à présent que moi qui suis un maniaque mesureur du temps, attentif au métronome et au chronographe par métier, j'ai cessé depuis plusieurs jours de penser à l'heure, et que j'établis un rapport entre la hauteur du soleil et la faim ou le sommeil. Je découvre que ma montre est arrêtée : cela me fait rire tout seul, bruyamment, dans cette plaine hors d'époque. » (p. 149)

Et, peu à peu, la course à rebours du temps s'accomplit, émancipatrice. On traverse d'abord « comme les terres inconnues du Moyen Age, les Terres du cheval » (p.154). Plus tard, après avoir traversé cette fois les « Terres du Chien »<sup>424</sup>, le narrateur aborde, plus profondément encore au sein du continent, un village indien, qui lui remonte le temps à une vitesse prodigieuse :

« Le plus surprenant est que je perçois à mon tour, maintenant que je ne me soucie plus de l'heure, les diverses valeurs des espaces de temps, la dilatation de certains matins, la chute lente d'un crépuscule ; je suis ébahi de voir tout ce que contiennent certains moments de cette symphonie que nous sommes en train de lire à l'envers, de droite à gauche, contre la clé de *sol*, en remontant aux mesures de la Genèse. Car nous sommes tombés au crépuscule sur l'habitat d'un peuple de culture bien antérieure aux hommes avec lesquels nous avons vécu hier. Nous sommes sortis du paléolithique, des industries parallèles au magdalénien et à l'aurignacien, qui m'avaient si souvent arrêté au bord de certaines collections d'instruments lithiques, par un « rien ne va plus » qui me ramenait au commencement de la nuit des âges, pour pénétrer dans un monde qui faisait reculer les limites de la vie humaine au point le plus ténébreux de cette nuit. » (p. 244)

Cette remontée du temps se fait d'ailleurs par une remontée du fleuve à contre-courant, si bien que remonter le fleuve conduit non seulement aux lieux des origines, comme nous l'avons vu plus haut, mais encore au temps des origines. Et dans *Le Partage des eaux*, le retour en arrière auquel procède le narrateur intradiégétique n'engage pas seulement une expérience individuelle. En remontant le temps jusqu'aux premiers âges cosmogoniques, ce personnage procède à un retour en arrière collectif, qui régénère l'humanité. Son entreprise est donc solidaire de celle des fondateurs de l'utopie de Santa Mónica de los Venados au cœur de la forêt amazonienne.

Pour les fondateurs de cette cité idéale, il s'agit de traverser les siècles à rebours afin de redonner au monde les chances de se régénérer en s'améliorant. C'est le sens de la comparaison établie par le narrateur entre la fondation de Santa Mónica de los Venados et celle de la cité d'Hénoch, la plus ancienne cité selon l'Ancien Testament, celle-là même fondée par Caïn. Ainsi s'établit le lien dialectique entre la

---

<sup>424</sup> Dans sa « Biographie d'Alejo Carpentier » ( René Depestre, *Anthologie personnelle*, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1993 ), René Depestre écrit les vers suivants, qui révèlent au lecteur à quel point la remontée à travers l'espace et le temps est fondatrice, aux yeux d'un Depestre lecteur de Alejo Carpentier, du « réel merveilleux » :

« Il est le père joyeux de la créolité  
des bonnes terres du cheval et du chien,  
le poète qui découvre l'alphabet  
jusque dans les yeux des calcédoines,  
le visionnaire du bois et du cuir,  
du verre et de la poterie au four (...) »

recherche du Paradis terrestre, qui conduit l'homme hors de l'histoire, et la fondation de la première cité, qui le fait à nouveau rentrer dans l'histoire et le temps historique.

En effet, dès lors que le voyage à rebours du temps est terminé et que les personnages sont revenus au temps des origines, le temps historique refait son apparition, faisant de l'utopie une réalité. Ainsi s'explique la démarche du personnage de l'Adelantado, le fondateur de la cité et l'hôte du personnage principal, qui nous l'explique en ces termes :

« Il a abandonné la recherche de Manoa, car la terre l'intéresse beaucoup plus, et sur la terre le pouvoir de légiférer pour son compte. Il ne prétend nullement que cela puisse se comparer au Paradis Terrestre des anciens cartographes. » (p. 260)

En renonçant enfin à chercher Manoa et l'Eldorado, l'Adelantado renonce donc au mythe qui l'a d'abord guidé dans son aventure, il rejoint l'histoire à la faveur d'un dialogue entre le mythe et l'histoire qui fonde le « réel merveilleux » - qui inscrit le « merveilleux » dans le « réel » après un « retour aux sources » qu'il nous faut nécessairement rattacher au récit de « Viaje a la semilla », c'est-à-dire à la nouvelle qui constitue le premier des récits qui forment l'ensemble intitulé par Alejo Carpentier *Guerre du temps*.

### **1.2.2. Le retour vers l'âge d'or : « Viaje a la semilla. »**

En, 1958, Alejo Carpentier faisait paraître *Guerra del tiempo*, et, à l'intérieur de cet ensemble, « Viaje a la semilla », déjà publié indépendamment à La Havane en 1944. Comme le laisse entendre le titre de la nouvelle, l'un des tout premiers textes d'Alejo Carpentier, il s'agit d'un voyage vers le passé, d'un rajeunissement jusqu'à la semence originelle même<sup>425</sup>. Comme dans *Le Partage des eaux*, le récit d'Alejo Carpentier propose un « retour en arrière », mais cette fois-ci il s'agit d'un retour en arrière individuel et non plus collectif.

Au demeurant, ce voyage ne s'effectue pas sur l'initiative de la mémoire ou du souvenir : il est présenté comme réel, et le lecteur suit par conséquent le protagoniste, Don Martial, marquis de Chapellenies, à travers son rajeunissement continu, de la mort à la naissance. Ce *regressus ad uterum* surnaturel, s'il n'engage ici que l'individu, entretient à bien des égards des liens étroits avec le « retour en arrière » collectif que nous avons étudié plus haut pour *Le Partage des eaux*. Il s'agit bien, en remontant vers l'enfance et même jusqu'à la naissance, de retourner à un « Paradis », identifié par la psychanalyse au stade prénatal ou pour le moins à la période de l'enfance qui va jusqu'au sevrage. Cet « âge d'or » de l'individu, en l'occurrence de notre personnage, est par la suite troublé par un traumatisme qui fait basculer l'existence du temps mythique de l'enfance au temps historique de l'âge d'homme.

---

<sup>425</sup> Conformément au titre espagnol : « Viaje a la semilla » signifie, littéralement, « voyage vers la semence. »

Dans « Retour aux sources », le traumatisme qui blesse le marquis est lié à la mort du père, qui précipite le jeune enfant dans un monde adulte où les contraintes sont d'abord celles du temps et de l'attente de la mort :

« Ce matin-là on l'enferma dans sa chambre. (...) Des hommes vêtus de noir arrivaient portant un cercueil à poignées de bronze. » (p. 25)

Et la dynamique qui fait remonter le temps par le marquis s'inscrit également dans une perspective merveilleuse, culturellement marquée d'ailleurs. En effet, cette opération magique n'est rendue possible que par l'intervention d'un déclencheur, en l'occurrence d'un vieux nègre, ancien serviteur du marquis, qui commence par régénérer la maison du marquis tombée en ruines à la faveur d'incantations qui rappellent immédiatement les rituels vaudous, l'action de « Retour aux sources » se déroulant à Haïti :

« Alors le vieux nègre, qui n'avait pas bougé, fit des gestes étranges, faisant tourner sa canne sur un cimetière de dalles.

Les carreaux de marbre, blancs et noirs, volèrent aux étages, revêtant le sol. Les pierres, en des bonds précis, allèrent obstruer les brèches des murailles. Des battants cloués, en noyer, s'emboîtèrent dans leurs encadrements, tandis que les vis des charnières s'enfonçaient de nouveau dans leurs trous, en une rapide rotation. » (p. 11)

Une fois la maison puis le marquis ressuscités, le « vieux nègre » disparaît de la narration ; il reste alors, pour le lecteur, un souvenir énigmatique, un personnage dont il importe seulement qu'il soit un être doté de pouvoirs surnaturels capable d'inverser le cours du temps, qu'il n'ait pas de nom, qu'il soit vieux et qu'il soit nègre, ces trois dernières qualités se trouvant liées à la première par le jeu de la narration. Voilà un personnage qui par ses pouvoirs est le commencement et la fin, et qui trace la destinée d'un autre personnage dont le nom et le titre de noblesse portent la marque du pouvoir (« Martial » : le pouvoir militaire ; « de Chapellenies » : la référence à l'Eglise catholique - bref, la sacro-sainte alliance du sabre et du goupillon, omniprésente dans les colonies caraïbes.)

Plus loin dans la nouvelle, alors que le temps narratif s'écoule et que le temps historique remonte aux origines, surgit enfin un Nègre aux côtés du marquis devenu enfant ; il s'appelle Melchor et revêt auprès du jeune garçon un prestige qui dépasse et de loin celui des autorités que lui impose la vie sociale :

« (...) la vie n'avait aucun charme hors la présence du cocher Melchor. Ni Dieu, ni son père, ni l'évêque doré des processions de Fête-Dieu n'étaient aussi importants que Melchor.

Melchor venait de très loin. Il était petit-fils de princes vaincus. Il y avait dans son royaume des éléphants, des hippopotames, des tigres et des girafes. » (p. 27)

Rien dans le récit d'Alejo Carpentier ne permet d'établir de façon certaine que ce soit le même personnage qui ouvre la nouvelle de *Guerre du temps*, mais à vrai dire seul ce cocher « maître d'élégance » et le mystère qui entoure son existence



rappellent le personnage énigmatique des deux premiers chapitres. Et, comme pour le Gitan Melquiades de *Cent Ans de solitude*, le lecteur note avec surprise la forte connotation biblique attachée au nom du Nègre. Car si le nom de Melchior n'apparaît pas dans le *Nouveau Testament*, non plus que l'existence de « rois » mages, l'*Évangile* selon Matthieu insiste, lui, sur le rôle des mages qui avaient su lire la naissance de Jésus dans les astres ; ce sont bien les mages qui les premiers savent reconnaître l'enfant messie et lui ouvrir leurs trésors. De même, dans la nouvelle d'Alejo Carpentier, l'esclave Melchor révèle à l'enfant Martial les trésors de l'Afrique comme ceux de la maison du marquis, autre *terra incognita* ; il est celui qui, comme Melquiades dans le roman de Gabriel García Márquez, apporte la connaissance et sait relier celle-ci à la magie. Bref, il est l'initiateur et ce rôle initiatique se révèle d'abord au lecteur par un nom biblique et messianique.

Les références bibliques et mythologiques ne sont, toute réflexion faite, pas excessivement surprenantes dans le contexte caraïbe, c'est-à-dire dans une région à l'histoire controversée, victime d'un mutisme honteux dès lors qu'il est question du passé africain ou indien : le défaut de mythes fondateurs se trouve ainsi compensé par un excès de références mythiques, et des personnages dont la culture s'inspire essentiellement de l'Afrique se voient donc porter des noms qui réactivent les mythes fondateurs de la culture européenne.

Pour le personnage de Melchor, il nous paraît significatif que celui-là même qui permet au personnage principal de remonter au Paradis perdu de l'enfance soit un prince africain dont la préoccupation première à Haïti aura été de faire survivre le souvenir du Paradis perdu d'une Afrique mythique.

### **I. 2. 3. Le « réel merveilleux » et la mort vaincue.**

Franchir le temps, c'est d'abord s'affranchir de sa première mesure, qui est la mort. Les textes caraïbes proposent ainsi une rhétorique d'une mort à vivre et de la résurrection. C'est en ce sens en particulier qu'il faut comprendre la citation de René Char placée en exergue d'*Hadriana dans tous mes rêves* :

« Nous n'avons qu'une ressource avec la mort, faire de l'art avant elle. » (p. 11)

La littérature du « réel merveilleux » ouvre à son lecteur les portes d'un « temps maîtrisé » en ce sens que, chez Alejo Carpentier au moins, le temps y est alors réversible. Et, au lieu de rapprocher d'une mort qui ôte tout sens à l'existence, ce temps réversible ou encore « inversé » rapproche le personnage de sa naissance et du Paradis perdu de l'enfance, qu'il s'agisse de l'enfance de l'humanité ou de celle de l'individu. Mais si le temps devient ainsi un allié de l'homme et non plus un ennemi, c'est aussi parce que la mort perd son aspect effrayant et, au lieu d'être un support à l'angoisse fantastique, devient en quelque sorte une mort à vivre, ou encore une mort heureuse. C'est là l'autre dimension merveilleuse du temps, qui n'est plus seulement un temps « inversé », mais encore un temps « circulaire », qui échappe ainsi à la toute

puissance terrifiante du temps irréversible et, en tant que tel, linéaire. Dans ces conditions, la mort n'est plus une fin, un aboutissement, mais le signe d'un recommencement dont on sort nécessairement régénéré et plus fort. Il ne faut donc plus parler de la mort, mais plutôt d'une mort initiatique au sens où l'entend Mircea Eliade :

« (...) on « tue » sa propre existence profane, historique, déjà usée, pour réintégrer une existence immaculée, ouverte, non souillée par le Temps.

Il ressort de là que, dans tous ces contextes initiatiques, la mort n'a pas le sens qu'on entend de lui donner généralement - mais qu'elle veut dire surtout ceci : on liquide le passé, on met un terme à une existence - ratée comme toute existence profane - pour en recommencer une autre, régénérée. La mort initiatique est donc un recommencement, elle n'est jamais une fin. »<sup>426</sup>

Cette mise en scène littéraire de la mort apparaît chez nos trois auteurs, mais selon des modalités évidemment différentes. Chez René Depestre, la « mort initiatique » se comprend, dans le contexte du vaudou, comme une victoire sur la malédiction zombie : il s'agit, pour une victime de la zombification, de renaître à la vie encore plus fort qu'avant ce passage par cette épreuve. Chez Gabriel García Márquez, la « mort initiatique » s'établit par la négation même du cadavre tel qu'Alain Chareyre-Méjan par exemple le définit pour nous :

« Essayons de voir une chose « comme chose ». Autant faire face à un cadavre. Et le cadavre - c'est-à-dire la mort comme chose et non comme allégorie - est justement le protagoniste le plus commun du récit ou de la toile fantastique ; parce qu'il est en lui-même, ainsi que l'a vu Maurice Blanchot, une catastrophe mimétique totale :

*« Le cadavre est sa propre image. Il se ressemble... S'il est si totalement ressemblant c'est qu'il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un certain degré absolu... Mais à quoi ressemble-t-il. A rien. »*<sup>427</sup>

Chez l'auteur colombien au contraire, le cadavre est paradoxalement vivant, parfaitement ressemblant à une image de la vie et, qui plus est, d'une vie merveilleusement heureuse. Enfin, chez Alejo Carpentier, la conjuration de la mort dans ce qu'elle a de terrifiant se fait à travers une descente aux enfers présentée comme une épreuve nécessaire pour l'approche d'une sagesse qui se confond de façon à peine implicite avec le « gai savoir ».

### **I.2.3.1. La réécriture vaudoue du mythe du Phénix chez René Depestre.**

Le thème du revenant se trouve parfois perverti, chez René Depestre, par une approche euphorique de la mort. En effet, si le revenant peut prendre la forme terrifiante du zombie dans la littérature haïtienne et notamment chez notre propre auteur, il peut aussi présenter le visage rayonnant d'Hadriana, par exemple, dans le

<sup>426</sup> Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 274.

<sup>427</sup> Alain Chareyre-Méjan, op. cit., p. 64.

roman dont elle est le personnage éponyme. Et, à travers elle en particulier, c'est le mythe du phénix qui est développé, et même de façon explicite dans la citation d'Eluard que propose René Depestre :

*« Tu es venu le feu s'est alors animé  
L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoilé  
Et la terre s'est recouverte de ta chair claire. »*<sup>428</sup>

Oiseau mythique dont on sait qu'il a la particularité de renaître de ses cendres, le phénix symbolise de toute évidence, par-delà la résurrection, la résurgence cyclique, et s'apparente de ce fait à un symbole des révolutions solaires. De fait, les images de l'oiseau et des astres abondent pour désigner le personnage d'Hadriana. Ainsi sa première apparition dans le roman se fait en plein après-midi « sous le soleil-lion » (p. 20), de même que sa réapparition, près de quarante ans après sa mort supposée « à six heures du soir » alors que le narrateur achève de réciter devant des étudiants jamaïcains un poème dont les derniers vers chantent encore une fois la grâce solaire du personnage :

*« (...) soudain une de nos îles me rendit  
à la folie à l'échelle d'une femme,  
le temps d'Hadriana Siloé  
le miroir qui prend racine  
dans un soleil coupé en amande. »* (pp. 146-147)

Mais plus encore que les références au soleil, ce sont celles qui se rapportent aux étoiles qui accompagnent le plus souvent Hadriana. Elle est en particulier, selon une expression cette fois empruntée à Kateb Yacine, « l'étoile qui n'a brillé qu'une fois » (pp. 35 et 36)<sup>429</sup>. De fait, le soleil renaît de ses cendres après son passage nocturne au royaume des morts, dont les étoiles sont les signes ressuscités.

Et c'est donc le cas de ce personnage, miraculeusement réchappé du monde des zombies, et dont le retour auprès des vivants s'apparente à une apparition divine. En effet, les premiers villageois qui aperçoivent Hadriana le lendemain de sa fuite du cimetière voient en elle Simbi-la-source, le loa blanc rattaché notamment au culte de la beauté et de l'amour. Le romancier prend ici quelques libertés poétiques avec le culte vaudou en ce sens que les Simbi, au contraire du phénix, sont des divinités aquatiques, des nymphes chargées de garder les sources et les mares. Mais l'essentiel est ailleurs : ces différentes divinités ont de toute façon en commun de pouvoir passer outre les frontières de la mort, comme nous l'avons déjà vu pour la nymphe du conte mis en abyme dans « Alléluia pour une femme-jardin ».

---

<sup>428</sup> Paul Eluard, « La mort l'amour la vie », in *Le Phénix*, Paris, Pierre Seghers, 1954, cité par René Depestre, *op. cit.*, p. 149.

<sup>429</sup> Cette citation, placée en exergue du chapitre deuxième, donne d'ailleurs son titre à celui-ci.

Or non seulement Hadriana survit à la mort, mais encore elle renaît plus belle et c'est bien l'eau, exactement une « eau de cocoyer » (p. 206) qui permet le passage de la mort à la vie pour Hadriana. Conformément au rite vaudou, les villageois qui découvrent Hadriana après sa fuite du cimetière lui proposent de l'eau afin que celle qu'ils prennent pour Simbi puisse se régénérer<sup>430</sup> :

« La tête renversée, face à l'anse ensoleillée, j'ai laissé l'eau fraîche, odorante, douce-amère, déferler en vague d'ivresse dans ma vie (...). La mort dont j'étais morte s'est échappée de mes veines. » (p. 206)

Il y a donc dans la résurrection de ce personnage l'affirmation d'un temps pleinement maîtrisé puisque le franchissement de la mort conduit à une existence régénérée, et la mort, au lieu d'être l'ennemi suprême, devient ainsi une alliée qui conduit à la divinisation de la jeune mortelle.

De ce point de vue, ce personnage caraïbe reprend l'itinéraire de certains héros de la mythologie grecque, de ceux en particulier qui ressortent plus forts de leurs séjours au pays des morts, comme Thésée qui sut, grâce au fil d'Ariane, ressortir vivant du labyrinthe du Minotaure ou comme Ulysse dont les aventures du Chant XI constituent de toute évidence une catabase initiatique. C'est ce qui se produit aussi pour Hadriana. Sa descente vers les profondeurs abyssales de sa zombification est immédiatement suivie, bien avant sa fuite du cimetière, d'une anabase à la gloire de sa destinée de « femme-jardin » :

« J'ai pu rassembler ce qui me restait de forces, pour rester intensément à l'écoute du flux qui se retirait et revenait sans cesse avec les semences de ma volonté de vivre. J'ai pu me mettre debout en moi-même en dépit de l'engourdissement terrible dû au poison à zombie dans mes veines, malgré l'atmosphère irrespirable, j'ai écouté vivre mes plus belles années dans la houle secrète du golfe. J'ai échappé aux parois rigides du cercueil, à la rigidité cadavérique, à l'horreur de la mort zombie, à cet espace horriblement oppressant. Je me suis lancée au grand dehors ensoleillé de Jacmel. » (p. 190)

En quittant le monde souterrain des ténèbres et de la mort, en rejoignant le soleil dans sa course, Hadriana termine son voyage au pays de ses Cimmériens, « là où le jour n'apparaît jamais, au pays de la nuit, au pays d'une brume continuelle, où s'ouvre la bouche du monde infernal. »<sup>431</sup> Son retour à la lumière du jour se solde pour elle par une communion avec l'ordre cosmique, et cette communion la mène nécessairement à sa « maison natale » (p.186) puis au jardin de son enfance dont l'harmonie et la « flore des imaginations caraïbes » rappellent de façon presque explicite le mythe du jardin d'Eden.

Bref, « en surmontant l'épreuve de la mort et en transformant celle-ci en un passage vers la résurrection et le retour à l'âge d'or de l'enfance et du Paradis perdu,

---

<sup>430</sup> Voici d'ailleurs ce que dit Alfred Métraux des Simbi : « La fraîcheur de l'eau leur est indispensable. Je me souviens d'une femme qui, « montée » par Simbi-yan-kita, ne cessait de répéter « de l'eau, de l'eau », puis ouvrant et fermant la bouche comme un poisson hors de son élément, elle allait de temps à autre se jeter tout habillée dans une fontaine. » (*op. cit.*, p. 92)

le « réel merveilleux » écrit par René Depestre associe étroitement le temps du merveilleux avec l'espace du merveilleux. Si le temps est en effet merveilleux chez l'auteur haïtien, c'est en effet parce que ses cycles, au lieu d'éloigner définitivement l'homme du Paradis originel, l'y ramène obligatoirement.

### **I.2.3.2. La sainteté du cadavre heureux chez Gabriel García Márquez.**

Chez Gabriel García Márquez, le traitement merveilleux du temps et de la mort en particulier revêt d'autres formes que chez René Depestre. Aucune croyance vaudoue, notamment, pour inscrire la mort dans un cycle temporel qui fasse ressurgir une vie régénérée d'un passage au royaume des morts, à plus forte raison à la faveur d'une zombification. Cependant, la mort n'est pas toujours source de terreur, et il semble plus précisément que l'écrivain colombien ait changé d'attitude à ce sujet à mesure que son œuvre s'est faite plus personnelle, qu'elle s'est progressivement émancipée des modèles admirés dans un premier temps. Nous avons déjà vu, dans la première section de cette étude, que le premier recueil de nouvelles de Gabriel García Márquez, *Des yeux de chien bleu*, devait beaucoup à la lecture d'auteurs étrangers, Franz Kafka en tête, et c'est peut-être cela qui autorisait Mario Vargas Llosa à dire, dans son long ouvrage *García Márquez, historia de un deicidio*, que ces textes constituaient la « préhistoire » de Gabriel García Márquez. Dans ses deux derniers recueils de nouvelles, en revanche, et en particulier dans « El ahogado más hermoso del mundo »<sup>432</sup> et dans « La Santa »<sup>433</sup>, le ton paraît en effet plus personnel en même temps que la terreur fantastique cède la place à un éblouissement qui nous rapproche cette fois du « réel merveilleux ».

Dans ces deux brefs récits, dont le plus ancien a été composé plus de vingt ans après la plupart des nouvelles qui forment *Les Yeux de chien bleu*, la mort des personnages principaux est en effet une mort à vivre, qui atteste en particulier la félicité du défunt.

#### **« La santa » : la mort en état de sainteté.**

Le conte de « La sainte » développe un argument en apparence tout simple qui concerne la canonisation d'une enfant, morte à l'âge de sept ans, et dont le corps, onze ans plus tard, reste dans un état de fraîcheur miraculeux. Son père décide donc de demander la canonisation de sa fille, puisque seul le cadavre d'une sainte peut résister aux outrages du temps :

« Son épouse n'était que poussière. En revanche, dans la tombe contiguë, la petite fille était depuis onze ans demeurée intacte. Au point que lorsqu'on décloua le cercueil, on respira le parfum des

---

<sup>431</sup> Homère, *L'Odyssée*, chant XI, cité par Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, collection « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1999, p. 132.

<sup>432</sup> « El ahogado más hermoso del mundo », *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, op. cit. ; la nouvelle date de 1968, le recueil a été publié dans sa totalité en 1972. (« Le plus beau noyé du monde », *L'incroyable et triste histoire de la candide Eréndira et de sa grand-mère diabolique*, op. cit.)

<sup>433</sup> « La santa », *Doce cuentos peregrinos*, op. cit. Ce récit, de même que l'ensemble du recueil, date de 1992. (1993 pour la traduction française de « La sainte », *Douze contes vagabonds*, op. cit.)

roses fraîches enterrées avec elle. Mais le plus surprenant, toutefois, était l'absence de pesanteur du corps.

Des centaines de curieux, attirés par la rumeur du miracle, envahirent le village. Aucun doute n'était possible. L'incorruptibilité du corps était un signe incontestable de sainteté et l'évêque du diocèse alla jusqu'à corroborer l'opinion selon laquelle un tel prodige devait être soumis au verdict du Vatican. » (p. 39)

Le récit se fait donc l'écho des démarches, finalement vaines, entreprises par le père. Ce qui étonne ainsi le lecteur, c'est que l'état de conservation miraculeux du corps de l'enfant soit présenté par le narrateur, à savoir Gabriel García Márquez lui-même, comme allant de soi, le narrateur ne manifestant d'étonnement, dès la première page du récit, qu'au sujet de l'entêtement du père, Margarito Duarte, à vouloir faire canoniser sa fille, vingt-deux ans encore après ses premières tentatives :

« Nous connaissions si bien son drame que des années durant j'ai pensé que Margarito Duarte était le personnage en quête d'auteur que les romanciers attendent toute une vie, et si je ne l'ai jamais laissé croiser ma route c'est que la fin de son histoire me semblait inimaginable. » (p. 38)

A cette phrase fait écho celle du dénouement :

« Alors je n'en doutais plus, si j'en avais jamais douté, que le saint c'était lui. Sans s'en apercevoir, à l'ombre du corps incorruptible de sa fille, il avait passé vingt-deux années de sa vie à se battre pour la cause légitime de sa propre canonisation. » (p. 51)

Bref, ce que Gabriel García Márquez feint de mettre en évidence n'est pas le phénomène surnaturel de l'incorruptibilité de la fille de Margarito Duarte, mais la parfaite innocence du père. Indirectement, il s'agit pour l'auteur et le narrateur d'ajouter du crédit au surnaturel en omettant volontairement de poser la question de son authenticité, seuls les personnages d'une incrédulité bornée osant la remettre en cause. Mais cette distanciation teintée d'humour vis-à-vis du surnaturel ne fait pas de celui-ci un simple prétexte à narration. En effet, la vie qui émane du cadavre s'inscrit bien plus sérieusement dans le cadre d'une conception d'un temps maîtrisé, cyclique, qui permet de dominer le spectre de la mort.

En particulier, même si la petite fille morte si longtemps n'a pas été altérée par le temps, son extraordinaire fraîcheur n'est pas présentée comme la continuation de celle qu'elle avait de son vivant, mais comme la suite d'un passage réparateur effectué au sein de la terre. A travers le spectacle d'un cadavre si bien conservé qu'il semble merveilleusement vivant, l'auteur nous montre en effet le résultat d'une transformation. Car onze ans se sont écoulés depuis la mort et l'enterrement de la petite fille :

« Elle n'avait pas l'air d'une momie racornie comme celles que l'on voit dans de nombreux musées partout dans le monde, mais d'une petite fille habillée en mariée qui eût continué de dormir après un long séjour sous la terre. » (pp. 39-40)

En d'autres termes, à la différence de ce qui se produisait dans les premières nouvelles de Gabriel García Márquez et que nous avons étudiées dans la première section de ce travail, la terre caraïbe a permis la régénération de la morte, donnant au temps une dimension cyclique qui lui faisait défaut dans les pages fantastiques du même auteur, et permettant à ce nouveau personnage de gagner une pureté qu'il n'avait jamais connue auparavant.

Cette pureté frappe d'abord les sens de ceux qui la contemplent. Comme toujours chez Gabriel García Márquez, les sensations olfactives attestent la réalité des faits et c'est au parfum des roses restées fraîches dans les mains de la petite fille que les différents témoins reconnaissent d'abord la vérité du miracle. D'autre part, ses yeux restent vivants depuis la mort, notamment parce qu'« ouverts et diaphanes » ils donnent l'impression de regarder dans la mort. Mais ce sont les sensations tactiles qui, dans ce bref récit, donnent les informations décisives. Ainsi, touchée par la grâce, la petite fille transformée, régénérée par son séjour de onze ans sous la terre a perdu toute pesanteur alors même que « sa peau était lisse et tiède ». (p. 40) Elle montre ainsi les signes de sa réalité, mais il s'agit d'une réalité autre, moins parce qu'elle viendrait d'ailleurs que parce qu'elle appartiendrait à un temps autre que celui des vivants, ce que son propre père finit par formuler de la façon suivante :

« Les saints vivent un temps qui leur est propre. » (p. 41)

Ce que ce temps a de particulier, c'est qu'il ne se reconnaît pas à la destruction continue de l'individu, dévoré par un monstre saturnien, mais au contraire à la réparation de ce qui est en principe la victime privilégiée du temps : le corps, enfin libéré de sa pesanteur. Et la question, pourtant capitale dans une lecture chrétienne, que le texte ne pose jamais, contredisant ainsi le titre même de la nouvelle, est celle de la sainteté de la petite fille. Or ce qui a déterminé le choix de cette enfant pour faire d'elle une élue n'est jamais indiqué, et nous ne savons rien d'elle, pas même son nom, tout simplement parce que cette question n'intéresse pas Gabriel García Márquez. Cette « sainte », c'est une petite fille quelconque, anonyme, qui pourrait être finalement n'importe qui. Et les signes merveilleux de sa conservation, ou mieux de sa régénération, peuvent alors conserver et engager l'humanité entière<sup>434</sup>.

#### « *El ahogado más hermoso del mundo* »

Dans cette nouvelle antérieure à « La sainte » d'une douzaine d'années, Gabriel García Márquez met en scène un personnage mort depuis longtemps même si son corps est impressionnant par sa beauté, parfaitement anonyme et dont l'apparition inexplicable sur une île la libère définitivement de sa torpeur et de son désespoir.

---

<sup>434</sup> Mais en faisant d'une Colombienne le personnage central de sa nouvelle, alors même que l'action se déroule presque exclusivement à Rome, Gabriel García Márquez joue sur le signifiant « Colombien ». C'est au demeurant le cas pour chacun des *Douze Contes vagabonds*, comme si le surnaturel était chose réservée aux personnages caraïbes, même exilés, et à la grande stupéfaction des Européens et des Nord-Américains, chez qui se déroule l'action.

Dans cette nouvelle, les flots de la mer Caraïbe rejettent en effet sur le rivage un cadavre qui va profondément bouleverser la vie des habitants d'un village. Apporté par la mer, celui-ci s'impose aux yeux de tous comme un cadavre venu d'un autre monde :

« Ils n'eurent pas besoin de lui nettoyer le visage pour comprendre qu'ils avaient affaire à un mort venu d'ailleurs.

(...) [Les femmes] constatèrent bientôt que la végétation qui le couvrait appartenait à des océans lointains et à des eaux profondes, et que ses vêtements étaient en lambeaux, comme s'il avait navigué à travers des labyrinthes de corail. » (p. 46)

Constamment qualifié d' « étranger », de « noyé sans origine », ce cadavre est d'autant plus prophète qu'il n'est pas dans son pays. Métis, il l'est donc par son déracinement, son absence de nom et de parents connus et, finalement, par son appartenance au monde entier. Au même titre, par exemple, que les Gitans de *Cent ans de solitude*, il signifie l'errance et le métissage des hommes et des cultures, mais avec cette différence fondamentale que lui n'inspire aucune peur. Mieux encore, il représente aux yeux de tous, d'abord auprès des femmes, puis auprès des hommes, une manière d'idéal humain.

C'est d'abord sa stature qui retient l'attention. Elle est si impressionnante que les enfants, qui sont les premiers à l'apercevoir dériver sur les vagues, le confondent d'abord avec un bateau ennemi puis avec une baleine. Et, une fois que les villageois s'occupent de lui, ils remarquent que le corps peut à peine entrer dans une maison et que plus généralement tout ce qui est humain paraît dérisoirement petit pour lui :

« Non seulement c'était l'homme le plus grand, le plus fort, le plus viril et le mieux pourvu qu'elles eussent jamais contemplé, mais plus elles le regardaient et plus il débordait du cadre de leur imagination.

On ne trouva dans le village aucun lit assez long pour l'étendre ni aucune table assez solide pour le veiller. Il n'entrait pas dans les pantalons de cérémonie des hommes les plus grands, ni dans les chemises du dimanche des plus corpulents, ni dans les souliers des pieds les plus volumineux. » (pp.46-47)

Homme idéal et finalement surhomme, le noyé le plus beau du monde est donc d'abord un géant. Mais, nous sommes loin ici du personnage du géant tel qu'il est d'ordinaire développé dans les différentes mythologies européennes. En effet, chez les Grecs en particulier mais aussi chez les Celtes, les Géants représentent une démesure mise « au profit des instincts corporels et brutaux »<sup>435</sup>. Certes, l'image d'un corps destiné aux plaisirs sensuels et sexuels demeure chez Gabriel García Márquez, mais elle n'est pas développée au détriment de la dimension spirituelle. Au contraire, la supériorité corporelle du noyé est à la mesure de son rayonnement spirituel, si bien

---

<sup>435</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 474.



que gigantisme et sainteté sont cette fois indissociables, comme par une loi d'évidence. Et le nom du noyé s'impose auprès des villageois, convaincus qu'il s'agit obligatoirement d'Esteban :

« - Il a une tête à s'appeler Esteban. »

« Le silence chassa les derniers doutes : c'était bien Esteban. »

« C'était bien Esteban. Pas besoin de le répéter, ils le reconnaissaient (...) Esteban ne pouvait être qu'unique au monde. » (pp. 48 et 50-51)

Or Esteban, ou encore Etienne, occupe une place à part dans le panthéon des saints du christianisme. Diacre de la première communauté chrétienne de Jérusalem, il fut accusé de donner la primauté à la foi sur la loi, et condamné à la lapidation. C'est donc le premier chrétien à avoir connu la sainteté, et dans ce sens il fait figure de saint originel, premier des martyrs de l'Eglise, mais encore personnage exceptionnel dont la foi et l'Esprit Saint lui valurent d'être placé au premier rang dans le jugement des apôtres<sup>436</sup>.

Et c'est sur ce personnage premier que se fonde le renouveau du village caraïbe, jusque-là baigné par une mer morbide, mais qui après renoue avec une aspiration à la paix et à l'échange universel. Une fois que le cadavre a été remis à la mer après des funérailles grandioses et empreintes d'émotion, tous les habitants se sentent ses parents, tissent même de nouveaux liens de parenté et envisagent en ces termes le nouveau règne de la vie sur la mort :

« Mais ils savaient aussi que désormais tout serait différent, que leurs maisons allaient avoir des portes plus spacieuses, des plafonds plus hauts et des planchers plus robustes pour que le souvenir d'Esteban puisse se promener partout sans se cogner contre les linteaux (...) et ils allaient s'échiner à creuser des sources dans les cailloux et à semer des fleurs sur les falaises, pour qu'à chaque aube des années futures les passagers des grands bateaux se réveillent suffoqués par une odeur de jardins en haute mer (...) » (pp. 52-53)

Le métis qu'est Esteban s'apparente bien ici non seulement à un messager mais encore à un messie. Et, figure suprême du tissage des liens entre les hommes, il échappe à toute appartenance ethnique ou nationale. Ainsi, la nouvelle se termine sur l'évocation de ce que le capitaine de tout bateau qui passera au large du village dira à ses passagers « en quatorze langues » :

« Regardez là-bas, là où le vent est maintenant si paisible qu'il reste à dormir sous les lits, là-bas, là où le soleil brille si fort qu'ils ne savent plus de quel côté orienter les tournesols, oui, là-bas, c'est le village d'Esteban. » (p. 53)

Dans « Le noyé le plus beau du monde », Gabriel García Márquez met donc un mort en scène, dont le seul rayonnement redonne vie à un village entier. La

---

<sup>436</sup> Selon la Bible, Etienne fut le premier des sept hommes « pleins d'Esprit-Saint et de sagesse » (*Actes*, VI, 3) choisis pour assister les apôtres dans leur ministère : « Ils élurent Etienne, homme plein de foi et d'Esprit-Saint » (VI, 5) et ce diacre, « plein de grâce et de puissance », fait « des prodiges et des miracles parmi le peuple. » (VI, 8)

mort apparaît ainsi non pas comme l'aboutissement désespéré de l'existence, mais au contraire comme son point de départ fondateur : comme son authentique acte de naissance. Le temps cosmique ainsi retrouvé, la mort figure l'état de perfection originel de la vie.

A ce premier paradoxe, qui signifie déjà une adhésion aux forces cosmiques, s'ajoute le paradoxe suivant : le personnage qui permet au village de trouver son identité est un étranger, ou mieux encore un apatride, dont les voyages continus sur les mers du monde entier représentent une métaphore euphorique du métissage caraïbe. Celui-ci ne se manifeste plus en effet comme une malédiction née de la déportation et du viol des Africains ou des Amérindiens, mais comme le tissage cosmique de l'humanité. Et, dans cette perspective, c'est la mer, pourtant maudite dans nombre d'autres nouvelles de Gabriel García Márquez, qui fonde la régénération de l'espace comme de l'humanité caraïbes. La mer caraïbe, monstrueuse et fantastique, qui instaure la délimitation entre le monde civilisé et le monde barbare, entre le cosmos et le chaos, devient dans cette nouvelle une mer cosmique qui réconcilie l'homme caraïbe avec la mémoire d'un paradis perdu.

## DEUXIEME SECTION : LE MYTHE EUPHORIQUE DU METIS.

Né de mélanges tricontinentaux, l'homme caraïbe est métis, c'est-à-dire, selon le mot de Michel Serres, « tiers-instruit ». Homme des déchirures, il est aussi celui des passages, qui concilie les inconciliables. Dans la première partie de notre étude, consacrée à la dimension fantastique de la littérature caraïbe, nous avons rappelé, à la suite de Roger Caillois, à quel point le fantastique naît d'une « déchirure », d'une « rupture ». Et nous avons insisté sur cet autre point à notre sens décisif, que cette déchirure brise l'unité du cosmos pour faire basculer ce dernier dans le chaos. L'étranger de façon générale et le métis en particulier, à cet égard, jouaient bien les rôles d'agents du chaos, dont ils étaient parfois l'allégorie. Mais le personnage complexe du métis s'impose aussi au contraire, dans d'autres pages de notre corpus, comme celui qui rétablit l'unité cosmique d'un monde caraïbe déchiré.

Et la paronomase est pour nous tentante, qui nous permet de rapprocher le métissage du message, le métis du messenger. Réunissant en effet les deux pôles du conflit identitaire, à mi-chemin entre le même et l'autre, ce personnage omniprésent chez nos trois auteurs s'impose au lecteur comme un passage, comme le lien toujours mouvant d'une identité multiple. Ecrire dans ces conditions, c'est, selon la formule heureuse de René Depestre, user du « métier à métisser ». Or, tisser, c'est d'abord tisser des liens entre des éléments épars : dans le cas qui nous préoccupe, entre des ethnies différentes, que tout sépare voire oppose. Au carrefour des espaces culturels de la Caraïbe, le métis tisse les liens qui, comme par un effet surnaturel, font converger des mondes étrangers entre eux.<sup>437</sup>

Ainsi, le métis, tel qu'il peut signifier le passage entre des mondes nouveaux, se reconnaît moins dans nos textes aux traits physiques voire ethniques que le narrateur lui prête qu'à sa capacité à franchir les frontières. Cette capacité au demeurant s'avère souvent problématique, en ce sens que son statut d'initiateur et d'initié effraie parfois autant qu'il fascine et attire. Doté en effet de pouvoirs qui

---

<sup>437</sup> Voir Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, op. cit., p. 26 : « Emblème des trois Amériques, la figure du Métis apparaît au lieu géométrique des relations établies, dans le sillage de Christophe Colomb, entre l'Ancien et le Nouveau Monde, la découverte ayant donné le coup d'envoi au gigantesque flux migratoire qui s'est déployé en quatre siècles, des colonnes d'Hercule jusqu'à la Californie et à la Terre de feu. »

paraissent surnaturels, il gagne une aura qui n'est pas sans rappeler celle des prêtres et de tous ceux dont on suppose qu'ils entretiennent des relations complexes avec des mondes situés dans un au-delà *a priori* inquiétant voire terrifiant. Initiateur, introducteur aux multiples royaumes de ce monde, le métis recompose la mosaïque que dessine la carte de la géographie caraïbe : il s'impose au lecteur comme celui qui franchit et réunit les espaces.

C'est ce premier point qui fait de lui un Arlequin grotesque qui donne vie et unité à un monde qu'il fait surgir du chaos. Par ailleurs, le métis est l'occasion pour les auteurs de notre corpus de réécrire les mythes identitaires qui parcourent la littérature depuis l'Antiquité. Enfin, la conciliation des contraires qu'opère le métis se manifeste par l'écriture d'un érotisme libérateur, « merveilleux », aux antipodes de l'érotisme fantastique que nous avons pu observer dans la première partie de notre étude.

## II. 1. Le métis : un Arlequin à la conquête de l'unité cosmique.

Le personnage de la *Commedia dell'arte* correspond, on ne peut mieux, au métis tel qu'on peut le rencontrer dans les textes de notre corpus. Ce valet occupe une place à part dans le théâtre européen : il est en effet celui qui tisse des liens entre les autres personnages des comédies, parvenant à cet exploit d'en servir deux à la fois chez Goldoni, voire, lorsque Arlequin s'appelle Scapin, de servir les intérêts contraires des générations en conflit. Mais ce valet ingénieux ne relie pas seulement des parties en conflit, il sait également rassembler les couples les plus antinomiques, comme le jour et la nuit ou encore la vie et la mort. Voici par exemple l'analyse qu'en propose Jean Starobinski dans un commentaire de « Crépuscule »<sup>438</sup> :

« Dans un des poèmes d'*Alcools* inspiré par les saltimbanques de Picasso et par la peinture de Marie Laurencin (« Crépuscule »), Apollinaire tresse la troupe foraine dans un lieu vague, entre vie et mort, entre jour et nuit, entre le mensonge et la vérité, entre terre et ciel (...) Nous pressentons que le pouvoir surnaturel de croissance attribué à l'arlequin lui vient de sa familiarité avec le règne de la mort. L'épithète de *trismégiste* qui lui est accolée lui confère une identité allusive avec Hermès, le dieu qui franchit les portes de l'autre monde et qui conduit les âmes dans les royaumes souterrains. C'est aussi le dieu des secrets alchimiques, que la gnose a apparenté au Thot à face simiesque des Egyptiens. Décrochant une étoile, rapprochant ciel et terre, Arlequin réunit surnaturellement ce qui est naturellement séparé. Un retour magique à l'unité cosmique est annoncé... »<sup>439</sup>

C'est cette rhétorique d'un métis composite, arlequinisé, que nous nous proposons d'étudier à présent, rhétorique mise au service chez nos auteurs d'une reconquête de « l'unité cosmique ». Chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel García Márquez, les personnages sont en effet des métis, des Arlequins donc, en ce sens qu'ils portent leur métissage aussi bien dans leurs noms que sur leurs peaux

<sup>438</sup> Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, p. 37.

<sup>439</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Skira-Flammarion, 1970.

également composites, également reflets de la nostalgie de l'unité cosmique perdue, et dont nous allons faire successivement l'étude.

### II.1.1. Les noms du métis caraïbe : l'onomastique d'Arlequin.

Le personnage littéraire offre sa présence au lecteur d'abord par son nom, lequel se situe toujours au carrefour de deux significations. D'une part, il obéit à l'aléatoire de l'onomastique en ce sens que le nom propre est hérité et non pas choisi par celui qui le porte : même les noms « prédestinés » s'imposent à nous, pour des personnages que tout lecteur a envie de confondre ou pour le moins a tendance à confondre avec des personnes, comme des noms que finalement chacun de nous aurait pu porter, le hasard aidant ; d'autre part, et que l'auteur y ait placé une intention ou non, le nom propre est un signifiant, et en principe un signifiant polysémique : s'il est par exemple des noms comiques, des noms ridicules, des noms à particule, d'autres poétiques, d'autres enfin fantastiques, tout nom se situe au croisement de significations multiples - sociales, culturelles, littéraires etc. Le même nom de Santiago Nasar, par exemple, évoque simultanément, par le prénom, le Saint patron de l'Espagne, celui en particulier qui inspira la Reconquista de la péninsule ibérique par les Chrétiens sur les Maures ; et, par son nom, la présence des Musulmans en terre espagnole ou hispanique : c'est le cas du personnage de *Chronique d'une mort annoncée*, fils d'un « turco »<sup>440</sup> et d'une colombienne d'origine espagnole. Ici, le nom se fait oxymore et c'est dans la contradiction qui l'habite que se trouve à notre avis la part la plus signifiante du nom. Dans quelle mesure l'onomastique des personnages chez les trois auteurs de notre corpus est-elle significative, voire signifiante du métissage et du merveilleux caraïbe, dans quelle mesure plus précisément elle permet de « réunir surnaturellement ce qui est naturellement séparé », c'est ce que nous nous proposons d'étudier à présent.

Chez Gabriel García Márquez comme chez Alejo Carpentier ou René Depestre, les noms des personnages évoquent souvent des mondes autres et par là perturbateurs. En effet, si le premier rôle du nom propre est d'identifier l'individu en le différenciant des autres, son deuxième rôle, indissociable du premier, est de le situer dans la vie collective. Selon le mot de Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*<sup>441</sup>, il est un « opérateur de classification », qui porte la marque de la famille, du clan, de l'ethnie ou de la nation ; bref, il indique l'origine de l'individu et lui donne un passé, une histoire, une maison. Cette fonction s'avère en revanche problématique dans le cas du métis dans la mesure où son origine, son passé, son histoire, sa maison sont multiples, tributaires de conflits soldés par des déchirures. Le lecteur se trouve ainsi confronté à des noms qui signifient le métissage et la réunion de racines familiales et historiques pourtant bien distinctes.

---

<sup>440</sup> Par « turcos », en Colombie, il faut entendre tous les immigrés originaires du Proche-Orient, Libanais, Syriens etc.

<sup>441</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit..

### II. 1.1.1. Les noms pluriethniques chez René Depestre.

Chez René Depestre, l'association de noms d'origines ethniques différentes, en d'autres termes le métissage onomastique, est une constante de l'écriture. Cela concerne parfois un même personnage ; d'autres fois, c'est dans des énumérations de noms de personnages que les références nationales et ethniques finissent par s'entremêler.

Notons d'abord que l'onomastique littéraire, chez le romancier haïtien, traduit les bouleversements de l'onomastique historique. Ainsi, fils d'esclaves, les Haïtiens portent souvent des noms aux connotations gréco-romaines hérités de la déportation, et il n'y a pas lieu de s'étonner, *a priori*, de rencontrer dans le seul roman d'*Hadriana dans tous mes rêves* des personnages nommés Scylla Scyllabaire, Priam Danoze, malicieusement père d'Hector Danoze, Hadriana Siloé, le commandant Gédéon Armantus, Titus Paradou, ou encore Constant Polynice.

Mais une étude un peu plus approfondie permet de distinguer ce qu'une pareille liste doit à l'invention littéraire. C'est en particulier l'association du nom et du prénom qui, comme pour le personnage de Sierva María chez Gabriel García Márquez ou celui de Santiago Nasar chez Alejo Carpentier, est porteuse de sens. Si la répétition de « Scylla », dans Scylla Scyllabaire, produit surtout un effet comique renforcé par l'homophonie qui rapproche « Scyllabaire » de « syllabaire », on remarque plus généralement qu'un nom de héros tragique pour Priam, Hector, Titus, Polynice; biblique pour Gédéon, le juge d'Israël vainqueur des Madianites ; ou romain pour Hadriana -nom féminisé de l'empereur Adrien, se trouve complété voire contredit par un nom plus contemporain et prosaïque, celui d' « Armantus » étant de pure invention. Bref, un peu comme avec le Ruy Blas de Victor Hugo, il s'agit bien, en mariant des noms nobles et des noms populaires, de mêler des registres littéraires d'ordinaire opposés aussi bien que des appartenances sociales en principe incompatibles.

A travers le métissage onomastique, ce qui est remis en cause est bien, plus encore que celui de « classificateur de lignée », le rôle de régulateur social du nom propre. Le nom, chez René Depestre, trahit l'identité sociale non pas en ce sens qu'il la signale, mais au contraire en ce sens qu'il la masque et qu'il la pervertit : ce qui est alors évoqué ressemble ainsi moins à une représentation « fidèle » - entendre conformiste - de la réalité qu'à sa perversion carnavalesque. Ces associations qui, à bien y regarder, sont autant d'oxymores, réalisent une fusion magique entre les différents continents représentés qui permettent de dépasser la contradiction interne que tout métis porte en soi, entre les deux parts qui s'affrontent chez lui, du même et de l'autre, ainsi que le souligne Roger Toumson :

« La base d'appui de l'idéologie du métissage demeure un concept du sujet par opposition du *Même* et de l'*Autre*. *Se dire Métis*, c'est se vouloir être un *Autre* du *Même* sans cesser d'être un *Même* de l'*Autre*, c'est vouloir fondre l'*Autre* en soi sans cesser d'être soi. *L'idéologie du métissage* implique une négation de l'altérité. »<sup>442</sup>

<sup>442</sup> Roger Toumson, *op. cit.*, p. 260.

Si donc le métissage onomastique ne s'inscrit évidemment pas dans l'écriture d'un surnaturel, il trouve cependant sa place dans le « réel merveilleux » caraïbe en ce sens qu'il permet d'écrire l'unité primordiale de l'homme caraïbe, par-delà ses composantes et ses contradictions.

D'autre part, dans le contexte particulier d'Haïti et plus largement dans le contexte des Africains déportés en Amérique, le nom traduit un enjeu de pouvoir précis. Le nom des Noirs est un nom octroyé ou encore imposé par les colons blancs. Il ancre celui qui le porte dans un passé qui survit en lui comme une cicatrice. Comme l'explique Edouard Glissant :

« Il est probable que l'implant du nom (l'enracinement patronymique dans un passé, l'apparition progressive de séries nominales) renforce l'équilibre d'une communauté. Et il y a peut-être traumatisme à rattacher l'ensemble des patronymes à *une* circonstance (pour nous, la cérémonie d'attribution d'un état civil, en 1848), surtout quand le nom est *octroyé*. Les Noirs américains ont éprouvé le besoin d'exorciser ce traumatisme (Malcolm X). Ne pas s'être nommé soi-même est certes une limitation, pour une communauté. »<sup>443</sup>

En métissant les noms de ces personnages, René Depestre entreprend une prise de possession du pouvoir. Il annihile le carcan onomastique dans lequel les Blancs ont enfermé les Noirs d'Haïti, leur imposant des noms européens afin de nier leur différence, leur altérité, l'altérité onomastique révélant – disant – l'altérité culturelle. Il s'agit au contraire pour l'écrivain de faire porter par les personnages les noms qui leur seront les plus aisés à assumer dans la mesure où dans la culture antillaise le nom marque moins la filiation de l'individu que sa place au sein de la collectivité :

« Ce n'est pas le nom parental, c'est le nom conquis. Peu importe que je m'appelle X ou Glissant : l'important est que je ne subisse pas mon nom, que je l'assume dans et avec ma communauté. La quête de la responsabilité dans le Nom ne relève donc pas d'un désir de *filiation* dont nous avons montré qu'il n'est pas atavique dans nos cultures. »<sup>444</sup>

Et de fait, si les noms sont porteurs de sens chez René Depestre, ils le sont d'abord pour ceux qui les portent. Dans « Alléluia pour une femme-jardin », par exemple, le narrateur intradiégétique est nommé « Olivier » le jour de sa naissance, « parce que c'était jadis un symbole de sagesse et de gloire » (p. 20) et que ce nom semble annoncer la destinée du nouveau-né au sein de la communauté. Mais c'est dans *Hadriana dans tous mes rêves* que l'onomastique de René Depestre prend le plus clairement sa dimension émancipatrice. Par leur incongruité même, les noms affichent qu'ils sont œuvre de création et qu'ils s'inscrivent par là dans une entreprise de libération où chacun écrit sa destinée. Scylla Scyllabaire porte son nom en étant le conteur attitré du roman : « syllabaire », il est bien le manuel de lecture orale par

---

<sup>443</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981 (1997 pour la coll. Folio), pp. 488-489.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 488, note 1.

lequel la population apprend « la version des événements qui allait être retenue pour officielle et vraie » (p.23), et qui fait ainsi vivre sa culture et sa mémoire collective. Gédéon Armantus, de même que son homonyme biblique vainqueur des Madianites, est un militaire, plus précisément commandant de gendarmerie. Quant à Titus Paradou, il fait « parader » - c'est là son rôle auprès de la communauté de Jacmel - « les Couilles enchantées de sa confrérie » (p. 81).

Les noms chez René Depestre n'ont donc pas pour seule vocation de recréer le métissage d'une histoire onomastique complexe sur la terre haïtienne, ils signifient aussi l'émancipation et l'épanouissement des personnages au sein de la vie collective. Ils substituent à l'onomastique imposée par l'histoire une onomastique « merveilleuse » qui affranchit les anciens esclaves du « traumatisme » que le passé colonial a associé au nom. Par là, il éloigne les personnages comme les lecteurs du vertige qu'il y a à contempler un nom dont l'imposition a historiquement marqué la rupture absolue entre les deux âges d'avant et d'après la déportation d'Afrique vers l'Amérique.<sup>445</sup>

#### **II.1.1.2. Métissage onomastique : le rôle du nom et de l'histoire dans l'approche du « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier.**

Chez Alejo Carpentier, le métissage onomastique a pour rôle majeur de faire resurgir l'incroyable métissage historique qui a présidé à la naissance du continent américain sous sa forme actuelle. Comme chez René Depestre, ce qui est en jeu dans le métissage onomastique est la reconquête de l'unité perdue pour l'homme, mais dans un contexte historique radicalement différent. Il s'agit notamment, pour le narrateur du *Partage des eaux*, de réécrire l'histoire légendaire des conquérants de la période coloniale à la recherche de l'Eldorado et, par-delà le mythe, des biens les plus précieux de l'humanité. Cette quête d'absolu apparaît en particulier à travers les considérations sur les noms auxquelles se prête le narrateur.

Ainsi, la longue équipée qui doit conduire le narrateur du *Partage des eaux* à la découverte d'instruments de musique primitifs est déjà l'occasion de faire sonner des noms venus de tous horizons. Face à Mouche, trop insipide pour mériter un nom et reléguée au rang des surnoms familiers et tendrement méprisants, les nouveaux aventuriers du Nouveau Monde s'appellent Yannes, le mineur et voyageur grec ; Montsalvage, l'herborisateur catalan ; Fray Pedro de Henestrosa, l'évangéliste de Santa Mónica de los Venados ; et, surtout, l'Adelantado<sup>446</sup>, dont le surnom cette fois

---

<sup>445</sup> René Depestre explique l'histoire de son nom dans *Le Métier à métisser*. Il s'agit d'un nom d'origine belge, « de Pestre », nom de comtes flamands très riches, venus à Saint-Domingue pour y acheter des plantations et des esclaves. (...) Car souvent, sur une plantation, les maîtres qui faisaient des enfants aux négresses leur laissaient leur nom qu'ensuite on créolisait. Je suis donc né des aventures coloniales d'un comte des Pays-Bas autrichiens et d'une esclave africaine. » (p. 183)

<sup>446</sup> Le terme d'« Adelantado » désigne en espagnol le gouverneur d'une province, ou encore, au sens figuré, le pionnier aussi bien que le précurseur. Mais surtout, dans le contexte américain, l'« adelantado » est le plus haut représentant des pouvoirs politiques, militaires et judiciaires pendant la période de la Conquête et l'époque coloniale espagnole. C'est d'ailleurs par ce titre que les Espagnols désignaient le frère de Christophe Colomb, Barthélémy, dès le deuxième voyage vers l'Amérique. Pour Alejo Carpentier, nommer son personnage exclusivement « l'Adelantado » c'est donc faire de lui plus encore qu'un lointain descendant du frère de Colomb, sa réincarnation moderne.



glorieux efface tout patronyme trop prosaïque. La réunion de ces personnages devient ainsi une réunion de noms, et de cette réunion naît le climat merveilleux qui sous-tend ce roman initiatique.

Dans la « nuit du samedi » qui réunit ces personnages pour la première fois, autour d'un foyer, c'est encore la magie des noms qui fait naître le merveilleux, et c'est l'herborisateur féru d'alchimie qui est à l'origine de cette étrange opération, lorsqu'il évoque l'Eldorado et Walter Raleigh :

« Le nom de celui que les Espagnols nommaient Serguaterale amène sur-le-champ l'herborisateur à invoquer les témoignages de prodigieux aventuriers qui surgissent de l'ombre, appelés par leur nom, pour venir échauffer leurs cottes de maille et leurs casaques matelassées aux flammes de notre feu. Ce sont les Federmann, les Belalcazar, les Spira, les Orellana (...) Ce sont les Allemands blonds aux barbes frisées, et les Estrémègnes secs aux barbes de bouc (...) Et c'est surtout Philippe d'Utrecht, Urre des Castellans (...). » (pp. 192-193)

Ici, le verbe se fait créateur, et l'invocation des noms permet la convocation des rêves les plus délirants dans le monde du réel. Noms britanniques, allemands, arabes, espagnols ou hollandais, tous forment des éléments épars, vils peut-être, mais nécessaires pour l'alchimie merveilleuse car c'est de leur conjonction que surgit la révélation du prodige. Alors, après que l'Adelantado a montré une hache castillane datée de l'époque des conquérants, le surnaturel le plus inouï finit par se révéler réel auprès des auditeurs du Dr Montsalvage :

« Le froid de la hache nous faisait toucher du doigt des exploits fabuleux. Nous nous laissions envelopper par le merveilleux, désireux de plus grands prodiges. » (p. 194, c'est nous qui soulignons.)

Et c'est en effet par la force du verbe que les auditeurs de Montsalvage se laissent imprégner par un merveilleux qui enthousiasme trop pour s'apparenter au fantastique, mais dont la présence dans « le royaume de ce monde » trouble également trop pour relever purement d'un merveilleux aux vertus sécurisantes. De fait, ce roman propose, à travers le voyage initiatique d'un musicologue au cœur de la forêt amazonienne, un bouleversement des catégories logiques dont l'évidence même conduit le lecteur aux frontières du fantastique.

Souvent dénommé « l'Herborisateur » par le narrateur, Montsalvage est aussi féru d'alchimie. Or, si l'alchimie est d'abord l'art de la transmutation des métaux vils en vue d'obtenir de l'or, elle s'impose surtout, plus largement, comme l'art des réalisations impossibles et tout particulièrement des passages impossibles. C'est bien ce qui se produit ici. Car en inscrivant son discours dans le mythe et le merveilleux, Montsalvage cherche à faire accéder ses auditeurs à l'immortalité, de même que l'alchimie, au-delà d'une transmutation des métaux qu'il faut considérer comme une réalisation symbolique, a pour finalité de rapprocher l'homme de Dieu et de l'immortalité. Comme le dit Titus Burckhardt à propos de « l'Art royal » :

« Le Suprême Grand Œuvre (Œuvre mystique, Voie de l'absolu, Œuvre du Phénix) était la réintégration de l'homme dans sa dignité primordiale. Trouver la pierre philosophale, c'est découvrir l'Absolu, c'est posséder la connaissance parfaite (la gnose). Cette voie royale devait conduire à une vie mystique où, les racines du péché extirpées, l'homme deviendrait généreux, doux, pieux, croyant et craignant Dieu. »<sup>447</sup>

Le narrateur intradiégétique commente d'ailleurs en ces termes l'effet produit par la force évocatrice des récits de l'herborisateur :

« Nous eûmes tous envie de nous lever, de marcher, d'arriver avant l'aube devant la porte des prodiges. Une fois de plus scintillaient les eaux du lac de Parima. Une fois de plus s'édifiaient en nous les alcazars de Manoa. Le problème de leur réalité se posait à nouveau, puisque leur mythe était toujours vivant dans l'imaginaire de ceux qui demeuraient aux abords de la forêt vierge, c'est-à-dire de l'Inconnu. » (p. 196)

Dans ce passage consacré à la magie du discours tenu par l'alchimiste catalan Montsalvage, les références au merveilleux sont extrêmement nombreuses. D'abord par le champ lexical du merveilleux, certes, puisqu'en quelques lignes à peine se croisent des mots tels que « avant l'aube », « porte des prodiges », « l'imaginaire » et surtout « l'Inconnu ». Mais aussi par l'emploi de la majuscule dans le dernier nom cité, majuscule qui vise à mettre en évidence sa dimension sacrée, ainsi que Paul Verdevoye l'a expliqué dans son article consacré au « réel merveilleux » dans *Le Siècle des lumières* :

« Les mots significatifs sont légion dans l'ensemble du roman (...) »

Ce goût des signes s'accuse encore par l'utilisation de majuscules (...) Dans la perspective de sa vision émerveillée, en effet, le romancier magnifie, généralise, amplifie le sens d'un certain nombre d'objets, de formes, de lieux, de personnes (...)

Les mots qui portent des majuscules dans l'écriture habituelle, les conservent dans *Le Siècle des Lumières*. La même dignité accordée à d'autres donne à ceux-ci le relief coloré des enluminures. »<sup>448</sup>

Mais outre le lexique du merveilleux et le recours aux majuscules, c'est la relecture du « mythe » par Montsalvage et ses condisciples qui les transporte dans un espace sacré. Ainsi les noms de Manoa et de Parima ont des vertus magiques : ils imposent, par la seule sonorité de leurs noms, la présence de l'Eldorado. Il s'agit bien de faire du profane table rase pour une appréhension merveilleuse du monde, et il n'y a évidemment pas lieu de s'étonner si le prêtre qui officie pour cette révolution sacrée s'appelle Fray Pedro, du même nom que le fondateur de l'Eglise chrétienne.

Au total, le travail sur les noms tel qu'il apparaît dans *Le Partage des eaux* engage une communion entre des personnages aux origines et aux noms cosmopolites et une réalité latino-américaine dont la première vertu est de rendre plus sensible l'unité du cosmos. Dans cette perspective, le métissage onomastique vient révéler le

<sup>447</sup> Titus Burckhardt, *L'Alchimie, science et sagesse*, Paris, 1967, p. 60.

<sup>448</sup> Paul Verdevoye, « *Le Siècle des Lumières et la réalité merveilleuse* », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 153 et 154.

métissage historique, condition privilégiée d'une reconquête de l'unité primordiale par-delà les déchirures qui viennent la masquer dans le monde profane.

## **II. 1.2. Le tatouage : l'habit d'Arlequin fait corps.**

Nous voulons rappeler ici la parabole du costume d'Arlequin, telle qu'elle nous est présentée par Michel Serres en avant-propos du *Tiers-instruit*<sup>449</sup>. Sommé de se dévêtir par un public insolent et curieux, de se montrer tel qu'il est et non pas tel qu'il paraît, Arlequin enlève son habit bariolé, habit fait d'emprunts à toutes les guenilles, quoique celles-ci, curieusement mêlées, inégalement rapiécées, forment un costume d'une insaisissable unité. Ainsi dévêtu, Arlequin exhibe un autre habit ... d'Arlequin encore. Il se dévêt une nouvelle fois, à plusieurs reprises même, pour chaque fois laisser apparaître un nouveau costume d'Arlequin. Enfin, on parvient à la peau. Et là, à la stupéfaction générale du public, s'offre aux yeux de tous une peau aussi bariolée que l'habit, merveilleux tissu de toutes les chairs et de toutes les existences du royaume de ce monde : le métissage fait peau :

« Tout le corps ressemble à un empreinte digitale. Comme un tableau sur une tenture, le tatouage, strié, nué, chamarré, tigré, damassé, moiré, fait obstacle au regard, autant que les habits ou les manteaux qui gisent à terre. »<sup>450</sup>

Ainsi le tatouage est l'expression visuelle, pas même métaphore, du métissage. Il montre la fusion des diverses aventures humaines sur une même peau. Et cette expérience cosmique du tatouage inscrit l'expérience de certains voyageurs de nos récits caraïbes dans une dimension merveilleuse.

### **II.1.2.1. Le corps du métis : la peau tatouée.**

Si le propos de Michel Serres fait de chaque homme un métis, son enseignement vaut plus clairement encore dans la zone caraïbe, où le métissage s'impose comme la base d'une histoire plus conflictuelle que tout autre, qui a écrit plus nettement et plus douloureusement qu'ailleurs, cette multiplicité bariolée et irrégulière qui forme le vaste tissu caraïbe. Et certains des personnages de nos auteurs portent en eux, sur eux, les tatouages de leurs odyssées.

Ainsi, José Arcadio Buendía revient-il entièrement tatoué d'un long voyage entrepris avec les Gitans. De leur nomadisme de peuple sans terre et sans frontières, il passe à cet autre nomadisme des marins, pour qui toutes les mers n'en forment plus qu'une, définitivement imprimée sur la peau la plus cosmopolite qui se soit jamais créée :

---

<sup>449</sup> *Op. cit.*, pp. 11-17. Michel Serres développe cette parabole dans un avant-propos intitulé « Laïcité ».

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 14.

« Dans la chaleur de la fête, il exhiba sur le comptoir son invraisemblable virilité entièrement tatouée d'un entrelacement d'inscriptions en bleu et en rouge, rédigées en plusieurs langues (...) »

Il vivait de ça. Il avait fait soixante-cinq fois le tour du monde, enrôlé dans un équipage de marins apatrides. Les femmes qui couchèrent avec lui cette nuit-là dans l'établissement de Catarino le ramenèrent tout nu jusque dans la salle de bal où l'on put voir que pas un millimètre de son corps, des pieds à la tête et devant comme derrière, n'était sans tatouage. » (pp. 101-102)

Le tatouage, mi-peau, mi-vêtement, vêtement fait peau, permet par ses entrelacs de tisser les mêmes mélanges de chairs et de cultures. Microcosme à la stature colossale, José Arcadio a vécu, à l'occasion des multiples voyages qui ont empreint sa peau de leur tissu, les espaces les plus larges, affrontant dans le golfe du Bengale un dragon dans les entrailles duquel il découvre il découvre l'armure d'un croisé - étonnamment égaré à des milliers de kilomètres du Saint-Sépulcre - ; croisant dans les Caraïbes le fantôme du bateau corsaire de Victor Hughes -clin d'œil explicite à l'auteur du *Siècle des lumières*, dont Victor Hughes est un des trois personnages majeurs avec Sophia et Esteban ; ayant voyagé, donc, non seulement à travers les océans, mais encore, comme par une loi nécessaire, à travers les époques superposées sur de mêmes espaces, et franchissant aussi bien les espaces du réel que ceux de l'imaginaire et du littéraire.

Sa peau, sa destinée, donnent le vertige. Elles illustrent merveilleusement mais amoureusement aussi, l'immersion du Moi dans Autrui, brouillent les frontières entre le même et l'autre. Où commence José Arcadio ? Où commencent les figures rencontrées à travers les voyages ? Ce voyage soixante-cinq fois recommencé autour du monde a aliéné le personnage : il est lui en même temps qu'autrui, ou mieux encore, il est lui parce qu'autrui. Le lien d'opposition, voire d'incompatibilité, devient lien de causalité, et cette rupture des lois de la logique aliène, rend fou. Trop de vie achève de tuer le fils aîné des Buendía.

Car ce voyageur, maintes fois fait homme, « avenant et rayonnant » (p. 102), a un destin littéraire des plus brefs : incapable de se réadapter, aussi bien à la vie de famille qu'à celle du village, José Arcadio se marie pourtant, s'enferme, devient une bête de somme en même temps qu'un exploiteur, et meurt d'une balle de revolver dont le parchemin de Melquiades laisse à peine supposer qu'elle a été tirée par José Arcadio lui-même. Cette mort énigmatique est présentée par le narrateur comme « le seul mystère qu'on n'ait jamais pu élucider. » (p. 143) Arlequin revenu au pays des hommes n'a été apprécié que comme une bizarrerie de fête foraine, compris de la seule Rébecca, celle dont la folie se reconnaissait à ce que, sauf durant sa vie commune avec José Arcadio, elle mangeait de la terre et promenait les ossements de ses parents défunts. Elle éprouvait ainsi la même nostalgie des origines et le même vertige devant une identité devenue floue à force de se révéler changeante, itinérante, multiple.

Mais l'échec de José Arcadio ne sanctionne pas l'expérience du cosmopolitisme compris comme chemin privilégié dans la recherche du cosmos. Il sanctionne plutôt l'hostilité du monde profane face à ce cosmopolitisme. C'est parce

que José Arcadio se révèle incapable de passer du mythe à l'histoire, de la fondation de Macondo à sa gestion inégalitaire, que sa trajectoire se solde par l'échec. Une rupture s'établit ainsi pour ce personnage dont le merveilleux tatouage -tatouage de la peau, mais encore, selon le mot de Michel Serres, tatouage de « l'âme » - n'a pas su trouver place en ce monde.

Car c'est bien cette approche d'un tatouage à la fois hypodermique et culturel que le philosophe propose dans *Les Cinq sens* :

« Voilà le tatouage : mon âme constamment présente, blanche, flamboie et se diffuse dans les rouges qui s'échangent, instables, avec les autres rouges, les déserts à manque d'âme sont noirs, vertes les prairies où l'âme, rarement, mais cependant parfois, se pose, ocre, mauve, bleu froid, orangée, turquoise... Telle, complexe et un peu effrayante, apparaît notre carte d'identité. »<sup>451</sup>

« Effrayante », la peau se révèle sous cet aspect dès lors qu'on y jette un œil attentif, car si la peau est tatouée, c'est parce qu'elle est métisse, et qu'elle reflète l'identité de celui qui la porte comme un kaléidoscope qui renvoie à d'innombrables expériences et à de non moins innombrables présences d'autrui. La peau n'est pas plus lisse que ne l'est l'âme, et de même que la dialectique du même et de l'autre débouche sur la fusion merveilleuse mais aussi effrayante du métis, de même débouche-t-elle sur cette peau également effrayante qui est la peau moirée du métis : peau qui illustre l'identité multiple du même, qui finit par fusionner le moi et l'autre, le singulier et le multiple (pluriel ?) :

« Je n'ai décrit le tatouage que pour montrer les traces de l'âme et celles du monde. Nous croyons toujours mieux connaître quand nous avons vu, ou faire mieux comprendre en déployant des formes et en exhibant des couleurs. Certes les tatouages vus et visibles, imprimés à la pointe de feu, trouvent leur origine dans ce bariolage d'âme, labyrinthe complexe du sens qui ne sait décider sa tension vers l'interne ou l'externe et qui vibre à ses limites. »<sup>452</sup>

Le même vertige devant le métissage du corps apparaît dans l'œuvre de René Depestre, mais cette fois dans une perspective plus heureuse, le merveilleux d'un corps cosmopolite ne conduisant plus, chez l'auteur haïtien, à un rejet ni à un étonnement de badauds.

### II.1.2.2. Le corps métissé.

Métisser les peaux pour tisser les cultures, parvenir à l'universel en se plongeant dans la plus hétéroclite des diversités, telle est la démarche fondatrice - le *credo* même - de René Depestre.<sup>453</sup> Mais la diversité qui intéresse l'auteur haïtien ne se contemple pas dans la figure de l'autre. La diversité, la présence d'une multitude de

---

<sup>451</sup> Michel Serres, *Les Cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 20.

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>453</sup> Ainsi l'expression de « Métier à métisser » apparaît non seulement dans le conte « Faisane dorée » (*Eros dans un train chinois, op. cit.*), mais encore a donné son titre à un recueil de textes d'idées déjà cité ainsi qu'à un poème paru dans *Anthologie personnelle, op. cit.*

figures « autres », s'intègre dans la contemplation d'un moi indissociable de la figure de l'autre. Je est un « autre », pour reprendre une formule célèbre, parce qu'il est la résultante physiologique et exclusive des figures « autres » qui le composent. Et la contemplation de l'individu, dans la recherche de son identité, conduit à une vertigineuse révélation spéculaire de l'altérité. Ainsi, muet d'admiration amoureuse devant son interprète chinoise, le narrateur de « Faisane dorée » s'interroge :

« J'attribuai à ses yeux bridés une magie espagnole. Ses seins étaient de fière race italienne. Ses fesses ? Seulement à La Havane j'en avais vu de semblables prospérer le samedi après-midi, à l'angle des rues San-Rafaël et Galiano, chez les femmes métisses, noires, blanches, qui roulaient sous le soleil-lion la même impatience africaine. Quel métier à métisser avait été à l'œuvre au jardin doré de ma Faisane ? » (p. 17)

Que ce personnage s'appelle Xiluan, soit, selon la traduction proposée par le narrateur, « Faisane dorée d'heureux augure », concourt d'ailleurs à renforcer l'image du métissage. Par son plumage, sans doute, mais encore par sa destinée gastronomique, le faisan se prête à tous les mélanges, à toutes les farces, à toutes les rencontres pour l'œil et le palais. Il est même à l'origine d'un mot et d'une notion longuement, minutieusement développés par Huysmans dans *A Rebours*. Par le « faisandage » littéraire, le romancier « décadentiste » désigne « l'imitation qui triture, recompose, voire pervertit le texte imité »<sup>454</sup>. La beauté qui en ressort ne prétend pas à une pureté qui relèverait de l'unicité, mais au contraire de l'amalgame, de la complexité des mélanges que René Depestre, un siècle après le naturaliste repent, célèbre à travers l'image du « métier à métisser ».

Ce métier à métisser tisse les lambeaux du costume d'Arlequin que l'écrivain haïtien veut reconnaître et célébrer dans l'homme. Il réalise par là le dépassement de la dialectique du même et de l'autre, remplaçant la copulative par la construction attributive : le même *est* l'autre. Le métissage, qui fusionne en les juxtaposant les figures de l'autre pour en créer des ensembles arlequinesques indissociables, se développe selon la structure de la mise en abyme : ne se métissent en effet que des êtres déjà métissés, et la recherche d'une prétendue pureté originelle précipite le lecteur dans des profondeurs spéculaires et spéculatives. Lorsque en particulier le narrateur de « Faisane dorée » chante la « magie espagnole » des yeux bridés de Xiluan ou ses seins de « fière race italienne », il se réfère de toute façon à une magie espagnole déjà bien métissée, et une race italienne dont la pureté est également faite d'amalgames et de lambeaux juxtaposés sans ordre ni géométrie - faisandée, en quelque sorte. Cependant, paradoxalement, ce métissage, né d'altérations, constitue l'identité. C'est donc du métissage le plus bariolé que surgit l'unité de l'être.

Il nous faut à nouveau nous tourner vers Michel Serres et ses pages liminaires du *Tiers-Instruit*, afin de reprendre le spectacle - la leçon - là où nous l'avons laissée. En effet, face à la peau bariolée, moirée, métissée d'Arlequin, un

spectateur remarque un fait étrange. Les couleurs et les formes s'ajoutent, s'unissent, toutes ensemble, universellement liées et mélangées, comme si toutes les couleurs d'un prisme venaient à retrouver leur unité : elles forment alors le costume de Pierrot, blanc à force d'unir les pièces les plus multicolores : le métissage comme paroxysme d'unité et de pureté. La peau, dans cette perspective, devient le tatouage indélébile de l'existence, et la richesse du tatouage, son empreinte d'universalité, est proportionnelle à l'ampleur du métissage qui y a laissé son empreinte :

« De même que le corps, répondaient les doctes, assimile et retient les diverses différences vécues pendant les voyages et revient à la maison métissé de nouveaux gestes et d'autres usages, fondus dans ses attitudes et fonctions, au point qu'il croit que rien, pour lui, ne changea, de même le miracle laïque de la tolérance, de la neutralité bienveillante, accueille, dans la paix, tout autant d'apprentissages pour en faire jaillir la liberté d'invention, donc de pensée. »<sup>455</sup>

Arlequin s'impose bien, dans cette page du philosophe, comme un métis, dans la mesure où le tissage de sa peau, René Depestre dirait plutôt de son corps, s'offre à une lecture multiple qui fait passer de la dispersion des motifs à l'unité cosmique qui rassemble ces mêmes motifs en une même bannière blanche. Et chez les deux auteurs, le métissage, du corps, de l'âme, est prétexte à une sagesse qui ouvre à une appréhension du monde, du cosmos, dans sa parfaite unicité.

Les noms du métis comme, dans certains textes, sa peau même ou plus largement son corps, font de ce personnage la réécriture latino-américaine du personnage d'Arlequin. Personnage composite dans son nom comme dans son corps - et comment pourrait-il en être autrement ? -, le métis représente cependant le principe d'unité cosmique qui serait alors paradoxalement plus sensible dans la zone géographique et historique des Caraïbes, terre d'élection du « réel merveilleux ». Mais cette littérature inscrit aussi le métis dans une mythologie où la quête de ce principe d'unité cosmique renvoie, par loi de nécessité, à une quête identitaire. Et, dans cette quête par laquelle le métis est sommé de se définir une existence, les auteurs du « réel merveilleux » se réfèrent prioritairement aux mythes identitaires de l'Antiquité grecque.

## **II.2. Le métis et la réécriture des mythes identitaires.**

Roger Bozzetto l'observe dans *Territoires du fantastique* :

« On remarquera aussi que le « real maravilloso » se place dans la dimension du mythe au sens où l'emploient Jolles ou Eliade, mais en lui insufflant une dynamique vivante et actuelle. La réalité, dans son ensemble, est pressentie comme informe avant d'être façonnée par l'imagination et nommée par l'artiste-démiurge par ce cadre « real maravilloso ». »<sup>456</sup>

---

<sup>454</sup> René Huysmans, *A Rebours*, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 898, 1977, note de Marc Fumaroli, p. 400.

<sup>455</sup> Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, op. cit., p. 17.

<sup>456</sup> Op. cit., p. 102.

Dans les textes de fiction du « réel merveilleux », il incombe alors au personnage du métis d'être le vecteur d'une réécriture du mythe, le mythe étant entendu, conformément à la définition de Mircea Eliade, comme « une histoire sacrée [qui] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements »<sup>457</sup>. Il s'agit ainsi de réécrire l'histoire du cosmos, comme nous l'avons vu plus haut, mais aussi celle de l'homme : l'histoire d'un homme nouveau dans un monde nouveau.

Et à cet effet, deux mythes grecs sont plus que tous autres sollicités dans les textes de notre corpus : celui de Prométhée -présenté chez Alejo Carpentier comme l'envers de celui de Sisyphe -, et celui d'Ulysse. Dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit de récrire, sous la forme du récit mythique, la quête identitaire qui agite le métis et que ce dernier construit comme un « Tisserand », maître d'ouvrage qui relie les espaces épars qui fractionnent son identité, selon la définition proposée par Michel Serres :

« Ainsi, trouver le Tisserand, le Tisserand proto-ouvrier de l'espace, prosopopée de la topologie et des nœuds, le Tisserand qui y travaille à recoudre localement deux mondes séparés, séparés, dit le mythe des autochtones, par un arrêt subit, la césure métastrophique accumulant les morts et les naufrages : la catastrophe. Ouvrier, dit Platon en ce discours où viennent au concours la dichotomie rationnelle et le mythe des deux espaces-temps, la mesure commune et le Tisserand, ouvrier qui démêle, entrelace, tord, assemble, passe dessus, dessous et renoue, le rationnel, l'irrationnel, savoir le dicible et l'indicible, la communication et l'incommunicable. »<sup>458</sup>

### **II.2.1. Le mythe de Sisyphe et de Prométhée chez Alejo Carpentier : le Tisserand des hommes et des dieux.**

Les références aux mythes antiques sont fréquentes voire systématiques chez Alejo Carpentier. Klaus Muller-Bergh, dans son étude consacrée aux mythes chez l'auteur cubain et notamment dans *Le Partage des eaux*, y voit l'affirmation de l'attachement d'Alejo Carpentier à la culture européenne des temps anciens, qu'il faudrait alors opposer à la condamnation qu'il fait porter à l'histoire contemporaine de l'Europe :

« Carpentier acepta la Europa antigua y mágica que en una Edad de Oro creó los mitos de Sísifo, Prometeo y Ulises, que todavía tienen validez hoy en día, y rechaza la Europa racionalista que produjo monstruosos frutos de la razón en nuestro tiempo. »<sup>459</sup>

L'importance donnée aux mythes dans ses récits relèverait donc du projet de mettre en évidence la complexité et la richesse de l'existence, qui seraient par

---

<sup>457</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 16.

<sup>458</sup> Michel Serres, « Discours et parcours », *L'Identité*, Paris, éd. C. Lévi-Strauss, Quadrige / PUF, 1983, p. 39.

<sup>459</sup> Klaus Muller-Bergh, « Reflexiones sobre los mitos », *Homenaje a Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 291.



ailleurs niées par une culture occidentale « mecanizada », exclusivement tournée vers l'utile et l'artificiel. En ce sens, la présence des mythes dans la littérature latino-américaine et en particulier dans la littérature caraïbe répond ainsi à une forte revendication culturelle et identitaire : l'écrivain latino-américain refuse alors de glisser dans le moule d'une culture occidentale démythifiée, et crée sa propre littérature, quitte à se réapproprier des mythes d'origine européenne, mêlés aussi bien à d'autres mythes des cosmogonies africaines ou du *Popol Vuh*.

Que peut signifier, dans ces conditions, la récurrence de certains mythes plutôt que d'autres ? Comment expliquer en particulier la place des deux suppliciés grecs, Sisyphe et Prométhée, très étroitement associés dans l'œuvre d'Alejo Carpentier, et dans le même roman du *Partage des eaux* ?

La figure de Sisyphe est généralement associée - parfois même de façon exclusive - à celle de son châtiment, ce dernier représentant, aux yeux d'Albert Camus<sup>460</sup>, l'image de la condition humaine. Mais il faut, pour comprendre ce châtiment dont Sisyphe est la victime, savoir ce qui le précède et le motive. Si Sisyphe a été condamné par les dieux, c'est parce qu'il a trahi leurs secrets, à la manière par exemple de Prométhée, qu'il est donc devenu, sinon leur égal, du moins une manière de rival inacceptable. Camus le note avec ironie et justesse :

« Si l'on en croit Homère, Sisyphe était le plus sage et le plus prudent des mortels. Selon une autre tradition cependant, il inclinait au métier de brigand. Je n'y vois pas de contradiction. »<sup>461</sup>

Par ce paradoxe, Camus fonde un lien d'équivalence entre le vol des dieux et la sagesse humaine. A ce titre, Sisyphe est plus que tout autre l'homme abandonné des dieux, qui l'ont placé en dehors de leur monde sacré et harmonieux pour le renvoyer à une existence absurde : hors du cosmos originel.

Le supplice de Sisyphe consiste ainsi à faire souffrir cet ancien roi de Corinthe non pas seulement par une torture physique, mais encore par l'humiliation et le désespoir qu'il y a à refaire constamment le même geste absurde, aux antipodes de l'attitude créatrice que tout homme, en principe, rêve de suivre à l'égal des dieux. A ce titre, Sisyphe évoque, pour Alejo Carpentier, l'Européen ou le Nord-américain de l'époque moderne, dont l'existence est régulée par un rationalisme stérile et sclérosant. La référence au mythe de Sisyphe est d'ailleurs récurrente dans *Le Partage des eaux*.

Elle apparaît pour la première fois, en effet, dès le chapitre premier :

« En montant et en descendant la pente des jours, la même pierre sur l'épaule, j'étais soutenu par un élan acquis à force de paroxysmes, qui céderait tôt ou tard à une date qui figurait peut-être déjà au calendrier de l'année en cours. » (p. 17)

---

<sup>460</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1942. Voici comment l'écrivain français définit Sisyphe : « On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. » (p. 162.)

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 161.

Cette référence au mythe est le fait du narrateur intradiégétique, qui est aussi le personnage principal du roman, en lequel on ne peut pas cependant reconnaître l'auteur, même si les deux hommes présentent bien des traits communs. Pour ce musicien condamné à ne vivre que de musiques à but lucratif, les Occidentaux ont vendu leurs âmes non pas au Diable, mais au « Comptable ou au Garde-Chiourme », victimes de l'ère de « l'Homme-Abeille, de l'Homme-Néant » (p. 17). C'est là la sanction d'un homme qui, dans sa tentative de dominer le monde par la raison, se trouve finalement humilié à un rôle de tâcheron qui ne sert pas même une divinité, mais un personnage absurde, élevé au rang de monstre fantastique par l'emploi de la majuscule.

C'est donc, à notre sens, le vertige de l'absurde qui fait du héros une victime d'une angoisse fantastique. Mais l'approche du même mythe se fait dans des directions opposées chez l'écrivain cubain et l'écrivain français. Tandis que ce dernier veut « imaginer Sisyphe heureux » et revendique ainsi son existence dans un monde absurde dont les dieux et le sens cosmique sont exclus, l'écrivain « mirabilise » cette angoisse dans sa réécriture du mythe de Sisyphe en le rattachant au mythe de Prométhée, en redonnant donc à son personnage la voie de la révélation sacrée.

Toute l'ambition du narrateur intradiégétique, et on a envie de penser que c'est aussi celle de l'auteur, est de se libérer de cette humiliation et de s'affranchir à la manière d'un Prométhée délivré. Et, dès le même chapitre premier, apparaît la référence à cet autre mythe, voisin du précédent, émise elle aussi par le narrateur qui s'est arrêté, pour la première fois depuis longtemps, dans une librairie :

« Mais il y avait aussi le *Prometheus Unbound*, qui m'éloigna vite des livres, car son titre était trop lié au vieux projet d'une composition qui, après un prélude couronné par un grand choral de cuivres, n'avait pas dépassé, dans le récitatif initial de Prométhée, le superbe cri de révolte : « ...*regard this Earth – Made multitudinous with thy slaves, whom thou – requitest for kneeworship, prayer, and praise – and toil, and hecatombs of broken heart – with fear and self-contempt and barren hope.* » (p. 21)

Comme l'observe Klaus Muller-Bergh, il n'est jamais question de Prométhée, dans *Le Partage des eaux*, qu'à travers la référence exclusive à l'ouvrage de Shelley. Cela s'explique par la revendication d'une attitude rebelle, Prométhée délivré vengeant ainsi Sisyphe humilié, et surtout ramenant l'homme vers la perception cosmique de l'univers.

Il nous paraît légitime de voir dans la figure mythologique de Prométhée une représentation de l'idéal métis opposée à celle de l'occidental moderne représenté, lui, par Sisyphe. Car Prométhée n'est pas seulement, en effet, un Titan qui a voulu se faire l'égal des dieux et qui a été puni pour ce crime d'orgueil et d'injure à l'autorité paternelle<sup>462</sup> ; il est aussi celui pour qui le savoir obéit à des motivations évolutives : d'abord au service du principe d'utilité - le feu dérobé aux dieux sert à la vie domestique comme à l'activité industrielle -, le savoir que veut Prométhée est ensuite

---

<sup>462</sup> Cela cependant importe beaucoup, et rapproche Prométhée d'Édipe comme de Caïn. Et le métis, dont les origines renvoient à trois continents distincts, paraît bien, à cet égard, un homme sans père.

placé sous le signe du triomphe de l'esprit. C'est en ce sens que Gaston Bachelard voit dans le mythe de Prométhée la volonté humaine d'intellectualité<sup>463</sup>.

Dans *Le Partage des eaux*, c'est bien de cela qu'il est question. Le narrateur intradiégétique fuit une musique strictement alimentaire, à laquelle la civilisation états-unienne l'a condamné, pour une musique exclusivement tournée vers la sublimation du désir. La transformation de ce personnage, d'un Sisyphe moderne en un Prométhée adopté par la nouvelle société fondée par l'Adelantado au sein de l'Amazonie, suit d'ailleurs un itinéraire initiatique, d'étape en étape et de porte symbolique en porte symbolique, qui illustre plus nettement encore son évolution et sa libération progressive.

Cette transformation du personnage principal le fait passer du statut occidental à un autre statut, non pas indien ni même métis au sens étroit du terme, mais métis au sens où nous l'entendons : autre, en ce sens qu'il y a métissage, mélange des cultures et, par là même, modification du rapport au monde. Symboliquement, ce passage à une façon d'être - au sens le plus fort de cette dernière expression - se concrétise dans la composition d'un thrène, c'est-à-dire d'un chant funèbre accompagné de danses dont la première fonction est de faire passer le défunt du monde des vivants à celui des morts et d'assurer ainsi sa survie.

Il serait certes tentant mais singulièrement appauvrissant de ne voir dans la reprise du mythe de Prométhée, en corrélation avec celui de Sisyphe, qu'une simple marque d'érudition ou, au mieux, qu'un outil que l'écrivain met à sa propre disposition pour affiner la structure du roman ou rendre plus éloquent le message qu'il tient à transmettre à son lecteur. C'est d'ailleurs le point de vue de Klaus Muller-Bergh :

« Ahora bien : por muchos que sean los paralelos mitológicos de Sisifo, de Prometeo y de Ulises que acabamos de apuntar, no proporcionan, a nuestro parecer, más que el esqueleto de la estructura de « Los pasos perdidos », no la estructura misma. Estos paralelos no son elementos sustanciales de la personalidad de nuestro hombre. No pasan de ser alusiones eruditas, e intrascendentes en punto a la naturaleza del personaje. Reflejan, sin duda, el carácter intelectual de la obra, pero su función principal es la de ayudar y organizar la materia narrativa y el tema del artista en la época moderna. Si la figura del héroe nos resulta simpática y verosímil, es porque el protagonista nutre sus raíces en la tierra del país de habla española y en la totalidad del mundo hispano. »<sup>464</sup>

Mais nous ne partageons pas ce point de vue, car ces références aux mythes grecs, si elles paraissent en effet érudites au lecteur occidental, volontiers ignorant des mythes qui ont pourtant fondé sa propre civilisation, le sont beaucoup moins auprès des personnages latino-américains, d'origine ou d'adoption, qui peuplent le roman. C'est là une donnée sur laquelle Alejo Carpentier a lui-même fréquemment insisté,

---

<sup>463</sup> « Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. (...) Le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle. » (*La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, coll. « Folio », p. 26.)

<sup>464</sup> Klaus Muller-Bergh, « Reflexiones sobre los mitos », *Homenaje a Alejo Carpentier*, op. cit., p. 286.

dans ses fictions comme dans ses textes théoriques. Ainsi, c'est un simple chercheur d'or, Yannes, qui lit *L'Odyssee* et en cite des passages entiers. Et Alejo Carpentier attribue cette surprenante connaissance des textes anciens en Amérique du Sud à la vivacité de la tradition orale :

« Como cuando oí a un trovador popular, analfabeto, en Barlovento de Venezuela, cantando, sombrero en mano, de cara al mar, con fervor de oficiante, las historias de Carlomagno y de la ruina de Troya. »<sup>465</sup>

Au demeurant, Klaus Muller-Bergh fait dans son analyse, au demeurant intéressante, une économie totale du « réel merveilleux » qui pourtant parcourt la totalité, sinon du roman, du moins de l'expérience qui est celle du protagoniste dès son arrivée sur la partie sud du continent américain. Et la leçon de son expérience nous paraît claire. En quittant le monde occidental moderne pour rejoindre la réalité « merveilleuse » latino-américaine, l'homme passe de la condition de Sisyphe à celle de Prométhée. Il passe ainsi d'une perception absurde et anxiogène de l'existence à une révélation merveilleuse du sacré, qui révèle l'unité du cosmos par-delà son apparente multiplicité. En revenant peu à peu, au long de son voyage vers la source de l'Orénoque, aux origines de l'humanité, le protagoniste s'est « métissé » et a rejoint ses mythes primitifs et fondateurs.

## II.2.2. Le mythe d'Ulysse chez Alejo Carpentier et Gabriel García Márquez.

En écrivant sa *Mythologie du métissage*, Roger Toumson part du constat que le métis, s'il est évidemment une réalité historique, s'inscrit néanmoins dans un mythe défini comme un « récit constitué par un enroulement de symboles et qui exprime la charge poétique, mais aussi politique d'une société donnée. »<sup>466</sup> Selon le même auteur :

« (...) la représentation du Métis résulte de la germination des trois figures : Ulysse (ou son équivalent analogique, Thésée), Œdipe, Caïn. Les fonctions « tropologiques » - au sens moral du terme - respectivement dévolues aux trois archétypes désignés sont : le parricide, le matricide et le fratricide. »<sup>467</sup>

On le voit, le métis, dans cette perspective, réécrit, dans le contexte latino-américain, une quête identitaire fondée sur un crime originel. Si tel est le cas, selon Roger Toumson, c'est que le métis, né d'un viol et à ce titre privé d'identité, est un enfant maudit qui cherche, par loi de nécessité, à s'affranchir de sa douloureuse histoire familiale :

<sup>465</sup> Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 25.

<sup>466</sup> Northrop Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, pp. 9, 13, 52 ; cité par Roger Toumson, op. cit.

<sup>467</sup> Roger Toumson, op. cit., pp. 128-129.

« C'est au sein d'une structure familiale racialisée, dans le cadre de la société esclavagiste d'habitation et de plantation que le Métis fait son apparition. Né d'une faute charnelle, sous le signe d'une fatalité généalogique, le Métis est prédestiné à réincarner l'archétype du réprouvé primordial. »<sup>468</sup>

Fruit du viol et du meurtre, le métis devient à son tour un meurtrier, mais ce meurtre, lorsqu'il a lieu, n'est de toute façon qu'une étape dans la conquête de l'unité identitaire perdue. Là apparaît, bien plus que le mythe de Caïn ou que celui d'Œdipe, le mythe d'Ulysse si présent chez Gabriel García Márquez et Alejo Carpentier.

### II. 2.2.1. « La Incroyable y triste historia de la candida Eréndira » : Ulysse et l'identité retrouvée.

Dans cette nouvelle qui donne son titre au recueil, Gabriel García Márquez narre l'histoire d'une jeune fille victime de la tyrannie de sa grand-mère qui la réduit à la prostitution afin de rembourser une dette astronomique, mais qui recouvre la liberté grâce à un jeune homme du nom d'Ulysse. Cette nouvelle est donc l'histoire d'une émancipation, mais d'une émancipation qui passe par un meurtre qui tient d'un matricide, bien plus violent d'ailleurs que celui relevé par Roger Toumson, et que l'auteur de *Mythologie du métissage* commente en citant Nietzsche :

« (...) c'est seulement aux Enfers que l'on nous montre quelque chose du sombre arrière-fond de tout ce bonheur d'aventurier qui baigne Ulysse et ses pareils comme d'un éternel éclat de mer, de cet arrière-fond qu'ensuite on n'oublie plus : la mère d'Ulysse est morte d'affliction et de désir de revoir son fils ! »<sup>469</sup>

Le fragment cité s'intitule « Les sédentaires et les hommes libres » et continue ainsi :

« L'un est poussé de place en place, mais cela brise le cœur de l'autre, du *sédentaire* et du tendre : il en est toujours ainsi ! Le chagrin brise le cœur de ceux qui voient précisément leur être le plus cher abandonner leur opinion, leur foi, - cela fait partie de la tragédie dont les esprits libres *sont les agents*, - et dont ils sont parfois *conscients* ! Alors ils doivent un jour descendre eux aussi, comme Ulysse, chez les morts, pour dissiper leur chagrin et apaiser leur tendresse. »

Si donc il y a « matricide » de la part d'Ulysse vis-à-vis de sa propre mère, il ne se fait qu'indirectement, par l'apprentissage d'une liberté comprise comme l'affirmation du nomadisme. En revanche, le matricide de la grand-mère d'Eréndira, nécessaire à l'émancipation de la jeune fille, est autrement plus violent.

Le meurtre de la grand-mère d'Eréndira nécessite un apprentissage pour Ulysse. Après deux tentatives infructueuses, où la ruse et la lâcheté sont également sollicitées par le jeune homme, puisqu'il essaie le poison puis l'explosif, la grand-

---

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 133. Le texte cité de Nietzsche est *Aurore, Pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, NRF, traduction française de Julien Hervier, 1970, p. 286.

mère est tuée tel un monstre mythologique<sup>470</sup>, dont l'inhumanité apparaît en particulier à travers la couleur verte du sang :

« Ulysse lui asséna un troisième coup impitoyable et un jet de sang expulsé à haute pression lui éclaboussa le visage : c'était un sang huileux, brillant et vert, pareil à du miel à base de feuilles de menthe. » (p. 153)

Le personnage d'Ulysse se libère également de l'emprise de ses propres parents à la faveur d'un départ qui lui vaut la malédiction paternelle. Averti surnaturellement de l'appel d'Erendira, qui prononce son nom à des centaines de kilomètres, Ulysse décide de la rejoindre, en prétextant qu'il part « visiter le monde » (p.143) et en bravant ainsi l'autorité de son père :

« Cette fois, je ne vais pas m'y opposer, dit le Hollandais. Mais je te préviens. : partout où tu iras, la malédiction de ton père te poursuivra. » (p. 143)

C'est en particulier cette réplique qui vaut au personnage d'être qualifié de « Fils de Personne » par Albert Benssoussan dans sa préface (p. 8). Et de fait, Ulysse est métis au sens le plus étroit de ce terme, puisque son père est hollandais - c'est d'ailleurs exclusivement sous le nom de « Hollandais »<sup>471</sup> que le narrateur le désigne dans le récit - et que sa mère est indienne et connaît « les secrets les plus anciens de sa race. » (p. 124). Mieux, notre Ulysse s'exprime tantôt dans la langue maternelle, tantôt en néerlandais selon auquel de ses parents il s'adresse. Son départ dramatique de la maison familiale s'inscrit donc étroitement dans la perspective nietzschéenne d'un nomadisme conçu comme acte suprême de liberté.

Homme sans origine précise, maudit de ses parents et qui affirme sa liberté et celle d'Erendira par un meurtre qui s'apparente au matricide, l'Ulysse de Gabriel García Márquez est aussi le personnage de l'errance qui revendique une filiation avec le héros d'Homère. Le narrateur, qui comme très souvent chez Gabriel García Márquez s'exprime à la première personne et donne au récit une allure biographique<sup>472</sup>, nous signale, lors de la première apparition d'Ulysse qu'il « était un adolescent doré aux yeux marins et solitaires, avec toutes les apparences d'un ange

---

<sup>470</sup> Dans sa préface, Albert Benssoussan en fait une « véritable Gorgone » (p. 8) ! La littérature caraïbe conduit à une pléthore de références à la mythologie grecque. Il faut y voir, croyons-nous, le reflet du besoin de compenser l'amnésie précolombienne par la réécriture de mythes antiques.

<sup>471</sup> Dans la nouvelle, la Hollande représente la terre éloignée par excellence. Ainsi, la grand-mère dit-elle à sa petite fille Erendira, pour lui faire accepter sa domination tyrannique : « La renommée de ta maison volera de bouche en bouche, du cordon des Antilles jusqu'aux royaumes de Hollande. » (p. 142)

<sup>472</sup> Le narrateur précise ainsi (p. 137) : « Je les ai connues à cette époque, qui fut celle de leur splendeur, bien qu'il ne me fût donné d'explorer les détails de leur vie que beaucoup plus tard, quand Rafael Escalona révéla dans une chanson le terrible dénouement du drame et qu'il me parut mériter d'être raconté. J'étais représentant en encyclopédies et en livres de médecine dans la province de Riohacha. » Or le compositeur Rafael Escalona est en effet un ami de longue date de Gabriel García Márquez, et les deux hommes ont accompli de nombreux voyages ensemble dans cette région, notamment quand Gabriel García Márquez vendait des encyclopédies.

déchu » (p. 106). Plus loin, commentant son prénom auprès d'Erendira, le jeune homme dit porter un nom « de navigateur » (p. 112).

Ce personnage partage donc bien plus qu'un nom avec le héros d'Homère. Il est le personnage nomade par excellence, dont le nomadisme naît d'une rupture définitive avec toute forme d'attache familiale et dont le rôle, dans le récit, est de libérer Erendira de « l'ensorcellement de l'aïeule » et de réveiller auprès d'elle « son instinct de liberté » (p. 133). A ce titre, Gabriel García Márquez a réécrit le mythe d'Ulysse en le modifiant profondément dans la mesure où l'un des principaux traits caractéristiques de l'Ulysse grec est la volonté tenace de retourner dans sa patrie. Or loin de vouloir faire « le lien entre le passé et le présent » en « tissant ensemble sa séparation et ses retrouvailles avec Pénélope »<sup>473</sup>, l'Ulysse de l'écrivain colombien est un voyageur qui n'aspire qu'à ne jamais retourner ses pas, loin de « la fumée d'Ithaque »<sup>474</sup>. S'il présente de nombreux traits communs avec son illustre homonyme, ses voyages continus ne tissent pas le même destin.

Dans la nouvelle de Gabriel García Márquez, Ulysse tisse des passages par delà des frontières et c'est en cela que sa démarche reste étroitement fidèle au mythe. Ainsi, son premier métier est celui de contrebandier, et son action libératrice auprès d'Erendira se termine lorsque les deux personnages, qui viennent du désert, ont enfin atteint la mer. Alors, la course de la jeune fille se confond avec celle d'une liberté qui franchit tous les espaces et c'est sur cette course que se termine la nouvelle :

« Erendira ne l'avait pas entendu. Elle courait contre le vent, plus rapide qu'une biche, et aucune voix de cette terre ne pouvait l'arrêter. Elle passa en courant sans détourner la tête dans la vapeur de feu des mares de salpêtres, dans les cratères du talc, la somnolence des palafittes, jusqu'au moment où cessèrent les sciences naturelles de la mer et où le désert commença, mais elle continua de courir avec le gilet aux lingots d'or au-delà des vents arides et des soirs sans fin, et on ne sut plus jamais rien d'elle et on ne retrouva pas le plus petit vestige de son malheur. » (p. 154)

En conclusion, le mythe d'Ulysse tel qu'il apparaît dans cette nouvelle de Gabriel García Márquez fait bien du personnage caraïbe, que nous identifions au métis, le personnage tisserand cher à Michel Serres. Par sa condition de nomade, le métis relie donc les espaces et inscrit son destin dans la perspective d'une conquête de la liberté et d'un retour « merveilleux » à l'unité cosmique des espaces disjoints du chaos caraïbe :

« L'espace n'est pas un thème du cycle odysseén, cette unité discrète retrouvée indéfiniment ou par répétitions, le long de sa séquence discursive. La pluralité des espaces disjoints, tous différents, est le chaos premier, conditionnel de la série qui les assemble. Le voyage d'Ulysse, comme celui d'Œdipe, est parcouru. Et il est un discours dont je comprends le préfixe. Non point le discours d'un parcours, mais radicalement, le parcours d'un discours. »<sup>475</sup>

<sup>473</sup> Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, op. cit., pp. 168 et 169.

<sup>474</sup> Denis Kohler, « Ulysse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1362.

<sup>475</sup> Michel Serres, « Discours et parcours », *L'Identité*, op. cit., p. 35.

C'est ce même « parcours d'un discours » qui fait intervenir Ulysse dans *Le Partage des eaux*. Dans le roman d'Alejo Carpentier comme dans la nouvelle de Gabriel García Márquez, la réécriture du mythe d'Ulysse fait du héros grec un personnage clef du « réel merveilleux » en ce sens qu'il rassemble des espaces épars et chaotiques pour les fondre dans une unité cosmique.

#### II. 2.2.2. Sur la trace des « pas perdus » d'Ulysse dans *Los Pasos perdidos*.

La Caraïbe d'aujourd'hui est le résultat étonnant de flux migratoires contradictoires, qui répondaient aux vicissitudes des conflits et des accords politiques, comme aux lois du marché de la Traite des Noirs en particulier. De là, par exemple, cette valse des noms pour les différentes régions caraïbes, qui appelle Haïti tantôt Saint Domingue, tantôt Hispaniola ; qui fait de la Nouvelle Grenade une ancêtre partielle de la Colombie. C'est là d'ailleurs l'un des multiples points de comparaison qui rapprochent la Caraïbe de la Méditerranée. Mer fermée et par voie de conséquence ouverte à toutes les influences, la Caraïbe est un espace sans cesse traversé mais dont la maîtrise par l'homme reste problématique, voire illusoire tant les espaces qui la composent apparaissent irréductiblement séparés dans un émiettement de pays et d'ethnies qui trouble voire empêche toute vision unitaire de cette région.

Toute connaissance de la Caraïbe, dans ces conditions, s'apparente à une odyssee, à la fois périlleuse et formatrice, et réécrire la Caraïbe, c'est, comme le fait Yannes, le « chercheur de diamants » d'origine grecque du *Partage des eaux*, réécrire ou relire indéfiniment l'*Odyssée* qui tient lieu de référence, celle d'Homère. Emigré vers l'Amérique en compagnie de ses frères, Yannes lit dans le texte des aventures d'Ulysse le miroir des siennes propres :

« (...) Avant de se séparer du livre une nouvelle fois, ses frères, qui en savent par cœur de longs passages, cherchent la version espagnole et lisent des extraits avec un accent dur et anguleux qui met souvent un *v* à la place d'un *u*. On leur a appris dans une école de Kalamata les noms des Tragiques grecs, et le sens des mythes, mais une affinité obscure les a rapprochés de l'aventurier Ulysse, visiteur de pays prodigieux, nullement ennemi de l'or, capable d'ignorer les sirènes pour ne pas perdre son domaine d'Ithaque. » (p. 208)

Le roman d'Alejo Carpentier s'apparente ainsi à une nouvelle *Odyssée*, à une traversée des mondes nouveaux, de « Terres du cheval » en « Terres du chien », de « Terres du chien » en « Terres de l'oiseau », suivant un parcours initiatique et formateur, de même que la série d'épreuves et d'espaces que doit affronter le héros antique grec. Ce que l'aventure proposée dans le roman a d'unique et de merveilleuse, c'est qu'elle permet de relier des espaces et des temps disjoints. En soi, aucune des « Terres » traversées, que celles-ci soient du Cheval, du Chien, ou de l'Oiseau, ne présente d'intérêt supérieur : l'originalité et l'intérêt majeur de ce parcours viennent plutôt des liens tissés par la narration entre ces espaces qui sont autant d'entités



propres, rappelant en cela « la dispersion des cités grecques, insulats réciproquement fermés, îles séparées comme les Sporades » dont parle Michel Serres<sup>476</sup>.

Et lorsque le narrateur quitte Yannes afin de poursuivre sa propre odyssée jusqu'à l'utopie de Santa Mónica de los Venados, reliant ainsi l'espace de l'histoire à celui du Mythe, il reçoit en cadeau symbolique le livre du Grec, qui doit le seconder dans son projet :

« Il y a un instant d'émotion quand nous donnons l'accolade à ce paysan à profil d'Achaïen, qui connaît Homère et semblait s'être tant attaché à nous. (...) Il veut nous faire un présent ; ne possédant que les vêtements qu'il porte, il nous tend, à Rosario et à moi, le tome de l'Odyssée (...) et déjà Yannes s'éloigne vers sa barque, le torse nu dans la lumière de l'aube, une rame sur l'épaule, surprenante image d'Ulysse. » (pp. 252-253)

Il nous faut commenter cette « surprenante image<sup>477</sup> d'Ulysse » dont parle Alejo Carpentier. Il est difficile, en lisant ce passage, de ne pas passer à la figure de Caron, le passeur qui permet aux âmes de rejoindre la mort. Mais, contrairement au jugement de Bachelard selon lequel « il n'y a pas de nautonier de bonheur »<sup>478</sup>, le texte d'Alejo Carpentier laisse comprendre que ce voyage vers la mort conduit aussi et surtout vers la vie d'avant la mort, à la faveur d'une remontée dans le temps que nous avons étudiée plus haut. L'Ulysse moderne que représente Yannes est ce voyageur heureux qui engage aussi le voyage et le bonheur de ses compagnons et passagers. A ce titre, sa barque constitue moins un « symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes »<sup>479</sup> que la conviction irrationnelle - et « merveilleuse » ! - que, selon une analyse de Jung, d'ailleurs citée par Bachelard :

« (...) les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, le ré-enfante dans ses profondeurs. »<sup>480</sup>

Le rôle de Yannes, dans cette perspective, consiste donc à permettre le tissage de liens entre les différentes étapes discontinues du temps, qui d'ailleurs se confondent dans le roman avec des lieux disjoints.

En définitive, il n'est pas surprenant que, dans le « réel merveilleux », le personnage du Tisserand apparaisse, aussi bien à travers le mythe de Prométhée qu'à travers, surtout même, celui d'Ulysse. Qu'il s'agisse, dans le premier cas, d'unir les hommes et les dieux, dans le deuxième, de relier les espaces et les temps, c'est la même démarche « merveilleuse » qui se trouve suivie : la transformation du chaos en cosmos, le retour vers une unité perdue dans les soubresauts de l'histoire. Ulysse, dont

---

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>477</sup> Le texte espagnol parle plus précisément d'une « sorprendente estampa », l'« estampa » connotant aussi bien la représentation esthétique que l'exemplarité.

<sup>478</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 108.

<sup>479</sup> *Ibidem*.

<sup>480</sup> C.G.Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 209. Bachelard cite ce passage de Jung p. 100.

l'une des premières caractéristiques est « une plasticité remarquable »<sup>481</sup>, apparaît enfin dans *Le Siècle des Lumières*, à travers le personnage d'Esteban, dont les voyages continus s'apparentent à une quête qui rappelle obligatoirement l'aventure de l'*Odyssée*.

### II. 2.2.3. Apprendre à vaincre la mort : le mythe d'Ulysse dans *El Siglo de las Luces*.

Il y a, dans les textes de notre corpus, un autre Esteban que nous sommes bien évidemment tentés de rapprocher de celui de Gabriel García Márquez<sup>482</sup>. Il s'agit de celui du *Siècle des lumières*. De fait les points communs entre le personnage de l'écrivain colombien et celui du romancier cubain ne s'arrêtent pas au prénom. Ainsi le personnage du *Siècle des lumières* est également un homme dont l'histoire s'écrit au gré de ses pérégrinations marines. Parti de Cuba pour aller assister au théâtre de la Révolution française, il revient ensuite aux Antilles pour aider à l'exportation du modèle révolutionnaire de la métropole, en Guadeloupe puis en Guyane, avant de retourner définitivement de l'autre côté de l'Atlantique pour mourir dans le soulèvement des Madrilènes contre l'occupation française au début du XIXe siècle, le 2 mai 1808. Et ce perpétuel mouvement en avant fait de lui, selon Jacqueline Baldran, la métaphore de la « Marche de l'Humanité »<sup>483</sup>.

D'autre part, homme nomade, il a également quelque chose d'un saint dans sa recherche constante et désintéressée du royaume d'Utopie sur terre. Et cette quête s'apparente aussi bien à celle de la vie de la part d'un personnage dont l'itinéraire est pourtant si étroitement associé à celui de la mort :

« L'aventure d'Esteban est celle d'un enfant maladif qui peu à peu découvre la vie, sa vie par la Mort des Autres...La mort ponctue les étapes de son itinéraire (...) »<sup>484</sup>

Pour quelle raison, avec l'Esteban d'Alejo Carpentier comme avec celui de Gabriel García Márquez, le culte de la vie se nourrit-il du passage obligé par la mort ? Peut-être justement parce que la mort est représentée, voire vécue, comme un passage. Pour celui de l'écrivain colombien, la mort est ainsi le point de départ de son fabuleux voyage au gré des flots qui lui font parcourir les océans les plus lointains, et les villageois ne s'y trompent pas qui, au lieu de l'enterrer, préfèrent, après des cérémonies grandioses et émouvantes, le rendre aux flots qui le leur avaient amené. De la même manière, l'Esteban qui traverse les différents épisodes du roman de la Révolution, tissant ainsi les liens qui relient autant de sociétés frappées de leurs propres morts, a besoin de la mort qu'il contemple pour donner sens à sa propre existence. C'est ce qu'il fait dans le dernier chapitre du roman où, en provoquant sa

<sup>481</sup> Denis Kohler, « Ulysse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1349.

<sup>482</sup> Voir plus haut, pp. 241-244, « *El ahogado más hermoso del mundo*. »

<sup>483</sup> Jacqueline Baldran, « Esteban ou l'Épiphanie sans roi », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit., p. 214.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 210.

mort par sa solidarisation avec les insurgés madrilènes, il finit par assumer toutes celles qui ont précédé la sienne. Au demeurant, sa mort est clairement présentée par le narrateur non pas comme une fin, mais bien comme un départ. Voici exactement les phrases du texte qui nous rendent compte de ce départ :

« Attends-moi », cria-t-il. Et s'armant d'un fusil de chasse, il descendit les escaliers à toute vitesse...Voilà ce que l'on put savoir (...)

Ni Sofia ni Esteban ne revinrent jamais à la maison de Arcos. Nul ne sut plus rien de ce qu'ils étaient devenus. » (pp. 460-461 et 462)

Le roman d'Alejo Carpentier se termine sur cette disparition, dont la seule suite - on n'osera pas dire conséquence - est la destinée finale du tableau intitulé « Explosion dans une cathédrale ». Celui-ci, dont la présence dans le roman est telle qu'elle a justifié que le titre en anglais du *Siècle des Lumières* soit justement *Explosion in a Cathedral*, disparaît ou plutôt s'efface immédiatement après Esteban et sa sœur Sophia :

« Lorsque la dernière porte eut été fermée, le tableau de « L'explosion dans une cathédrale » oublié à sa place, peut-être volontairement, cessa d'avoir un sujet ; il s'effaça, projetant son ombre sur l'incarnat foncé du brocard qui tapissait les murs du salon, et semblait saigner à l'endroit où l'humidité avait taché le tissu. » (p. 462)<sup>485</sup>

La structure entière du roman nous invite cependant à ne pas voir dans cet épilogue un quelconque dénouement. En effet, les multiples apocalypses qui se succèdent, de deuil en cyclone et de cyclone en révolution, font s'alterner phases de mort et phases de renaissance. Et l'effacement conjoint du personnage d'Esteban avec celui du tableau signé de Monsu Desiderio préfigure justement une « renaissance » du personnage d'Esteban et de l'« Explosion » que son itinéraire signifie dans le roman<sup>486</sup>. Mieux encore, la mort d'Esteban apparaît comme l'achèvement nécessaire d'un parcours initiatique qui fait de lui un personnage à part.

A la recherche constante de la sagesse, Esteban doit, s'il veut l'atteindre en effet, passer par le royaume des morts, au même titre, pour s'en tenir aux exemples antiques les plus connus, qu'un Ulysse<sup>487</sup> ou qu'un Thésée. Or cette sagesse (« Sophia » donc, en grec), le jeune homme l'atteint lorsque enfin, au terme d'une

---

<sup>485</sup> Le passage cité constitue les toutes dernières lignes du roman.

<sup>486</sup> Duarte Mimoso-Ruiz (« Du référent iconique à la symbolique des personnages », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 170.) relève que "l'œuvre de Monsu Desiderio exerce une étrange fascination sur Esteban l'amateur d'imaginaire et de fantastique." Ceci n'explique évidemment pas tout ; il n'empêche que les destins du tableau et du personnage sont indissociables, non seulement par le parallélisme de leurs apparitions dans la narration, mais encore dans ce qu'ils peuvent en effet évoquer de vision apocalyptique et de promesses de renouveau.

<sup>487</sup> Selon Marie-Claire Zimmermann (« La poétisation dans le roman : procédure et signification », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier, op. cit.*, p. 27), « Esteban n'est pas un nouvel Ulysse » en ce sens que les mers qu'il traverse sont bien plus allégoriques qu'anecdotiques. En ce sens, certes, Esteban n'écrit pas sa propre épopée. Mais dans sa définition et sa recherche d'une sagesse qui passe notamment par l'épreuve de la mort, Esteban est bien, à notre sens, un nouvel Ulysse.

aventure qui dure depuis une quinzaine d'années, il épouse symboliquement sa sœur Sofia par des noces de sang et de mort lors du « Dos de Mayo ».

En fin de compte, qui est Esteban, sinon justement ce « Métis allégorique » dont parle Roger Toumson lorsqu'il fonde l'analyse de sa mythologie du métissage sur celle de la mythologie d'Ulysse, d'Œdipe et de Caïn ? En effet, selon Roger Toumson, le métis est, au même titre que les trois héros des mythologies grecque et biblique, marqué par un conflit avec le père et, par voie de conséquence, en quête de son identité. Ulysse, qui s'appelle lui-même « Personne » auprès de Polyphème, a une ascendance trouble, son ascendance paternelle étant attribuée, bien plus qu'à Laërte, au héros maudit Sisyphe ; ne nous attardons pas à Œdipe, dont le conflit avec le Père est devenu archétypal depuis les travaux des psychanalystes ; pour Caïn enfin, son fratricide est la suite logique et tragique, bien plus que sa cause apparente, de la malédiction de la figure paternelle de Dieu. Or c'est bien ce schéma que reproduit l'histoire d'Esteban.

Le premier chapitre du roman d'Alejo Carpentier s'ouvre en effet sur la mort du père d'Esteban et par l'apparition prémonitrice de l'Exécuteur Testamentaire dont le rôle hautement symbolique se trouve mis en valeur par l'emploi de la double majuscule :

« Derrière lui, sur un ton attristé, l'Exécuteur Testamentaire reprenait sa litanie où entraient répons, porte-croix, offrandes, vêtements, cierges, fleurs et bayettes, obituaire et requiem (...) » (p. 21)

Précisons que le pronom « lui » ne renvoie pas à Esteban, mais à son frère aîné, Carlos, qui sera le « bon » fils, celui qui saura concilier ses rêves d'adolescent avec les impératifs de son intégration sociale. Esteban, au contraire, devra parcourir, tout le long du roman, une série d'épreuves destinées notamment à l'affranchir de son « deuxième père », spirituel cette fois, en la personne de Victor Hughes. Et, voyageur autant que les trois personnages mythologiques cités par Roger Toumson, il tracera enfin sa propre identité dans l'acte ultime de révolte qui clôt le récit.

Figure de paria, Esteban concentre en lui toutes les contradictions du métis. Car, en paraphrasant une formule célèbre qui porte, elle, sur le père supposé d'Ulysse, il faut imaginer le métis heureux - Esteban heureux : celui de Gabriel García Márquez, qui vogue pourtant d'échouage en échouage sur les côtes les plus isolées des Caraïbes et d'ailleurs, celui aussi d'Alejo Carpentier. C'est ce que souligne donc Roger Toumson :

« Le mythe ignore la contradiction. Il exauce les vœux les plus contradictoires, l'homme et la nature, le profane et le sacré. La mythologie moderne du métissage est, en la sorte, une mécanique des mieux perfectionnées qui installe le sujet mystifié dans un sentiment de sécurité euphorique. Ange et bête en même temps, incarnant tout le bonheur et tout le malheur humain, le Métis résulte d'un compromis anthropologique entre la fiction et la réalité. »<sup>488</sup>

---

<sup>488</sup> Roger Toumson, *op. cit.*, p. 140.

Peu importe dans ces conditions que les deux Esteban de notre corpus ne portent pas leur métissage sur la couleur de leur peau. A vrai dire, l'homme caraïbe, à cet égard, nous paraît nécessairement métis, quelles que soient les origines auxquelles il veuille prétendre, tant de toute façon celles-ci sont problématiques. « Tiers exclu » selon le mot de Roger Toumson, mais aussi « Tiers instruit » selon celui de Michel Serres, le métis ne tire en effet son identité ni d'un père inconnu, mort ou oublié, ni d'une mère violée ou rejetée et également sans visage, mais de l'affirmation douloureuse *et* euphorique de sa liberté : ses voyages croisés entre les royaumes des vivants et des morts et la réconciliation qu'ils opèrent entre les multiples parcelles d'identité du métis en sont à cet égard l'illustration à notre sens la plus significative.

Dans la mythologie du métis, le maître mot est celui du passage. Le métis sert de guide à celui qui veut passer au-delà des frontières et des clivages, et le franchissement du temps et de la mort s'inscrit de façon privilégiée dans la démarche de cet apprentissage libérateur.

### II. 3. La fonction « merveilleuse » de l'érotisme.

L'écriture « merveilleuse » de l'érotisme occupe une place privilégiée dans le projet du « réel merveilleux », et tout particulièrement dans l'œuvre de René Depestre. Dans la mesure où l'érotisme se définit comme ce qui autorise « la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus »<sup>489</sup>, il s'inscrit en effet dans la démarche fondamentale du « merveilleux » telle que nous l'avons définie : le passage sacré d'une vision chaotique à une vision cosmique du monde. Précisons cependant que, dans le contexte précis de la littérature antillaise, l'œuvre de René Depestre constitue un cas atypique. Comme le soulignent Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant :

« D'aucuns s'étonneront que la littérature créole, tant en français qu'en créole, soit, à deux exceptions près, extrêmement pudique, qu'elle n'évoque jamais l'acte sexuel. Le genre érotique n'a pas déployé de traces dans notre champ littéraire. »<sup>490</sup>

Cette absence d'érotisme dans les lettres antillaises doit être aussi bien expliquée que relativisée. Expliquée, d'abord. L'histoire de l'érotisme aux Antilles se confond avec l'histoire de la violence. Et, prisonnière de ses modèles européens, la littérature des Antilles a préféré offrir à la métropole française l'image d'un monde paradisiaque dont toute violence, et au premier rang la violence sexuelle, fût exclue :

« Nos poètes préféraient évoquer les colibris, les bougainvillées et la mer bleue, parures du paradis colonial, plutôt que d'accabler leurs muses des tortures infligées aux esclaves indociles. De

---

<sup>489</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 27.

<sup>490</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 123.

plus, ils ramenaient de leur situation collective une sorte d'attitude tragique, de gravité sonore, oublieuse de l'humour et du rire que savait fleurir la parole du conteur. »<sup>491</sup>

Le même silence honteux a pesé sur les lettres haïtiennes, en dépit de l'abolition de l'esclavage et de l'indépendance, puisque l'érotisme en a été totalement absent « pour ne réapparaître que dans les années 1970 sous la plume talentueuse de René Depestre. »<sup>492</sup> Pourtant, René Depestre lui-même ne cesse d'affirmer que « l'érotisme solaire » qu'il chante dans ses récits comme dans ses poèmes et qui fondent selon lui pour une large part « le réel merveilleux » dont il se réclame fait partie intégrante de la culture populaire d'Haïti.

C'est qu'il faut donc aussi relativiser l'absence de l'érotisme dans les lettres antillaises, en mesurant le hiatus qui sépare la littérature, qui fut longtemps la littérature d'une élite entièrement tournée vers l'Europe, de la culture d'un peuple qui aujourd'hui encore est majoritairement analphabète. Ce que l'écrit a, consciemment ou non, censuré, apparaît au contraire brillamment dans ce que Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant appellent « la parole du conteur. »

L'apparition de l'érotisme dans la littérature caraïbe est en effet contemporaine de l'émergence du « réel merveilleux », dont l'émergence dans les lettres antillaises est solidaire de la rencontre d'une culture populaire foncièrement orale avec l'écriture littéraire. Chez René Depestre tout particulièrement, l'érotisme réconcilie l'homme avec le cosmos, par la part décisive qu'y prennent les dieux du vaudou, d'abord ; par la dynamique qui associe l'érotisme à la fusion cosmique, ensuite ; par le retour à une pureté originelle mythique enfin. Chez Alejo Carpentier, l'érotisme est beaucoup moins présent, mais apparaît cependant à travers la représentation édénique de la nudité.

### **II. 3. 1. La place des dieux dans l'érotisme vaudou.**

Si l'érotisme tel qu'il se manifeste dans la littérature caraïbe et surtout haïtienne induit une fusion du même et de l'autre et par là métisse, ouvrant la voie à un « réel merveilleux » qui effraie autant qu'il « émerveille », c'est en particulier parce qu'il tient une part de ses racines dans une représentation et une pratique de l'amour diamétralement opposées à celles de la culture judéo-chrétienne.

Que le vaudou soit une religion syncrétique qui s'inspire non seulement de certaines religions africaines, mais encore du christianisme, ne doit pas faire oublier que christianisme et vaudou s'opposent en terre haïtienne. Opposition dogmatique certes, mais aussi sociale et historique. Du point de vue de l'Eglise catholique haïtienne en effet, le vaudou s'apparente à Satan. Voici en particulier ce qu'en disent les catéchismes utilisés dans les campagnes haïtiennes et que cite Alfred Métraux :

---

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 128

« 31. Qui est le principal esclave de Satan ? – Le principal esclave de Satan, c'est le *houngan*.

32. Quel est le nom que les *houngans* donnent à Satan ? – Les noms que les *houngans* donnent à Satan sont *loa*, anges, saints, morts, *marassa*.

33. Pour quelle raison les *houngans* prennent-ils les noms d'anges, de saints et de morts pour les donner à Satan ? – Les *houngans* prennent les noms d'anges, de saints, de morts pour les donner à Satan afin de nous tromper plus facilement.

34. Comment les gens servent-ils Satan ? – En péchant, en faisant des maléfices, de la magie, des « *mangers-loa* », des « *mangers-anges* », des « *mangers-marassa* ». (...)

37. Avons-nous le droit de nous mêler aux esclaves de Satan ? – Non, parce que ce sont des malfaiteurs, ce sont des menteurs comme Satan. »<sup>493</sup>

La lutte acharnée que mène l'Église catholique contre le vaudou ne trouve toutefois pas sa justification seulement dans une querelle théologique, d'autant plus mince d'ailleurs que le vaudou est plus une pratique religieuse qu'un système théologique ; ce qui est également en jeu, c'est l'origine sociale et géographique des prêtres, longtemps recrutés et formés en Bretagne : des prêtres blancs pour évangéliser des vaudouissants noirs. Mais le scandale que le vaudou honore et que le catholicisme rejette, c'est d'abord la vie amoureuse qui traverse le panthéon vaudou, et qui détermine l'érotisme des hommes.

Posons en effet que la vie érotique des hommes est à l'image de celle des dieux. Et reconnaissons que si le premier livre de la Bible développe, dès ses premières pages, l'histoire d'un châtement pour le péché de chair, les croyances vaudoues au contraire font de la vie érotique un point central du culte des dieux. Il n'y a pas à s'étonner, dans ces conditions, que René Depestre ait placé en exergue d'*Eros dans un train chinois* la formule célèbre d'Etiemble : « Heureux les pays où les dieux font l'amour ! » (p. 9)

Car l'engagement de l'écrivain haïtien pour un « érotisme solaire », s'il trouve son expression dans une œuvre poétique et romanesque, trouve sa première justification dans la vie sociale haïtienne et notamment dans la pratique du vaudou. Alfred Métraux, dans *Le Vaudou haïtien*, rend compte de « mariages mystiques » auxquels il a assisté, qui montrent à quel point les dieux et génies vaudous, loin de condamner la vie érotique des hommes, y participent directement. Qu'est-ce qu'un « mariage mystique » ? C'est l'union sacrée qui lie pour l'éternité un homme et un déesse, ou bien une femme et un dieu :

« Le vaudouiste désireux de s'assurer le concours d'une divinité pour satisfaire quelque ambition, ou simplement se mettre sous sa protection spéciale, peut lui proposer un mariage en bonne et due forme ; la même initiative sera prise par une divinité qui souhaite s'attacher plus étroitement un fidèle. Le sacrement du mariage ne crée-t-il pas le lien le plus inviolable et le plus permanent qui soit ? »<sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, op. cit., p. 299.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 189.

Or cette association se charge dès la cérémonie d'une forte intensité érotique, surtout dès lors qu'intervient la déesse Ezili, comme c'est souvent le cas. Cette divinité, qui gouverne les jeux de l'amour et qu'on compare volontiers à Aphrodite, occupe évidemment un rôle majeur dans l'œuvre de René Depestre. En effet, l'une des situations qui rendent le mariage mystique quasi obligatoire est le projet d'un mariage entre un homme et une femme. Pour s'assurer la protection de la déesse, le futur épousé se marie d'abord avec Ezili (ou « Erzuli » dans l'œuvre de René Depestre). Or c'est ce schéma que reproduit « La visite », nouvelle parue dans *Alléluia pour une femme-jardin*.

Dans cette nouvelle, la jeune Thérèse Mérisier se fait accompagner par son oncle et parrain lors des visites d'invitation à son propre mariage. La dernière de ces visites les conduit chez une « mambo », une prêtresse vaudou qui se consacre justement au culte d'Erzuli. Celle-ci est sollicitée, mais la déesse, au lieu de « monter » la mambo et de se manifester en possédant cette dernière, intervient directement comme protagoniste. A la stupéfaction générale, elle unit la fiancée et son parrain dans un « coït sacré ». La leçon de cette nouvelle est claire : l'érotisme vaudou tel qu'il apparaît dans le récit unit, non pas seulement un homme et une femme, mais encore l'homme et, sinon le divin, du moins le sacré<sup>495</sup>. C'est ainsi que le texte de la nouvelle se termine sur la phrase suivante :

« Le jour d'avril resplendissait, pur et lumineux, sur le couple que nous formions avec la double bénédiction du ciel et de la terre. » (p. 196)

Au demeurant, l'ensemble du texte est surchargé de connotations religieuses. Ainsi, l'héroïne s'appelle Thérèse Mérisier, et ce nom rappelle, par ses sonorités en particulier, sainte Thérèse de Lisieux, ou encore, par le seul prénom, sainte Thérèse d'Avila, dont le nom et l'expérience mystique évoquent, depuis les travaux de Marie Bonaparte, une association étroite entre l'extase mystique et l'extase érotique. Voici en particulier un passage de sainte Thérèse sur lequel s'appuie Marie Bonaparte pour procéder à sa lecture psychanalytique :

« Je lui vis une longue lance d'or et à sa pointe paraissait être une pointe de feu, il me sembla l'enfoncer en plusieurs reprises dans mon cœur, et percer jusqu'à mes entrailles ! Quand il la ressortait, il me semblait les sortir aussi, et me laisser toute en feu du grand amour de Dieu. La douleur était si grande qu'elle me faisait gémir et cependant la douceur de cette douleur excessive était telle que je ne pouvais souhaiter en être délivrée... La douleur n'est pas corporelle, mais spirituelle, bien que le corps y ait sa part et même une large part. C'est une caresse d'amour si douce, qui a lieu alors entre l'âme et Dieu, que je prie Dieu dans sa bonté de la faire éprouver à quiconque pourrait croire que je mens. »<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> Pour distinguer ces deux notions, qui se rejoignent parfois selon les religions, nous nous référons une fois de plus à Georges Bataille : « C'est que le monde sacré n'a pris que tardivement le sens unilatéralement élevé qu'il a pour le religieux moderne. (...) Apparemment, pour le chrétien, ce qui est sacré est forcément pur, l'impur est du côté profane. Mais le sacré pour le païen pouvait être aussi bien l'immonde. » (*op. cit.*, p. 147)

<sup>496</sup> Cité par Georges Bataille, *op. cit.*, pp. 248-249.



Le texte de René Depestre, dont nous voulons rappeler qu'il porte en exergue la phrase de clôture de *L'érotisme* de Georges Bataille, narre un « coït sacré » dans des termes qui rappellent indiscutablement l'extase de sainte Thérèse :

« J'osai regarder du côté de Thérèse Mérisier. Ses lèvres tremblaient, de même que les ailes de son nez. Tout son corps était électrisé d'ébahissement.(...) Les larmes de ravissement nous brouillèrent réciproquement la vue. Nous étions en extase. » (p. 195)

Comme la sainte espagnole, les deux héros de la nouvelle de René Depestre vivent intensément et simultanément « douleur » (les « larmes », les lèvres et les ailes du nez qui « tremblaient », le corps « électrisé ») et « douceur » (l' « extase »). Le rituel érotique placé sous l'autorité de la déesse Erzuli inscrit ainsi l'union de Thérèse Mérisier et du narrateur André Deuvrier dans le cadre vaudou de ce qu'Alfred Métraux appelle le « mariage mystique ». Et ce « mariage mystique », par-delà sa signification *stricto sensu* dans les croyances vaudoues, fait de l'érotisme une expérience mystique, chemin privilégié vers le « réel merveilleux » chanté par l'écrivain haïtien. C'est en cela tout particulièrement que l'érotisme vaudou tel que René Depestre le fait apparaître dans ses récits débouche sur une fusion cosmique.

Au demeurant, le chemin qui mène à l'érotisme chez René Depestre n'est pas exempt de violence. Le sacré qu'il induit se reconnaît même parfois à une violence paroxystique. Comme absolu qui permet de dépasser la discontinuité qui marque la vie profane, l'érotisme ainsi présent dans ses récits se double souvent de la présence de la mort. C'est le cas dans la nouvelle-titre « Alléluia pour une femme-jardin », d'abord pour l'héroïne du conte enchâssé raconté par Laudrun, qui pour vivre son amour dans sa plénitude se fond dans les eaux de la mort, puis pour l'héroïne du récit cadre qui succombe dans un incendie. Or cet incendie n'a aucune fonction narrative : le récit s'arrête d'ailleurs au soir même des funérailles. La fonction de cet incendie est strictement symbolique. Il permet en effet de rapprocher l'héroïne de la perfection divine dans « son nouveau royaume » (p. 37). C'est le cas également dans « Une ambulance pour Nashville » - pourtant la nouvelle du recueil où se manifeste le moins le « réel merveilleux » - qui propose l'histoire de deux amants dont le dénouement est marqué par cette phrase :

« Pour séparer les corps sans vie d'Emily et de Stéfan, il fallut couper les poignets de leurs deux mains unies. » (p. 113)

C'est enfin le cas dans « Un retour à Jacmel » où c'est l'extase même des amants qui provoque leur mort et leur envolée conjointes. Les amants, réunis par un amour qui prend la forme de la mort, se métamorphosent ainsi en un « paradisiaque ». Ils ont en quelque sorte franchi l'épreuve de leur discontinuité terrestre pour se fondre

définitivement en seul être dont la perfection rappelle la figure de l'androgyme telle que nous l'avons déjà vue plus haut.<sup>497</sup>

Ces morts ont toutes en commun d'être violentes, y compris la dernière puisque la mort et ma métamorphose finale des amants font suite à la chasse à l'homme dont ils sont victimes, comme si la fusion érotique qu'elles accompagnent était indissociable d'une forme de violence, comme si, finalement, l'érotisme et la mort représentaient tous deux une même logique de transgression. C'est d'ailleurs le point de vue de Georges Bataille. En observant que la mort comme l'érotisme assurent la continuité de l'être pourtant discontinu dans la vie profane, cet auteur explique combien la levée de l'interdit de meurtre, présente en particulier dans le sacrifice, peut être associée à la levée de l'interdit sexuel. En tuant l'être aimé, on le renvoie à sa continuité première et par là on le restitue à sa grandeur cosmique :

« La mise à nu, envisagée dans les civilisations où elle a un sens plein, est, sinon un simulacre, du moins une équivalence sans gravité de la mise à mort. Dans l'Antiquité, la destitution (ou la destruction) qui fonde l'érotisme était assez sensible pour justifier un rapprochement de l'acte d'amour et du sacrifice. (...) J'insiste sur le fait que le partenaire féminin de l'érotisme apparaissait comme la victime, le masculin comme le sacrificateur, l'un et l'autre, au cours de la consommation, se perdant dans la continuité établie par un premier acte de destruction. »<sup>498</sup>

Cette analyse doit nous inspirer un certain nombre d'observations sur les manifestations de l'érotisme chez René Depestre.

En premier lieu, il nous faut observer qu'en effet, chaque fois qu'un seul amant meurt dans les récits de l'écrivain haïtien, il s'agit du personnage féminin. On pourrait même élargir la liste des exemples que nous avons proposés au roman d'Hadriana, en ce sens que l'héroïne éponyme meurt - de cette mort apparente qui précède la zombification - très exactement le jour de son mariage, au moment même de prononcer son serment. L'éternité qu'accomplit la mise à mort de ces personnages fait donc suite à la promesse d'éternité qu'annonçait leur fusion érotique.

En second lieu, Georges Bataille tient à préciser que le rapprochement du sacrifice avec l'acte d'amour, possible voire nécessaire dans l'Antiquité, est devenu inconcevable dans le cadre de la religion chrétienne. Il observe notamment « la répugnance que le christianisme a généralement de la transgression de la loi »<sup>499</sup>, que celle-ci concerne l'interdit du meurtre ou celui de l'érotisme. Cette répugnance jette un voile sur ces transgressions qui n'épargne pas les fictions littéraires, sauf à condamner ces dernières à mettre en scène ces transgressions dans un contexte obligatoirement sulfureux, comme c'est le cas chez Sade. Or, le fait est que dans les textes qui constituent notre corpus, la dimension sacrée de l'érotisme, avec les implications qu'elle signifie et que nous étudions ici même, apparaissent essentiellement chez René Depestre, beaucoup moins chez Gabriel García Márquez et

---

<sup>497</sup> Voir, dans la deuxième partie de cette étude, I. 1. 6. 3. L'espace clos du fleuve dans le voyage initiatique dans *El Amor en los tiempos del cólera*.

<sup>498</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 99.

Alejo Carpentier. C'est sans doute que l'écrivain haïtien doit autant sinon plus à la culture vaudoue qu'à la culture chrétienne, c'est-à-dire à la culture d'un pays « où les dieux font l'amour », pour reprendre le propos d'Etiemble cité par René Depestre en exergue d'*Eros dans un train chinois*. Par-delà la présence explicite des dieux du vaudou, l'érotisme induit ainsi une fusion cosmique chez l'écrivain haïtien.

### II. 3. 2. Erotisme et fusion cosmique chez René Depestre.

Nombreux sont les récits de René Depestre où la fusion érotique débouche sur une contemplation cosmique, lorsque ce n'est pas le titre lui-même qui établit cette relation fondamentale, en particulier avec la nouvelle des « Mémoires du géolibertinage »<sup>500</sup>. La confrontation des phrases d'épilogue est à cet égard éloquent. Pour la nouvelle-titre : « Dans la cage de verre où j'étais coincé avec mon malheur, je ne pouvais empêcher que ma femme-jardin ne soit, dans des milliers de têtes inclinées sur le repas du soir, un souvenir qui se prête à la légende, au mythe, au récit constellé de cris d'émerveillement. » (p. 38) Pour « Un nègre à l'ombre blanche » : « Pendant des années et des années, leurs actes d'amour eurent une influence fantastique sur le régime des pluies et des récoltes de Cap-Rouge. » (p. 103) Pour « Un retour à Jacmel » : « Une fois tous les dix ans, ce paradisiacal vient se poser sur l'un des fromagers de l'allée des Amoureux par où, soudain, la place d'Armes surplombe la mer des Caraïbes et la marée des rêves qui se font et se défont sans fin dans le monde. » (p. 215) La même observation peut être formulée pour les récits du recueil *Eros dans un train chinois* et en particulier pour « Baozhu » : « Entre le monde et moi, Baozhu est vent, golfe, boussole, libre hirondelle de mer, orient merveilleux de la femme-jardin. » (p. 46)

Dans « Alléluia pour une femme-jardin », l'érotisme s'associe à une fusion avec le cosmos, jusqu'à en devenir une manière de métaphore, et devient par là source de merveilleux. La mort brutale de Zaza Ramonet à la fin du récit, sa résurrection sous la forme d'une « eau courante au matin » (p. 37) donnent en effet à la nouvelle une portée didactique que souligne la phrase de clôture. Ce merveilleux, qui s'intègre dans le « réel merveilleux » revendiqué par l'auteur, se différencie radicalement du fantastique terrifiant tel que nous l'avons étudié dans la première partie de notre travail. Le surnaturel, présent ici à travers la métamorphose de l'héroïne et associé à l'érotisme, n'est pas source de terreur mais au contraire vient anéantir le « malheur » qui emprisonne le narrateur dans sa « cage de verre ». Celle-ci se dissout sous l'effet d'une fusion cosmique qui permet au narrateur intradiégétique de se dissoudre à son tour dans le ciel « constellé », et c'est cette dissolution qui permet la « fusion » avec le cosmos.

---

<sup>500</sup> René Depestre, « Mémoires du géolibertinage », *Alléluia pour une femme-jardin*, op. cit.

Ici, comme dans l'ensemble de l'œuvre de René Depestre, la quête du sacré trouve son expression la plus accomplie dans l'érotisme<sup>501</sup>, et cela nous paraît, bien plus qu'un choix personnel de l'auteur, un des aspects les plus significatifs du « réel merveilleux ». L'érotisme que développe René Depestre et qu'il qualifie lui-même d'« érotisme solaire »<sup>502</sup> renvoie en effet à une mythologie des origines du monde.

### *Le concept de femme-jardin chez René Depestre.*

La fusion érotique et la fusion cosmique se trouvent associées de façon récurrente dans l'œuvre narrative de René Depestre. Cette constante se nourrit du thème, voire du concept de « femme-jardin » qui traverse les récits de l'écrivain haïtien. Dans « Vive l'érotisme solaire », l'auteur s'est expliqué sur ce qu'il entend par cette expression :

« Dans la culture érotique qui a ma prédilection, la femme s'épanouit en jardin du paradis dans les bras du fermier enchanté qui pioche et bêche passionnément ses adorables profondeurs. A ces hauteurs, l'étreinte a les ailes qu'il faut pour avancer hardiment, en courbes et rondeurs joyeuses, jusqu'au septième ciel de la vie.

(...) à l'origine du monde, [les dieux] mirent ensemble leurs silos de sagesse pour arrondir le soleil, la danse, la lune, les moissons, les spirales des hirondelles, les marées, le lit, l'herbe des soirs d'été, les étreintes heureuses, et les autres merveilles du temps fugace de notre existence. »<sup>503</sup>

L'approche que René Depestre fait sienne de l'érotisme ne comprend ainsi aucune connotation psychologique ni morale, et encore moins strictement physiologique. Elle allie en revanche des considérations païennes et paysannes : le paganisme des divinités créoles se double d'un vocabulaire rural, voire agricole. L'amour se « bêche », se « pioche », fait intervenir des « silos de sagesse » pour s'occuper notamment des « moissons ». On aurait grand tort de ne voir dans ces images qu'invention de poète ou, pis encore, que procédés rhétoriques. L'amoureux haïtien, selon René Depestre, s'apparente bel et bien au paysan qui, par les travaux et les jours<sup>504</sup>, forme le paysage à la mesure de son existence. Ainsi la femme, et plus

---

<sup>501</sup> Commentant lui-même la notion d'« érotisme sacré », Georges Bataille reconnaît : « L'expression est d'ailleurs ambiguë dans la mesure où tout érotisme est sacré. » *Ibidem*, p. 22. Il y a là, implicitement, une définition du sacré, compris comme étant le dépassement de la discontinuité des êtres vers « un sentiment de continuité profonde ». C'est, au demeurant, le sens de la contradiction que nous prétendons étudier, à travers le « réel merveilleux », entre le pôle fantastique chaotique et le pôle merveilleux cosmique de cette littérature. Le merveilleux joue un rôle déterminant dans la littérature qui nous intéresse dans la mesure où il annihile la « rupture » fantastique et réinstaura l'unité, la discontinuité perdue.

<sup>502</sup> Voir René Depestre, « Vive l'érotisme solaire ! », *Le Métier à métisser*, *op. cit.*, pp. 123-130.

<sup>503</sup> René Depestre, « Vive l'érotisme solaire », *Le Métier à métisser*, *op. cit.*, pp. 125 et 128.

<sup>504</sup> Cette expression figure d'ailleurs dans la dernière phrase d'« Un rêve japonais » (in *Eros dans un train chinois*, *op. cit.*, p. 185) : « L'aube du samedi de mai 84 trouva la cérémonie de thé encore réveillée dans le rêve qui devait -jusqu'à l'innocence- ensoleiller à jamais nos travaux et nos jours d'amants. » C'est encore par cette expression que se clôt le roman d'*Hadriana dans tous mes rêves* : « Mais, sans trop y croire, nous avons préféré nous ranger à la croyance que les travaux et les jours fastes de l'amour n'ont pas trop d'histoire. » (p. 209, c'est nous qui soulignons)

largement la relation érotique, est œuvre de paysagiste, au sens où l'entend en particulier Michel Serres :

« Comme si le monde ne différait pas, en sa surface apparente, de la peau : paysage-guenille qui s'habille par morceaux.

Antique, païen, le paysage précède le verbe architecte, nouveau. Le paysagiste coud, accole, assemble, essaie.»<sup>505</sup>

De même que le paysan paysagiste cher au philosophe, l'amoureux de René Depestre tisse son vêtement amoureux et le change parcelle après parcelle au rythme de ses métissages érotiques. Il s'agit d'un érotisme d'avant le Verbe, qui ne répond à aucun code, empirique : il plonge l'amant dans le monde des choses qui n'ont pas encore de nom, monde merveilleux de saveurs et de sensations où la raison sociale et morale n'a pas droit d'entrée.

Dans la littérature haïtienne et plus largement antillaise, le concept de « femme-jardin » affirme le renouvellement d'un genre littéraire disparu depuis longtemps - depuis l'âge colonial, en fait - dans cette région, celui de la littérature libertine. Chez René Depestre, la « femme-jardin » est le signe d'une écriture littéraire libertine affranchie des modèles culturels européens. Prenant ses distances avec des libertins comme Restif de la Bretonne, l'Arétin, le chevalier de Nerciat, Mirabeau, Choderlos de Laclos, Sade, Casanova, le romancier haïtien leur reproche de garder dans leur écriture un vieux fond de mauvaise conscience chrétienne, contrairement à ce qu'il observe dans sa région natale :

« Une conscience érotique funèbre se glisse souvent sous les draps apparemment bien doués pour l'érotisme heureux, innocent, solaire et souriant. Un final assombrit les plus intrépides débats. (...)

Aux Caraïbes, à l'heure du coq et du jardin enchanté, homme et femme se débarrassent allègrement du sentiment du péché. »<sup>506</sup>

C'est cette disparition du sentiment du péché originel qui permet à René Depestre de dévoiler le corps féminin et de lui consacrer des blasons au sein même de la narration. Or l'esthétique qui se développe dans les blasons européens oppose systématiquement, à la beauté de la femme, la laideur présumée des organes sexuels. C'est ce que Georges Bataille en particulier formule de la façon suivante :

« L'image de la femme désirable, donnée en premier lieu, serait fade - elle ne provoquerait pas le désir - si elle n'annonçait pas, ou ne révélait pas, en même temps, un aspect animal secret, plus lourdement suggestif.»<sup>507</sup>

Dès lors, dans cette perspective, la beauté reconnue dans une femme s'impose dans la mesure où ses formes « s'éloignent de l'animalité. » Le voile joue

<sup>505</sup> Michel Serres, *Les Cinq sens*, op. cit., pp. 259 et 265.

<sup>506</sup> « Vive l'érotisme solaire ! », *Le Métier à métisser*, op. cit., pp. 126-127.

<sup>507</sup> Georges Bataille, op. cit., p. 159.

alors un rôle décisif dans la sublimation du corps féminin. Il a pour double fonction de suggérer la laideur cachée en ne laissant voir que la beauté des parties du corps les plus éloignées de l'animalité, les plus représentatives de ce que l'humanité peut avoir de plus pur. Georges Bataille cite à cet effet Léonard de Vinci :

« L'acte d'accouplement et les membres dont il se sert sont d'une telle laideur que s'il n'y avait la beauté des visages, les ornements des participants et l'élan effréné, la nature perdrait l'espèce humaine. »<sup>508</sup>

C'est le contraire qui se produit chez René Depestre. La description du sexe féminin occupe chez lui une place privilégiée et, par l'affranchissement qu'elle présuppose vis-à-vis du modèle d'humanité imposé par l'Occident, ouvre la voie du « réel merveilleux ». Cette représentation poétique et merveilleuse de ce qui d'ordinaire est attaché à la source de la honte et de la peur intervient de façon récurrente dans son œuvre narrative, notamment dans le recueil d'*Alléluia pour une femme-jardin* et ce dès la nouvelle titre :

« C'était un sexe au clitoris souple et vibrant, à la vulve bien ouverte, comestible, fruitée, gonflée d'émotions. J'étais greffé à sa richesse déhiscente qui s'ouvrait à ma dégustation comme un fruit prodigieux qui, avec sa soie grège, son regard profond et humide, ses dents veloutées, le modelé de ses belles et fortes lèvres, ses pommettes hautes, était un second visage qui rythmait, jouait, exprimait jusqu'à l'extase la saveur, la beauté, la joie et la grâce indestructibles de l'espèce. » (p. 30)

L'observation des champs lexicaux nous permet de mieux comprendre les principaux enjeux et les significations de ce blason. Ainsi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner si, pour décrire le sexe de la « femme-jardin », René Depestre fait appel simultanément au champ lexical habituellement le plus impropre à exprimer l'animalité du désir, celui du visage, que Georges Bataille rattache à « l'humanité la plus pure » opposée à « l'animalité hideuse des organes »<sup>509</sup> : le sexe de la « femme-jardin » est donc un « second visage » où se reconnaissent « regard », « dents », « lèvres » et « pommettes ». L'approche de la beauté érotique telle que la propose Georges Bataille, à la faveur par exemple du propos de Léonard de Vinci, n'est donc pas pertinente dans le contexte propre au « réel merveilleux » haïtien. Faute du sentiment de l'interdit, la logique et l'esthétique de la transgression n'ont plus de sens, et l'opposition entre le règne animal et le règne humain prend l'allure d'un non-sens, voire d'une hérésie. Il y a, à travers l'écriture de la « femme-jardin », comme le souvenir d'un temps mythique où hommes et animaux vivaient en communion et intelligence parce que, nous dit Lévi-Strauss, « l'homme s'éprouve primitivement identique à ses semblables (au rang desquels il faut ranger les animaux) »<sup>510</sup>.

Mais en vérité, le champ lexical le plus représenté est celui du fruit : « comestible », « fruitée », « greffé », « déhiscente » - en ce sens que cet adjectif ne

---

<sup>508</sup> Cité par Georges Bataille, *op. cit.*, p. 160.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>510</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, 1962, p. 145.

s'emploie que dans un contexte botanique -, « dégustation », « fruit » et, par l'étymologie du mot comme par ses connotations métaphoriques, « pommettes » sont autant de termes qui induisent la représentation de la « femme-jardin ». Et l'association de la femme et du jardin dans l'érotisme de René Depestre ne trouve sa pleine signification selon nous que par référence à cette autre association fondamentale d'Eve et d'Eden. La femme que nous montre et nous chante l'écrivain haïtien est celle d'avant la chute et le péché, celle que l'Ancien Testament nous présente ainsi :

« L'homme et la femme étaient tous deux nus, et ils n'en avaient point honte. »<sup>511</sup>

Aussi la « femme-jardin » des récits de René Depestre incarne-t-elle la représentation mythique de la femme d'avant la chute, d'avant l'histoire aussi. Elle induit en particulier la présence du Jardin d'Eden - étymologiquement « le Jardin des délices » - dont nous avons vu qu'il constitue un espace privilégié du merveilleux caraïbe, chez Depestre comme chez Alejo Carpentier, notamment dans l'assimilation du jardin caraïbe à un jardin fruitier et voluptueux<sup>512</sup>. Elle établit par là la présence du mythe et du merveilleux dans le roman, de sorte que se trouve annihilée l'angoisse, si souvent associée à la représentation du désir et si souvent aussi à la source même de l'écriture fantastique.

### II.3.3. Erotisme et pureté originelle.

C'est là un engagement dont, selon Roger Toumson, l'ensemble des Amériques caraïbes se solidarise :

« Les Amériques sont des terres présexuelles. L'univers colonial et postcolonial en est resté à l'enfance de l'enfance du monde. La raison en est que l'utopie coloniale a donné forme et matière à une mythologie à la fois païenne et chrétienne de la recreation du monde. Là, les hommes eussent vécu, comme au temps d'avant le péché. Toutes les créatures y compris animales devaient y retrouver leur biotope idéal, à la notable exception des Indiens et des Nègres qui furent les passagers clandestins de l'Arche de Noé et du Mayflower. »<sup>513</sup>

Il y a de fait, dans le récit de Zaza et d'Olivier, « Alléluia pour une femme-jardin », bien des éléments qui viennent conforter la thèse de Roger Toumson. La phrase de clôture de la nouvelle, qui insiste sur la portée mythique de l'expérience sexuelle du narrateur, nous renvoie en effet, par la présence du soir et du « récit constellé », à une recreation du monde par la double magie du verbe et de l'érotisme. C'est là un cosmos d'avant le péché originel qui nous est proposé.

Or le récit amoureux dont il est question dans la nouvelle est marqué d'un inceste à peine voilé, puisque Isabelle Ramonet est la tante du narrateur Olivier. De

<sup>511</sup> *Genèse*, II, 25.

<sup>512</sup> Voir plus haut, dans la deuxième partie de cette étude, I. 1. 3. **Le mythe du jardin d'Eden dans le merveilleux caraïbe.**

<sup>513</sup> Roger Toumson, *op. cit.*, p. 266.

même, le narrateur d'*Hadriana dans tous mes rêves* se considère-t-il comme le frère de l'héroïne<sup>514</sup> qui donne son nom au roman, alors qu'il est son premier partenaire sexuel avant le mariage de celle-ci et que leurs retrouvailles à la fin du roman scellent définitivement une union amoureuse. La même situation apparaît encore dans « La visite », puisque le mariage mystique qui unit Thérèse et le narrateur rassemble en fait l'oncle et la nièce. L'inceste cependant ne se trouve aucunement connoté de façon négative, tant il est vrai que les hommes ne peuvent être entachés par une action si fréquente dans le panthéon des religions polythéistes. Tant il est vrai aussi que l'inceste n'est un crime que dans un contexte social donné. Ainsi que l'explique Claude Lévi-Strauss :

« [La prohibition de l'inceste] constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle s'accomplit le passage de la nature à la culture. »<sup>515</sup>

Or, en plaçant l'acte érotique dans la réécriture du mythe des origines, René Depestre le fait échapper à l'histoire et aux vicissitudes historiques et sociales qui déterminent la prohibition de l'inceste<sup>516</sup>. Commentant l'ouvrage de Lévi-Strauss consacré à la prohibition de l'inceste, Georges Bataille remarque justement :

« L'inceste est l'une de ces situations, qui n'ont d'existence, arbitraire, que dans l'esprit des êtres humains. »

Pour conclure :

« La pleine humanité sociale exclut radicalement le désordre des sens ; elle nie son principe naturel (...) »<sup>517</sup>

La permanence de l'inceste, et même sa récurrence, dans l'œuvre de René Depestre, attestent donc que l'érotisme « merveilleux » de l'écrivain haïtien se développe, pour reprendre la terminologie de Lévi-Strauss, dans l'état de « nature » et non pas dans l'état de « culture ». Nous en voulons pour preuve supplémentaire que l'acte de l'inceste chez René Depestre s'accomplit systématiquement en dehors du cadre du mariage, souvent même la veille du mariage, comme si le mariage signifiait en lui-même le passage de l'état de « nature » à celui de « culture » et, par là, l'impossibilité de concevoir l'inceste autrement que comme un interdit. C'est ainsi que l'inceste qui rassemble Thérèse Mérisier et son oncle André Deuvrier dans « La

---

<sup>514</sup> Il la nomme sa « sœur d'eau sainte » parce que la même marraine les a portés sur les fonts baptismaux ; il s'agit d'ailleurs de Germaine Muzac, qu'on appelle aussi Madame Villaret-Joyeuse, dont les prouesses sexuelles sont à ce point légendaires qu'on lui prête sept reins !

<sup>515</sup> Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1971, p. 29.

<sup>516</sup> L'inceste occupe une place centrale également dans *Cent ans de solitude*, mais selon une approche radicalement différente. En effet, les mariages consanguins deviennent l'expression d'une malédiction pour la famille des Buendía. Ils montrent son incapacité à sortir de la « solitude » qui l'accable en même temps que son incapacité à passer du mythe de la fondation de la cité à l'écriture de son histoire.

<sup>517</sup> *Op. cit.*, pp. 240 et 242.



visite » se fait alors que les deux personnages sont occupés à adresser des faire-part du mariage de Thérèse avec son fiancé. Et c'est cette pratique de l'inceste à la veille du mariage et plus largement en dehors de tout cadre social préexistant, qui fonde son innocence : le « désordre des sens » dont parle Georges Bataille n'est exclue que par une « humanité sociale », pas par une humanité qui vit encore avant l'apparition de cet âge social. Le « souffle cosmique » qui caractérise l'érotisme de René Depestre est, comme le signale le narrateur d'« Alléluia pour une femme-jardin », « antérieur à la légende d'Adam et à la crucifixion du Christ » (p. 31). Il renvoie en effet, selon le mot de Roger Toumson que nous venons de citer, à « l'enfance de l'enfance du monde ».

A ce titre, le fleuve qui nourrit l'aventure érotique d'*Alléluia pour une femme-jardin* est bien le fleuve des origines, celui qui ramène ses voyageurs à l'origine du monde. Il est retour au principe, à la source de l'humanité et de l'érotisme d'avant le commencement, au temps qui associe inceste et innocence. C'est là notamment le point de vue de Milan Kundera, qui écrit les lignes suivantes en guise de commentaire à l'érotisme tel qu'il apparaît en particulier dans *Alléluia pour une femme-jardin* :

« Tout cela pour le plaisir pur ; il n'y a pas de problèmes psychologiques, moraux, existentiels, on est dans un univers où vice et innocence sont une seule et même chose (...)

(...) Depestre est un vrai poète, ou, pour le dire à la manière antillaise, un vrai maître du merveilleux : il a réussi à inscrire sur la carte existentielle de l'homme ce qui n'y était pas inscrit : les limites quasi inaccessibles de l'érotisme heureux et naïf, les limites quasi impossibles de la sexualité aussi débridée que paradisiaque. »<sup>518</sup>

### II. 3. 4. Erotisme et nudité chez Alejo Carpentier.

L'érotisme qui naît de la représentation du métis oscille ainsi constamment entre la hantise de la chute et l'innocence, et le champ lexical de celle-ci abonde non seulement dans l'œuvre de René Depestre, mais encore, quoiqu'à un moindre degré, dans celle de Gabriel García Márquez et d'Alejo Carpentier. Auteur pourtant moins érotique que René Depestre, le romancier cubain fait néanmoins de la nudité un des thèmes majeurs de son œuvre. Dans *Le Partage des eaux* pour le narrateur comme dans *Le Siècle ces lumières* pour Esteban, il y a un apprentissage obligatoire, initiatique de la nudité : elle seule garantit le contact *immédiat* avec le cosmos et la fusion dans le Grand Œuvre de l'univers, et Marie-Claire Zimmermann peut ainsi affirmer que « si Esteban est nu sur la plage c'est pour comprendre le mouvement des formes inaccessibles que sont les nuages.<sup>519</sup> » Marie-Claire Zimmermann précise que, dans ces conditions, « l'immense capacité de jouissance du Moi » d'Esteban est « certes charnelle, mais non sensuelle, non érotique ». Toutefois l'ouverture sur un cosmos vécu comme un absolu engendre un vertige comparable à notre avis au vertige érotique tel qu'il se manifeste dans la fusion du même avec l'autre.

<sup>518</sup> Milan Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34, été 1991.

<sup>519</sup> Marie-Claire Zimmermann, « La poétisation dans le roman : procédure et signification », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 34-35.

A ce titre, le personnage d'Alejo Carpentier sait dépasser, sublimer, l'horreur que fait surgir le frôlement tactile de l'inconnu. Car le contact, le tact donc, de la chose inconnue, est à la base de la terreur fantastique. Alain Chareyre-Méjan nous le rappelle :

« Le moment de la folie que constitue la fascination du repoussant s'achève dans la syncope devant sa tangibilité. La peur est une variété du toucher. Elle annule la distance. Le toucher est la première des passions (...) L'immaîtrisable de la peur est analogue à l'impossibilité de se retenir d'être touché, quand on l'est. Il adhère à sa réalité en tant qu'elle « dépasse ce que l'on attend » pour cette raison même. »<sup>520</sup>

Cette sensation de l'horreur que fait naître le tact est tributaire de la sensation de la chose autre, monstre parce que parfaitement autre : impossible à nommer, identifier et pourtant présente, la chose en question marque bien une « discontinuité », ou encore une « rupture ». Mais l'expérience d'Esteban interdit cette sensation, parce que ce qui est ressenti par ce personnage empêche la distinction entre la « jouissance du Moi » et la jouissance du cosmos. De cette confusion -qui est fusion- naît le merveilleux. Il s'agit donc, pour nous, conformément à la définition de l'érotisme que nous avons rappelée et adoptée plus haut, d'érotisme puisque la nudité d'Esteban autorise « la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus ». Et pour reprendre le classement de Georges Bataille, qui distingue érotisme des corps, érotisme des cœurs et érotisme sacré, c'est à cette dernière forme d'érotisme que nous avons affaire, même si les sens du héros du *Siècle des Lumières* sont cependant sollicités.

Le narrateur du *Partage des eaux*, quoique selon une démarche plus intellectuelle, arrive aux mêmes sensations qu'Esteban. Une fois parvenu à la communauté utopique de Santa Mónica de los Venados<sup>521</sup>, après avoir remonté le temps historique jusqu'avant « le Paléolithique », ce narrateur intradiégétique découvre une nudité qui, même s'il s'en défend, lui rappelle le paradis terrestre :

« Il n'y aucun prurit de fiction paradisiaque dans cette simple nudité qui nous éloigne des nuits haletantes et agitées de notre case : nous nous en libérons ici avec une sorte de joie espiègle (...)

(...) tout mon être se tend et frémit, pressentant l'obscur pulsation de chairs pénétrées le plus profondément, dans un désir illimité d'épanouissement qui devient nostalgie de matrice. » (pp. 264 et 265)

L'absence de honte est un fait nouveau pour le personnage, et doit être associée à l'absence d'interdit social. Dans cette communauté utopique en effet, table rase a été faite des règles admises dans le monde qui appartient à l'histoire et que les habitants de Santa Mónica de los Venados ont abandonné. Cette communauté se trouve donc à un stade pré-historique, voire an-historique, même si ce stade de

---

<sup>520</sup> Alain Chareyre-Méjan, *op. cit.*, p. 20. Cet auteur ajoute en note : « C'est Kant qui utilise cette formule à propos de l'étonnement : *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1984, p. 109. »

<sup>521</sup> D'autant plus utopique qu'elle porte l'utopie jusque dans son nom ; Monique, c'est en effet le nom de la mère sanctifiée de Saint Augustin, l'auteur de *La Cité de Dieu*.

développement est nécessairement provisoire. La nudité échappe donc au sentiment d'obscénité et en cela ramène les personnages au temps de la Genèse. Comme le signale Georges Bataille :

« C'est de la nudité que, du fait d'un glissement, parle la Genèse, liant au passage de l'animal à l'homme la naissance de la pudeur, qui n'est, en d'autres mots, que le sentiment de l'obscénité. »<sup>522</sup>

Et c'est donc en pleine innocence, puisque le monde de l'humanité sociale n'est pas encore né, que le personnage établit une relation directe entre sa nudité et la manifestation de son désir. Mais ce désir, comme le texte nous l'indique clairement, est dans sa sensation même, « une nostalgie de matrice », c'est-à-dire une fusion sacrée avec la Terre.

Erotisme et vertige sensoriel vont donc de pair, selon nous, dans la représentation du corps caraïbe. Celui-ci cesse de jouxter le monde pour se mêler à lui. Le tact est ici contact, et ce contact métisse le corps, imprime sur la peau, sur le corps, les marques, ou mieux le produit de cette fusion. Le personnage caraïbe est donc métis à un titre nouveau, dans ces conditions, en ce sens qu'il ne naît plus seulement du mélange des ethnies, des cultures ou des physionomies ; il naît aussi de la rencontre sensorielle avec la réalité du monde, d'un retour à la glaise originelle. Et si l'art de la description ouvre si larges les portes du métissage chez les trois auteurs de notre corpus, c'est que cette description est finalement peu visuelle : elle développe plutôt les sensations du goût, de l'odorat, du toucher, elle fait pénétrer la réalité dans le corps du personnage et du récit sans le filtre classificatoire et appauvrissant de la vue et de la pensée.

---

<sup>522</sup> *Op. cit.*, p. 241.

### TROISIEME SECTION : L'ECRITURE NEO-CARNAVALESQUE DU « REEL MERVEILLEUX ».

S'interrogeant sur certaines des formes du fantastique de ces dernières décennies, Jean Fabre préfère employer l'expression de « néo-carnavalesque » plutôt que celle de « néo-fantastique ». En effet, il remarque que le fantastique contemporain, à la différence de celui du XIX<sup>e</sup> siècle en particulier<sup>523</sup>, se trouve souvent associé à ce qu'il appelle « l'humour » et propose la réflexion suivante :

« Pour rappeler brièvement ce qui a été dit de l'Humour et de sa relation au Fantastique, on peut distinguer *deux pôles* d'action. Jouant de façon centrifuge, le Comique et le Rire, parodiques ou non, peuvent diluer dans la dérision ou la plaisanterie les effets d'angoisse. Par ailleurs au contraire, ils peuvent renforcer le fonctionnement du Fantastique soit en donnant du poids - au début du texte notamment - au réalisme horizontal en lestant la sécurisation préalable à l'intervention du Surnaturel, soit plus directement par une sorte de compromis entre les affects anxiogènes et la distanciation intellectuelle qui intervient à la naissance même du phénomène aberrant au moment où la surprise, le choc, laisse la conscience hésitante entre la peur et la défense que constitue le Rire par distanciation prophylactique. »<sup>524</sup>

Or, nous l'avons remarqué dans la première partie de notre étude, les effets anxiogènes du fantastique sont souvent contredits chez nos auteurs, notamment chez Gabriel García Márquez et René Depestre, par un comique qui les annule en rassurant le lecteur. S'agit-il, comme l'énonce Jean Fabre, de développer un mécanisme de « défense » face à l'agression fantastique, ou plutôt de manifester par le rire une philosophie optimiste de la vie ? C'est là une question à laquelle il nous faudra essayer de répondre. Cette première question est d'ailleurs liée à cette autre question : celle de la place du rire dans - si l'on peut s'autoriser cette redondance - la dimension merveilleuse du « réel merveilleux ». En effet, si le merveilleux est bien l'écriture littéraire d'une vision sacrée et par là rassurante de l'univers - et ce en dépit de la terreur que peut inspirer provisoirement la révélation du sacré -, quelle peut être la place d'un rire également chargé, quoique selon des modalités différentes, de réconcilier l'homme avec le monde ? Ce sont d'ailleurs ces questions qui sont au centre d'un entretien entre Lucienne Serrano et René Depestre :

« L.S. – Jean-Claude Fignolé, dans un entretien que j'ai eu avec lui, parle de schizophrénie de l'écrivain haïtien qui tente de détruire le réel afin d'atteindre autre chose qui lui permet de s'accomplir et de se découvrir. C'est renier le réel afin de se libérer.

- R.D. – Cette schizophrénie dont parle Jean-Claude Fignolé, je la verrais plutôt dans le déséquilibre qui frappe en Haïti les rapports carnavalesques entre le réel et l'imaginaire. J'ai essayé de

---

<sup>523</sup> Pas une fois Jean Fabre ne cite l'un des trois auteurs de notre corpus ; en revanche, pour étayer son analyse, il se réfère aux ouvrages de Kafka, Borges, Cortázar ou encore Calvino.

<sup>524</sup> Jean Fabre, *op. cit.*, p. 478.

parler de tout ça dans *Hadriana dans tous mes rêves*. La santé d'une société tient fragilement à l'équilibre entre l'imaginaire et la réalité, le réel et le surréel. »<sup>525</sup>

Pour étudier ces questions, nous nous interrogerons d'abord sur la rhétorique « néo-carnavalesque » mise en place par nos auteurs, puis sur les significations du grotesque dans la littérature du « réel merveilleux ».

### III. 1. Vers une poétique « néo-carnavalesque ».

Même si le fantastique a ses thèmes de prédilection, nous avons eu à maintes reprises l'occasion de nous rendre compte à quel point ces différents thèmes, répertoriés par exemple par Roger Caillois dans la préface de son *Anthologie*, peuvent être traités parfois dans une perspective merveilleuse, c'est-à-dire diamétralement opposée à la perspective fantastique. Selon quelles modalités le « réel merveilleux » relève plutôt d'un « néo-carnavalesque » que d'un « néo-fantastique », c'est ce qu'il nous appartient à présent de déterminer. En premier lieu, nous verrons combien le « réel merveilleux » joue sur le mélange des registres pour dissiper les effets anxiogènes du fantastique, combien donc ce dernier fait l'objet d'un traitement « désinvolte » ; puis nous nous intéresserons au rôle même de la langue, dont le métissage parfois poétique détruit également l'angoisse normalement provoquée par le signifié.

#### III.1.1. Le traitement désinvolte du fantastique.

Dans son article consacré à « Un monsieur très vieux avec des ailes immenses »<sup>526</sup>, Germán D. Carrillo met en lumière le traitement stylistique du fantastique dans la nouvelle de l'écrivain colombien. Pour le critique américain, l'enjeu est de préciser, à travers l'étude d'un texte de Gabriel García Márquez, le fonctionnement voire le fondement du « réalisme magique ». Citant en particulier un travail de Francisco Nieva consacré au réalisme magique dans le théâtre<sup>527</sup>, Germán D. Carrillo précise :

« Estas pesquisas preliminares le llevan a intuir que, en última instancia, los factores que hacen inimitable una pieza magicorrealista se reducen a dos : a la habilidad del escritor para crear situaciones fundadas en una « comicidad profunda » y a la pericia estilística que le permite exponer y narrar con « desenfado total ». »<sup>528</sup>

Ce qui autorise Germán D. Carrillo à développer cette thèse, c'est d'abord une étude comparée sur les deux textes de la nouvelle d' « Un monsieur très vieux

---

<sup>525</sup> « Entretien avec Lucienne Serrano, professeur à l'Université de New York » 1992, in René Depestre, *Le Métier à métisser, op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>526</sup> Germán D. Carrillo, « Desenfado y comicidad : dos técnicas magicorrealistas de García Márquez en « Un hombre muy viejo con unas alas enormes », in Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Las Américas Publishing, New York, 1972, pp. 235-248.

<sup>527</sup> Francisco Nieva, « Sobre el realismo mágico en el teatro », *Insula*, n° 269 (abril de 1968), p. 13.

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 237.

avec des ailes immenses » et de *Cent ans de solitude*. Selon lui en effet, l'histoire de l'ange déchu de la nouvelle reprend celle du Juif errant du roman publié un an auparavant, mais selon des modalités d'écriture radicalement différentes qui permettent justement de différencier l'écriture fantastique de l'écriture magico-réaliste. Dans chacun des deux récits, le personnage central est un « monstre » vieux et souffrant qui devient le centre d'intérêt du village ; et les points communs dans la description des deux personnages du monstre sont effectivement nombreux, qu'il s'agisse de leurs ailes, ou encore de leurs « yeux » de « valétudinaire » dans le roman, « d'antiquaire » dans la nouvelle.

Mais le dénouement de l'histoire change du tout au tout : dans le roman, le Juif errant est mis à mort, tandis que dans la nouvelle, l'ange finit par s'envoler et devenir alors, dans la toute dernière phrase du récit, « un point imaginaire sur l'horizon de la mer ». Or, selon Germán D. Carrillo, si le dénouement de la nouvelle s'oppose à celui du roman, c'est que l'histoire en général a bénéficié d'un traitement littéraire et stylistique en particulier d'une tout autre nature, ce qui ramène ainsi au problème de fond, qui est la différenciation du fantastique et du « réel merveilleux ».

Ce qui est en jeu selon le critique américain, c'est, à travers la question du style, le mode de représentation du réel, et son analyse distingue à ce sujet différents niveaux d'appréhension de la réalité dans la nouvelle : un niveau trivial quotidien, qui est celui du couple de villageois Pelayo et Elisenda, le niveau de l'inouï, qui est celui de l'ange, le niveau des personnages intermédiaires, qui sont le curé et la sorcière, le niveau du public, c'est-à-dire des autres villageois, et celui de la solution provisoire qui surgit dans la narration du conflit permanent entre les deux premiers niveaux. Sans reprendre les détails de la subtile démonstration de Germán D. Carrillo, signalons ce qui à notre sens rend sa démarche originale et convaincante. Ce que raconte en effet la nouvelle, c'est, bien plus que l'histoire de l'ange, celle des réactions diverses et contradictoires que suscite son apparition. Face à un réel aussi indiscutable qu'inacceptable, l'écriture fantastique dessinerait une stratégie de la tension et de l'angoisse. Elle développerait ce que Benjamin-Noël appelle la « rhétorique de l'indicible »<sup>529</sup>. Il n'en est absolument rien chez Gabriel García Márquez.

L'écrivain colombien brise au contraire, par la « désinvolture »<sup>530</sup> de son style et son humour, toute possibilité d'instaurer une écriture de la terreur. Il y a « désinvolture » dans le style de Gabriel García Márquez en ce sens que les niveaux trivial quotidien et inouï de la réalité se trouvent associés dans la nouvelle sans qu'il y ait une hiérarchisation des niveaux d'écriture : ainsi, les « effets de réel » de l'écriture ne sont pas au service ici d'une mise en valeur du fait fantastique, attestant ainsi sa crédibilité, comme ce peut être le cas dans le récit fantastique traditionnel ; ils permettent au contraire de faire de l'inouï un élément du trivial quotidien. C'est ce qui

---

<sup>529</sup> Benjamin-Noël, « Notes sur le fantastique », *Littérature* n° 8, *op. cit.*

<sup>530</sup> Il nous faut ici proposer la traduction la moins mauvaise possible de ce que la langue espagnole désigne par « *desenfado* ». Selon le contexte, ce mot se traduit aussi bien par désinvolture qu'insouciance ou même facilité, voire aisance ou gaieté. Dans le cadre de notre étude, nous préférons le terme de « désinvolture » pour son même suffixe négatif. Le « *desenfado* », c'est en effet ce qui libère de l'« *enfado* », de toute source d'irritation et de conflit.

apparaît en particulier lors de la première description de l'ange, faite en focalisation interne - ce point-là nous semble d'une importance capitale - par Pelayo et Elisenda :

« Tous deux observèrent le corps tombé avec une stupeur muette. Il était vêtu comme un chiffonnier. Il lui restait à peine quelques effilochures déteintes sur son crâne pelé et quelques rares dents dans la bouche, et sa lamentable condition de vieux pépé trempé jusqu'aux os l'avait dépourvu de toute dignité. Ses ailes de grand charognard, sales et à demi déplumées, étaient enlisées à jamais dans la boue. Ils l'observèrent si attentivement, que Pelayo et Elisenda se remirent très vite de leur surprise et finirent par trouver l'inconnu familier. » (pp. 11-12)

Dans ce passage, l'inouï se trouve ramené au niveau du trivial quotidien selon un processus que Germán D. Carrillo appelle d'« identification et nivellement » (« identificación y nivelación »). De fait, il suffit de quelques lignes pour que la « stupeur muette » qui dénote la révélation du fantastique cède la place à l'antithèse rassurante selon laquelle « l'inconnu » est devenu « familier ». Précisons cependant que cette antithèse ne figure pas dans le texte de l'auteur, qui dit plus exactement que les époux, observant le vieillard, « acabaron por encontrarlo familiar ». Claude Couffon, en traduisant le pronom personnel « lo » par « l'inconnu », ne respecte pas la lettre du texte original, mais en reconstitue indéniablement l'esprit. Sa traduction nous rappelle d'ailleurs la notion d'« Unheimliche » définie par Freud et selon laquelle le fantastique naît d'un « non-familier » apparent, c'est-à-dire d'un retour du refoulé. Mais la sensation du « familier » auprès des personnages de Gabriel García Márquez rasure au lieu de provoquer l'angoisse fantastique. Et le lexique qui domine dans ce passage est en effet celui du trivial, qui apparaît aussi bien dans les éléments négatifs de la description (le crâne est « pelé », la bouche laisse voir de « rares » dents, les ailes sont « sales et à demi déplumées ») que dans les comparants auxquels le narrateur a recours pour imaginer cette même description : l'ange déchu rappelle le « chiffonnier », voire le « vieux pépé » (le « bisabuelo ») non pas « trempé jusqu'aux os », mais plutôt « comme une soupe », puisque le texte nous dit qu'il est « ensopado ». Bref, de la soupe aux chiffons, en passant par l'urubu ou le buitire ( ce que désigne exactement le « gallinazo », plutôt que « charognard »), on est loin des « effets de fantastique » relevés par Benjamin-Noël dans les textes de Théophile Gautier par exemple.

Ce traitement du surnaturel fantastique par un style trivial est donc, de l'avis de Germán D. Carrillo, la première caractéristique du « réalisme magique ». Son association avec le comique constitue la deuxième caractéristique.

Les aspects comiques relevés par Germán D. Carrillo concernent systématiquement les solutions proposées par le curé ou les villageois devant le problème que leur pose la présence de cet ange déchu. En voici quelques exemples : le critique note l'humour et l'ironie de Gabriel García Márquez face aux idées incongrues du curé : l'ange déchu ne serait pas un véritable ange sous prétexte qu'il ne maîtrise pas le latin ; la vérification de son caractère angélique devrait se faire par les autorités pontificales averties par la voie hiérarchique ; il faudrait se livrer à une recherche de preuves dans une étude comparée du dialecte de l'ange et de l'araméen,

dans son aptitude à passer par le chas d'une aiguille etc. Cette dernière analyse du critique nous paraît beaucoup moins féconde que la première. En effet, si les traits d'ironie et d'humour sont indiscutables dans les exemples cités, et s'ils constituent l'un des principaux attraits de la lecture du conte, ils doivent être clairement distingués de la force comique du texte, qui trouve son origine ailleurs.

Ce qui à notre avis est en cause dans cette analyse, c'est fondamentalement la conception - pour ne pas dire le concept - qu'on veut bien proposer de l'humour et de l'ironie d'une part, du comique d'autre part. Nous voyons dans l'humour comme dans l'ironie des armes au service d'une stratégie satirique, et force est de constater que la satire est très présente dans la nouvelle de Gabriel García Márquez, qu'elle porte sur l'Eglise ou sur le mercantilisme qui transforme par exemple l'ange déchu en bête de foire. Mais le comique qui caractérise cette nouvelle de Gabriel García Márquez est de tout autre nature et remplit une fonction fondamentalement différente.

Il doit être reconsidéré en fonction du « *desenfado* » justement défini par Germán D. Carrillo. C'est en effet l'association des registres trivial et fantastique, au bénéfice du premier, qui supprime toute possibilité d'angoisse, de « rupture » ou de « déchirure » comme on en observe, par définition même, dans l'écriture fantastique. Ainsi que l'observe Roger Bozzetto :

« On ne trouve, dans aucun de ces textes<sup>531</sup>, ce que Louis Vax présente comme « l'interpénétration de deux univers présentés comme incompatibles ». Certes il s'y présente bien deux univers, mais ils ne sont pas perçus comme incompatibles. Au contraire, ils s'interpénètrent, se nourrissent l'un de l'autre. (...) Ici, comme dans le merveilleux, comme dans le réalisme, les choses sont. »<sup>532</sup>

Le propos de Roger Bozzetto nous paraît fondé, et le texte d' « Un monsieur très vieux avec des ailes immenses » est de nature à permettre de le préciser. Si dans le texte de Gabriel García Márquez, « les choses sont », si donc le surnaturel semble aller de soi, ce n'est pas seulement parce que les personnages ne semblent pas s'offusquer de sa présence, c'est aussi et surtout parce que l'art du narrateur consiste à le traiter comme un élément du réel, et du réel quotidien en particulier. Le registre trivial auquel Gabriel García Márquez a recours pour la description de l'ange est à cet effet une clause nécessaire : il détruit le style recherché, voire élevé qui caractérise d'ordinaire la littérature fantastique, d'Edgar Poe à Henry James en passant par Théophile Gautier ou Villiers de l'Isle Adam. Il nous paraît à cet égard la marque la plus décisive de ce que Germán D. Carrillo appelle le « *desenfado* ». Et c'est bien lui, et non pas l'humour ni l'ironie, qui détermine la tonalité comique qui domine dans le récit de Gabriel García Márquez.

---

<sup>531</sup> L'analyse de Roger Bozzetto porte précisément sur *Les Yeux de chien bleu*, mais ce spécialiste du fantastique élargit plus loin son propos à l'autre recueil des *Douze contes vagabonds*.

<sup>532</sup> Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, op. cit., p. 114.



Par delà les procédés qui engendrent le comique et auquel on a parfois tendance à réduire ce dernier<sup>533</sup>, celui-ci propose une conception de la vie et, partant, du réel, qui est en effet parfaitement incompatible avec le fantastique. Le comique met en avant une philosophie joyeuse de l'existence fondée sur une inversion des valeurs esthétiques et morales. Il y a corrélativement dans le comique une représentation globale et cohérente du monde, qui dépasse les contradictions apparentes. Il est ainsi apparemment contradictoire, mais réellement comique qu'un ange évoque un « chiffonnier », qu'il soit trempé « comme une soupe », ou que ses plumes rappellent celles d'un « urubu »<sup>534</sup> par leur saleté et leur rareté - les anges sont plus volontiers associés au monde céleste et divin qu'au monde terrestre et trivial. Il est également, en apparence au moins, contradictoire que l'irruption d'un être surnaturel produise sur ses spectateurs l'effet d'un être « familier ». L'effet habituel du fantastique, ou mieux encore sa source, c'est plutôt la terreur engendrée par le « non-familier »<sup>535</sup> et c'est la dissipation de cette terreur qui autorise l'émergence d'un comique libérateur. Ce sont ces contradictions-là qui engendrent ou contribuent à engendrer le comique propre à ce passage et qui détermine en effet le « réel merveilleux » particulier à Gabriel García Márquez.

Les tribulations de l'ange déchu, traité comme une vulgaire bête de cirque et une source de revenus, attestent au demeurant de la complexité du sort réservé au « réel merveilleux » : au lieu de susciter l'émerveillement ou la terreur fantastique, le surnaturel n'inspire chez les villageois que des réactions intéressées et dépourvues de toute émotion. C'est là un degré de plus dans la trivialisation du surnaturel que développe la nouvelle. Il apporte comme la preuve que la place du réel dans le monde caraïbe est complexe et problématique : ni exclusivement source de terreur, ni systématiquement intégrée dans une vision totalisante et sécurisante du monde, ni toujours annihilée par une conception strictement utilitariste et consumériste de l'existence. L'ambiguïté du réel et son traitement littéraire dans l'œuvre de Gabriel García Márquez montrent dans quelle mesure la question de la représentation du réel est difficile à cerner dans la littérature caraïbe et plus largement latino-américaine tant cette représentation offre des visages variables. C'est ce qu'observe, par exemple, Roger Bozzetto :

---

<sup>533</sup> Les travaux de Bergson - nous pensons évidemment au *Rire* - sont devenus des classiques à juste titre ; mais démontrer que le rire naît parce qu'il y a du « mécanique plaqué sur du vivant » réduit le rire à une attitude strictement ... mécanique ; c'est peut-être vrai pour le rire, mais impossible à accepter pour le comique, dans lequel nous voulons voir au contraire un mode particulier de rapport au réel, et non pas seulement la négation du mode dominant de rapport au réel.

<sup>534</sup> « gallinazo », en espagnol, mot évidemment dérivé de « gallina », la poule et en ce sens parfaitement intraduisible en français. Le radical « gallina », d'une lecture immédiate en espagnol, évoque immédiatement la basse-cour avec les effets comiques et parodiques qui naissent avec cet autre être ailé qu'est l'ange. Cette précision sur le texte original nous paraît d'autant plus nécessaire qu'à la page suivante, l'ange est décrit, toujours en focalisation interne mais avec cette fois le point de vue du curé, comme une « vieille poule énorme parmi les autres poules ébahies » (p. 13) - « une énorme gallina décrépita entre las gallinas absortas ».

<sup>535</sup> Rappelons à l'occasion que l'« Unheimliche » cher à Sigmund Freud et curieusement traduit par « l'inquiétante étrangeté », c'est littéralement le « non-familier ».

« Or c'est bien ainsi que se présente le monde dans le cadre du « real maravilloso » : un nouvel ordre, totalisant, des choses et de leur représentation. Mais la littérature fantastique existe, en même temps, et parfois chez les mêmes auteurs, que le « real maravilloso ». Il est cependant impossible de les confondre. »<sup>536</sup>

Composite et complexe, voire contradictoire, la nouvelle d' « Un monsieur très vieux avec des ailes immenses » appartient pour l'essentiel à l'univers magicoréaliste. Non seulement, comme le souligne Germán D. Carrillo, le dénouement est porteur d'espoir, puisque l'ange finit par s'envoler à la différence du Juif errant de *Cent ans de solitude* qui, lui, est abattu, mais encore la nouvelle suit un itinéraire qui mène du chaos à une harmonie cosmique, dont nous avons déjà vu à quel point elle est fondatrice du « réel merveilleux ». Ainsi, cette nouvelle s'ouvre, comme celle qui la suit dans le recueil<sup>537</sup>, par une description du monde d'avant la création, d'un monde sans ordre, à travers des notations désespérantes :

« Au bout de trois jours de pluie, on avait tué tant de crabes dans la maison que Pelayo dut traverser sa cour inondée pour les jeter à la mer, car le nouveau-né avait passé sa nuit à grelotter de fièvre et l'on pensait que c'était à cause de l'horrible odeur. Depuis mardi, le monde était triste. Le ciel et la mer avaient le même aspect cendré, et le sable de la plage, qui en mars scintillait comme une poussière de feu, n'était plus qu'une soupe de boue et de coquillages pourris. » (p. 11)

Dans ce monde désolé, abandonné de tout, l'arrivée de l'ange, avant de faire l'objet de démonstrations de foire, est donc assimilée à l'arrivée du messie, et certains pensent faire de ce nouveau venu le « maire du monde » (p.13). Or les éléments anxigènes disparaissent de la narration, et le départ de l'ange se fait après « les premiers soleils » (p.19) qui suivent le nouvel hiver, de même que son apparition avait été rendue visible à la faveur d'une « lumière (...) paisible » (p.11). A cet égard, « Un Monsieur avec des ailes immenses » s'apparente à « La mer du temps perdu » ainsi qu'au « Plus beau noyé du monde » par la mise en scène d'un monde désespéré, illuminé quelques instants par une apparition « merveilleuse » - fût-elle celle d'un ange lamentable, celle d'un paradis marin illusoire ou celle d'un cadavre inouï. Et dans la première comme dans la troisième nouvelles, l'étrange se fond dans la figure de l'étranger, seul personnage apte à refondre, à « métisser » à nouveau une harmonie de l'univers - que cette tentative se solde par un échec ou par une réussite. A cet effet, le comique joue un rôle déterminant : il permet de transformer les éléments anxigènes en éléments annonciateurs d'une appréhension cosmique de l'univers. Il participe ainsi à la « mirabilisation » du fantastique vers le merveilleux.

---

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>537</sup> « La mer du temps perdu » : « Vers la fin de janvier la mer moutonnait, elle se mettait à déverser sur le village une ordure épaisse, et au bout de quelques semaines tout était contaminé par une odeur insupportable. » (p. 21, *Incipit*)

### III.1.2. La langue passée au crible du « métier à métisser ».

Nous avons vu plus haut en quoi la figure d'Arlequin éclaire en effet celle du métis dans la littérature du « réel merveilleux » en ce sens qu'Arlequin, de même que le métis, naît de la superposition moirée des composantes de l'univers jusqu'à signifier leur fusion. Mais comment peut s'écrire l'arlequinisme dans une œuvre littéraire ? C'est là une question centrale dans la démarche propre aux écrivains du « réel merveilleux » qui, dans leur écriture d'une réconciliation avec le cosmos caraïbe, interrogent l'outil linguistique qu'ils emploient de manière à en faire un « métier à métisser », pour reprendre l'expression de René Depestre.

#### III.1.2.1. La poétique du « métier à métisser ».

Il s'agit donc dans cette démarche de rendre compte de « l'univers des symbioses » (p. 239) que découvre Esteban lorsque à la faveur de la guerre de course engagée par les Anglais contre les Français, il parcourt la Caraïbe. Se découvre alors pour le lecteur un paysage particulier, en ce sens qu'il est constamment changeant, fait de mélanges, d'une pureté qui naît du désordre apparent et du croisement, paysage à ce point tissé et métissé que seule la poésie peut le nommer :

« (...) Esteban était rempli d'étonnement quand il remarquait que le langage en ces îles avait dû utiliser l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore, pour traduire l'ambiguïté formelle de choses qui participaient à plusieurs essences. » (p. 240)

Alejo Carpentier cite alors, pour les arbres, l'acacia-bracelet, l'ananas-porcelaine, le bois-côte, le balai-dix heures, le cousin-trèfle, le pigeon-gargoulette, le tisane-nuée, le bâton-iguane, avant de relever les mêmes hybridations lexicales - mais encore biologiques - pour les créatures marines : poissons-chiens, poissons-bœufs, poissons-tigres, mais aussi poissons-vieilles, poissons-capitaines, et pour finir poissons-femmes, pour désigner les fameux lamantins si chers à Gabriel García Márquez et Léopold Sédar Senghor<sup>538</sup>. Les constructions grammaticales, « l'amalgame verbal et la métaphore », qui président aux néologismes chez Alejo Carpentier se font le reflet des êtres harmonieux que ceux-ci sont chargés de désigner. Se marient entre eux, par l'apposition surtout, règne humain et règne animal, mais encore eaux douces et eaux salées, la source d'eau douce renvoyant au paradis originel, but suprême et avoué des voyages de Christophe Colomb, qui aspirait à délivrer la chrétienté en remontant vers cette eau sacrée de la conception.<sup>539</sup>

Ainsi, le langage des Caraïbes n'est-il pas seulement chez Alejo Carpentier un langage « coloré », ni même strictement « poétique », avec ce que ce dernier mot signifie parfois de démarche volontariste et de paradis artificiels. Il s'impose plutôt

---

<sup>538</sup> Voir plus haut I.1.6.3. L'espace clos du fleuve dans le voyage initiatiq ue dans *El Amor en los tiempos del cólera*

<sup>539</sup> Voir page 324 : « Il se trouvait devant les Bouches du Dragon, dans la nuit immensément étoilée, là où le Grand Amiral de Ferdinand et d'Isabelle avait vu l'eau douce aux prises avec l'eau salée depuis l'époque de la création du monde. La douce poussait la salée pour l'empêcher d'entrer, et la salée la douce, pour l'empêcher de sortir. »

comme le manifeste de la création du monde, médiateur de ses apparences inconciliables et pourtant réunies, tels les coquillages qui nourrissent la méditation d'Esteban. Ce qui émeut ce personnage, c'est la pureté inouïe de leurs formes géométriques, flacon de l'oursin, hélice du couteau, stries de la coquille Saint-Jacques et, surtout, buccin fantastique, ainsi représenté dans le roman :

« (...) médiateur entre ce qui était évanescant, glissant, entre la fluidité sans loi ni mesure, et la terre aux cristallisations, aux structures et aux alternances, où tout était saisissable et pondérable. » (p. 243)

Cette superposition de réalités, qui s'exprime de façon privilégiée par le jeu de l'apposition, nous rappelle en particulier la surréalité chère aux amis d'André Breton et de Pierre Mabilie, dont fut René Depestre, notamment après leur voyage à Haïti de 1943, si bien qu'il dédia à leur mémoire *Hadriana dans tous mes rêves*. Les invocations aux dieux vaudous trouvent ici part de leur signification, qui permettent à l'homme de se trouver des apparentements avec les autres espèces de l'univers. C'est la démarche du loa Papa Loko, qui dans *Le Mât de cocagne* veut qu'Henri Postel puisse affronter le mât suiffé du régime zacharien en retrouvant en soi les autres dimensions de sa nature humaine. Au terme du rituel, Papa Loko s'exclame :

« - Qu'il soit un homme-liane sur son mât !  
- Un homme-papillon sur son mât ! dit sor Cisa.  
- Un homme-pivert-liane-papillon ! renchérit le loa. » (pp. 133-134)

Par l'intervention du vaudou, l'homme redevient Arlequin ou, plutôt, redécouvre l'Arlequin qu'il porte en lui ; mais non plus l'Arlequin des cultures -celui qui métisse les hommes par delà leurs différences culturelles- ; bien plutôt l'Arlequin cosmique qui croise en lui les forces matrices de l'univers. La démarche n'est plus celle, si souvent inquiétante, de la métamorphose, qui fait passer d'un état à l'autre ; elle est celle, régénératrice au sens le plus fort de ce terme, qui superpose les différents états d'un même individu : humain, végétal, animal.

Là résident la force et l'originalité de la « pensée » merveilleuse caraïbe. Le désir ascensionnel de l'homme se trouve conforté non pas seulement par des images poétiques -que l'on croirait exclusivement poétiques- mais encore par la conviction profonde que l'homme porte en lui ses propres ailes, simplement parce qu'il veut voler et se libérer des contingences qui l'écrasent. Henri Postel, par le mât suiffé, s'élève, se libère au-delà de la monstruosité onédo-zacharienne. Il devient alors ailé : papillon, pivert, liane, confirmant ainsi le propos de Bachelard :

« On ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé. »<sup>540</sup>

---

<sup>540</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 36.

Ce qui est en jeu ici chez René Depestre, c'est une mystique d'un logos créole - qu'il ne faut pas en l'occurrence réduire à la langue créole proprement dite. Même en s'exprimant en français - ou en espagnol pour Alejo Carpentier -, ces deux écrivains soutiennent qu'un certain mode de rapport à la langue permet de mieux adhérer à la réalité. D'une façon générale, il s'agit de faire perdre à celle-ci ce qu'elle a d'abstrait et de conventionnel, et d'établir un lien direct voire exclusif entre le *signifié* et le *signifiant*, restituant au mot une vocation originelle. Et cette pureté signifiante, ces auteurs caraïbes affirment l'avoir trouvée non pas exactement dans les langues caraïbes, dont l'usage s'est perdu à mesure que les peuples qui les parlaient ont été exterminés ou assimilés, mais dans un rapport au monde fondé sur le mythe des origines. De là ces mots périphrastiques, qui ont valeur de définition, et dont la composition la plus courante, voire la plus évidente, est celle de l'agglutination. Ainsi donc, aux noms savants qui combinent racines grecques ou latines, il faut préférer ces « poissons-bœufs » ou ces « ananas-bracelets » qui évoquent immédiatement les réalités désignées.

Dans *Le Partage des eaux*, l'agglutination chère à l'écrivain cubain est également essentielle à la nominalisation des espèces, mais le narrateur avance une justification à ce procédé qui le rapproche davantage de l'écriture fantastique. En effet, ce qui justifie l'emploi de deux vocables pour désigner les espèces tropicales est moins le souci de se libérer de la dimension abstraite du nom que la constatation de l'ambivalence des êtres. Voici ce qu'observe notre narrateur intradiégétique :

« La forêt vierge était le domaine du mensonge, du piège, du faux-semblant ; tout y était travesti, stratagème, jeu d'apparences, métamorphose. Domaine du lézard-concombre, de la châtaigne-hérisson, de la chrysalide-mille-pattes, de la larve à corps de carotte, du poisson-torpille, qui foudroyait du fond de la vase visqueuse. » (p. 223)

Ici, la terre tropicale se confirme bien comme la terre de tous les dangers, moins d'ailleurs pour les dangers réels qu'elle peut receler, comme celui de la décharge d'un poisson-torpille, que pour le divorce qu'elle instaure entre les apparences et la réalité. Chaque être est ce qu'il paraît et en même temps autre chose qu'il paraît. L'homme n'exerce plus son autorité sur le monde comme dans l'univers cartésien où la pensée règne sur tout. C'est que la réalité latino-américaine dont nous parle Alejo Carpentier, à l'image des peuples qui s'y sont créés, est une réalité métissée, mouvante, qui échappe au contrôle de l'homme occidental, et c'est cette autonomie du réel vis-à-vis de la pensée qui finit par l'effrayer - alors même que dans un autre contexte, celui de René Depestre par exemple, elle est à la source de l'émerveillement poétique.

Cette même révélation du sacré qui effraie dans le roman d'Alejo Carpentier remplit une fonction euphorique chez l'écrivain haïtien. Cela ne doit pas nous étonner tant le « sacré » est par nature ambivalent, comme le souligne René Girard en rappelant l'étymologie du mot « sacré », « sacer » en latin, et en s'intéressant à :

« (...) tout ce que recouvre le terme de *sacré* ou mieux encore, en latin, *sacer* que nous traduisons tantôt par « sacré », tantôt par « maudit », car il inclut le maléfique aussi bien que le bénéfique.»<sup>541</sup>

De fait, si Alejo Carpentier hésite souvent entre ces deux dimensions du sacré, sans que la terreur que ce dernier engendre parfois puisse être confondue avec la terreur qu'engendre le fantastique, il en est presque toujours autrement chez René Depestre, en particulier dans *Hadriana dans tous mes rêves*. Ainsi, le retour à la vie d'Hadriana est salué dans la narration par un long passage où l'héroïne se remémore son enfance, ordonné autour d'une description allégorique du jardin : jardin originel des délices, jardin aussi de l'enfance puisqu'il s'agit du jardin que son père avait créé, jardin enfin des Caraïbes qui permet de célébrer « la flore des imaginations caraïbes » selon des accents qui rappellent l'émerveillement d'Esteban dans les pages centrales du *Siècle des lumières*, lorsque le jeune homme éprouve une extase métaphysique devant le « réel merveilleux » de la nature caraïbe. La réalité « merveilleuse » de la nature telle qu'elle se rappelle au souvenir d'Hadriana du fond de son sommeil zombifié, se déploie en effet selon les mêmes accumulations de noms composés désignant les espèces végétales :

« Ainsi prospérait autour de la maison un échantillon de chaque espèce de plantes à fleurs, des plus humbles aux plus spectaculaires : du raisinier-bord-de-mer à l'olivier-montagne, de la liane à crabes au palmiste des hauts, du bois-cannelle à odeur de cassis aux fougères arborescentes, de l'herbe-mal-de-tête au balisier ; sans parler des flamboyants, lauriers, amaryllis, rosiers, orchidées, bougainvillées et jasmins grimpants, hibiscus, palmiers nains ; sans compter les arbres fruitiers : cocotier, goyavier, quenêpier, corossolier, arbre à pain, manguier, caïmitier, citronnier, oranger, avocatier, cirouellier, tamarinier et tant d'autres essences qui étaient mes amies : gommier rouge, mapou gris, bois-piano, raquette, mimosa, cachiman-montagne, magnolia, bois-diable, myrtille des hauteurs. » (pp. 190-191)

Nous avons pris le parti de proposer une citation particulièrement longue pour mieux illustrer encore l'ampleur baroque de cette phrase, dont la puissance repose en particulier, outre sur son rythme propre, sur la force évocatrice du seul nom. Quoique insérée dans un récit, cette page reflète en effet une écriture poétique. Poétiques par exemple, les rimes en [je] des noms arbres fruitiers ; poétiques aussi, les procédés de « l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore », pour reprendre l'expression même d'Alejo Carpentier et qui se traduisent par de nombreux noms composés qui associent des réalités appartenant à des registres aussi divers que pour le « bois-piano » ou pour le « raisinier-bord-de-mer ». Poétique enfin et surtout, l'appel à la vie lancé du fond de la mort, et qui fait d'Hadriana Siloé un doublet féminin d'Ulysse, mais cette fois d'un Ulysse heureux.

---

<sup>541</sup> René Girard, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 384.

### III.1.2.2. Les fondements linguistiques et culturels de la poésie du « métier à métisser »

L'un des fondements de cette approche linguistique pourrait s'énoncer de la manière suivante : le *signifié* précède et détermine le *signifiant*, ces deux pôles du mot se trouvant liés par une loi de nécessité. Il s'agit en particulier de rendre à l'écrit l'authenticité de ce que les créoles antillais appellent la « belle parole », ce qui présuppose que l'oralité entretient avec la réalité un rapport plus étroit qu'un écrit soumis aux schémas abstraiteurs de la pensée européenne. Et c'est notamment ce présupposé qui fonde les convictions, par exemple, d'Hector Pouillet et Sylviane Telchid :

« La poésie écrite plonge ses racines dans une esthétique du langage qui existe bien avant l'écriture. (...) »

La « belle parole » aurait ainsi deux composantes :

- l'une axée autour de la notion de vérité, de conformité, exprimant une adéquation entre la réalité et l'expression de cette réalité (par l'image, l'analogie, l'argumentation, la rhétorique) ;
- l'autre étant celle de la sensualité, du plaisir de la parole. »<sup>542</sup>

En l'occurrence, le débat n'oppose pas seulement, comme il serait naïf de le croire, le code oral au code écrit. Ce qui est également en question, ce sont les modes de rapport au monde que signifient l'oralité et l'écriture dans le contexte de l'histoire caraïbe. Le code écrit qui domine dans la zone caraïbe en général et plus nettement encore dans la région antillaise, n'est pas un code écrit innocent et théorique. Il s'agit au contraire d'un code indissociable d'une idéologie et d'une politique mises en place pendant des siècles, et dont le rôle central dans cette région était l'assujettissement, notamment culturel, des populations locales, d'où qu'elles fussent originaires. En imposant les langues européennes du français ou de l'espagnol, il s'agissait d'imposer un filtre entre une réalité qui ne pouvait se dire et le mode d'expression de cette réalité. Plus précisément encore, le code écrit renvoie ici à une conception abstraite du monde, centrée autour de ce que Edouard Glissant appelle « l'être », et au mépris des « étants » des réalités mêmes du monde caraïbe :

« (...) des histoires entrecroisées sont à l'œuvre, proposées à notre connaissance et qui produisent de l'étant. Nous renonçons à l'Être. Ce que la pensée ethnographique engendre de plus terrifiant, c'est la volonté d'inclure l'objet de son étude dans un clos de temps où les enchevêtrements du vécu s'effacent, au profil d'un pur demeurer. Par là s'affirment des séries notionnelles qui offusquent le lacs des relais réels. »<sup>543</sup>

Bref, fruit et instrument d'une idéologie européenne conquérante et totalisante, l'écrit français ou espagnol ignorerait obligatoirement la complexité et la vérité du réel caraïbe, et seul le recours à l'oralité à travers l'écrit - en quelque sorte, le métissage de ces deux codes - permettrait à l'écrivain de s'en rapprocher. Dans cette

<sup>542</sup> Hector Pouillet et Sylviane Telchid, « Mi bél pawòl mi ! » ou « Eléments d'une poétique de langue créole », *Ecrire la « parole de nuit »*, op. cit., p. 190.

<sup>543</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., pp. 40-41.

démarche qui fonde la littérature sur un langage propre à mieux explorer le champ du réel, il y a un souvenir parfois explicite de l'entreprise de Rabelais. Ralph Ludwig le signale dans les dernières lignes de son « Introduction » à *Ecrire la parole de nuit* :

« Aux lecteurs maintenant de découvrir la « belle parole nuit ». Le langage de la nouvelle littérature antillaise constitue un défi au « bon usage » traditionnel, soit la langue littéraire codifiée en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; on y retrouvera le ton des œuvres carnavalesques d'avant l'époque classique, notamment celui de Rabelais. »<sup>544</sup>

Raphaël Confiant abonde dans le même sens, dans une étude publiée au sein du même ouvrage collectif, et la référence à Rabelais vient également s'insérer dans la conclusion des « Questions pratiques d'écriture créole » :

« Bien entendu, la langue dans laquelle doit s'exprimer ce récit ressassé ne peut être le français standard ou hexagonal. Il ne peut être qu'un français habité par les mots et surtout l'imaginaire créoles. N'oublions pas que la langue créole n'est au fond que du français arrêté (arrêté au début du XVII<sup>e</sup> siècle) ou du français avancé comme disent les linguistes. Le créole est un fantastique conservatoire d'expressions à la fois d'ancien français et d'expressions normandes, poitevines ou picardes, et la réutilisation de tout ce matériau dans le français utilisé par les auteurs antillais de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle redonne à la langue française la vitalité qui était la sienne à l'époque de Rabelais. »<sup>545</sup>

Il s'agit moins, du reste, d'écrire en créole que d'en adopter le foisonnement, l'extraordinaire métissage linguistique obtenu par le jeu complexe de l'oralité. René Depestre, dont la langue maternelle est le créole, écrit ainsi ses récits en français, même s'il y insère certains passages en créole, et justifie ce choix en parlant d'un « faux débat » dans les rapports parfois conflictuels entre le français et le créole comme langue littéraire :

« Je le répète volontiers : j'honore le français autant qu'il m'honore quand je parviens à faire un usage maternel de sa richesse d'expression. Mon souci majeur est d'exprimer en français les singularités de mes origines et les autres vérités qui ont marqué mon « destin personnel » à travers les acquisitions que mon esprit et mon corps ont glanées d'un pays à l'autre de mon vaste ailleurs d'Haïti. »<sup>546</sup>

Bref, lorsque René Depestre écrit, ou encore Raphaël Confiant, ils n'écrivent plus exactement en français ni en créole, mais dans un français créolisé par les ressources sonores, lexicales ou syntaxiques empruntées à une pratique orale du récit. C'est cette écriture-là qui leur permet, selon eux, de se forger une poétique que nous qualifions de « carnavalesque » en ce sens qu'elle participe d'une vision optimiste et régénératrice non seulement de la langue, mais plus largement du monde. Là se trouve à notre avis l'une des dimensions majeures du « réel merveilleux », parfaitement opposé sur ce point au fantastique, dont l'écriture se veut au contraire aporétique : tournée vers le néant.

<sup>544</sup> Ralph Ludwig, *Questions pratiques d'écriture créole*, *Ecrire la « parole de nuit »*, op. cit., p. 25.

<sup>545</sup> Raphaël Confiant, *Ecrire la « parole de nuit »*, op. cit., p. 179.

<sup>546</sup> *Le Métier à métisser*, op. cit., p. 116.



L'analyse de ces questions à la fois littéraires et linguistiques ne va pourtant pas de soi, notamment le principe selon lequel le code oral permettrait une appréhension plus immédiate du réel, et Roger Toumson a beau jeu de démontrer que cette approche est contredite par tous les travaux linguistiques de ce dernier siècle :

« Inattentifs à cette crise générale du sémantisme, les doctrinaires de l'oralité s'agrippent au dogme aristotélicien ou aquinien d'une correspondance inéluctable entre la bouche et l'oreille, la parole et l'écoute. Nouveaux théologiens du sens, ils prônent la mystique d'un logos qui serait le vase d'élection d'une philologie naturaliste, d'une logique proliférante de la nativité. »<sup>547</sup>

Dans la vigueur même de sa critique, l'universitaire antillais a recours à un champ lexical qui à notre avis éclaire remarquablement la logique de l'écriture des écrivains caraïbes en général, et des trois écrivains de notre corpus en particulier. Ce champ lexical dominant est bien évidemment celui de la religion : « aquinien », « théologiens », « mystique », « nativité », auxquels on peut encore ajouter « doctrinaires » et « dogme », rendent bien compte d'une démarche qui cherche en effet à lire dans les mots le mystère de l'origine du monde<sup>548</sup>.

En effet, lorsque Européens et, bien malgré eux, Africains se sont trouvés confrontés à des réalités nouvelles, celles de l'Amérique, il leur a fallu inventer des mots. Ces réalités nouvelles formaient autant de signifiés potentiels mais sans encore de signifiants, la « chose » existant sans le « mot ». D'une certaine manière, les nouveaux arrivants se sont vus contraints de réinventer, sinon la langue, du moins son lexique. Et le mot qui fait méditer Esteban, c'est le mot qui, par-delà les sons et les lettres qui le composent, est *déjà* porteur de sens. Ce qui anime ainsi la démarche de l'écrivain cubain, c'est une entreprise poétique dont la vocation est de réconcilier le mot et l'idée, et que Marie-Claire Zimmermann a ainsi formulée :

« C'est parce que les choses *sont* qu'elles exigent un langage, mais seul ce langage est la caution, la garantie de l'être, c'est-à-dire de la rencontre entre la forme et l'idée. Le langage peut consister en un balbutiement, en une association de sons et d'images, qui tente de repêtrer les formes existantes (...) Dans le chapitre XXIV, Carpentier rend donc hommage à différents processus de poétisation, se réclamant d'un *nominalisme* qui déborderait tous les cadres lexicaux, et serait en quête d'une dénomination inconnue. »<sup>549</sup>

La méditation d'Esteban débouche en effet sur un *Te Deum*, plus sacré que proprement religieux ici, et par lequel le personnage rend hommage aux origines multiples enfin entraperçues du monde caraïbe qui s'offre à son regard.

<sup>547</sup> Roger Toumson, *op. cit.*, p. 234.

<sup>548</sup> Au demeurant, il y a dans le discours de Roger Toumson comme un écho d'un discours de la méthode dont on sait ce qu'il devient dans l'œuvre de l'écrivain cubain. Ainsi *Le Recours de la méthode* ouvre sur une conception du monde directement et explicitement en opposition avec celle du philosophe français, cité systématiquement en exergue des différentes parties du roman. Franchir l'Atlantique, c'est bien en effet passer d'un monde cartésien à un monde autre ; c'est aussi passer d'un système linguistique à un autre.

Dans son propos cité plus haut, Roger Toumson a donc raison de souligner la résonance sacrée de l'entreprise sémantique qui anime les écrivains du métissage ; la référence même à un « dogme » aristotélicien ou aquinien ne paraît pas inintéressante. En revanche, la démarche des auteurs caraïbes ne saurait être comprise, à notre sens, que si nous la resituons dans la perspective historique et poétique de leur entreprise de recréation du monde.

### III.1.3. Oralité et libération carnavalesque.

L'oralité dans la littérature caraïbe n'a absolument pas la même signification que celle qu'elle peut prendre dans un contexte européen. Elle s'impose comme une prise de parole émancipatrice par ceux-là mêmes dont la parole a longtemps été étouffée par un code écrit venu d'Europe dont l'un des principaux rôles était justement de nier l'existence d'une culture autre, métissée, née du Divers, de la rencontre de cultures pluricontinentales :

« Pourvoyeuse de contes, proverbes, « titim », comptines, chansons..., etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité. L'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture ; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie. »<sup>550</sup>

Bref, l'oralité dans le contexte caraïbe, qu'il s'agisse de celui des petites Antilles ou même de celui des terres continentales, ne se borne pas à la substitution du code oral au code écrit. Il engage aussi la renaissance d'une parole multiple, qui revient d'un long enlèvement provoqué par le mépris de classes dirigeantes entièrement acquises à l'imitation de l'Europe. L'une des manifestations de l'oralité dans l'écriture est ainsi l'apparition d'une multitude de narrateurs, quand il ne s'agit pas de conteurs. Et il nous faudra essayer de voir en quoi cette parole multiple garantit le « réel merveilleux » du sentiment fantastique de la terreur : en quoi une énonciation orale et multiple s'intègre dans la perspective d'une régénérescence carnavalesque du discours. En quelque sorte, à l'aporie de l'écrit qui dit le fantastique sans pouvoir discourir à son sujet, s'oppose le jaillissement des paroles indénombrables. Et, sur ce point, la problématique change selon que le lecteur a affaire à un texte de René Depestre, plus profondément marqué par une tradition orale partiellement héritée de l'Afrique mais surtout du marronnage, ou bien à un texte de Gabriel García Márquez.

---

<sup>549</sup> Marie-Claire Zimmermann, « La Poétisation dans le roman : procédure et signification », *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 35 et 36.

<sup>550</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, op. cit., pp. 33-34.

### III.1.3.1.Oralité et parole multiple : le « récit étoilé » d'*Hadriana dans tous mes rêves*.

L'écriture du récit antillais est par essence polyphonique, dès lors qu'il s'inscrit, comme c'est majoritairement le cas aujourd'hui, dans la tradition orale. Il s'agit pour l'écrivain, par delà son inspiration orale, de rendre compte d'un univers complexe, « opaque », selon l'expression d'Edouard Glissant, qui échappe à la limpidité cartésienne et linéaire du discours écrit occidental. Or, celui qui raconte, dans la tradition caraïbe et antillaise en particulier, s'efface devant son propos. Comme le notent Hector Poulet et Sylviane Telchid :

« En créole, on s'écrie : « Ah, la belle parole ! », quand en français on dirait : « Quel beau parleur ! » Nous apercevons déjà la différence : dans un cas, c'est la parole qu'on remarque, dans l'autre, celui qui parle. »<sup>551</sup>

La littérature européenne, à quelques exceptions près, fait conduire le récit par un seul narrateur, ce qui donne à ce dernier, qu'il soit omniscient ou pas, un statut prépondérant. Ce qui est ainsi en question est le pouvoir de narration accordé à un seul individu et, par là, le statut de l'individu. Dans la littérature antillaise en revanche, la mise en valeur de la parole se fait par le truchement d'une multiplicité de narrateurs et débouche sur une parole collective. C'est ce qui se produit dans de nombreux ouvrages de René Depestre, et notamment dans *Hadriana dans tous mes rêves*. Le récit de l'héroïne éponyme est d'abord pris en charge par un narrateur nommé Patrick, dont la présentation dès la première page du roman prend une tournure nettement autobiographique :

« Cette année-là, à la fin de mon enfance, je vivais à Jacmel, localité du littoral caraïbéen d'Haïti. A la mort de mon père, nous avons, ma mère et moi, déménagé de l'avenue La Gosseline pour aller habiter chez mon oncle maternel. » (p. 17)

L'action dans le roman commençant en 1938, alors que René Depestre avait douze ans et était orphelin de père depuis deux ans<sup>552</sup>, la dimension autobiographique de ce passage fait d'autant moins de doute que les précisions apportées par cet *incipit* l'ancrent clairement dans le réalisme propre à tout récit autobiographique. Mais très rapidement, dès le deuxième volet du chapitre premier, la parole de Patrick s'efface pour céder la place à celle du coiffeur Scylla Scyllabaire :

---

<sup>551</sup> Hector Poulet et Sylviane Telchid, « Mi bèl pawòl mi ! » ou Eléments d'une poétique de la langue créole », *Ecrire la « parole de nuit »*, op. cit., p. 182.

<sup>552</sup> Voir Claude Couffon, *René Depestre*, op. cit., p. 11 : « D'un caractère allègre, aimant les amis, les chevaux, la bonne chère, la viande de cabri, le rhum et le punch, il mourut jeune, en 1936 :

*Au revoir printemps de mon père que des cordes glissèrent  
Au fond d'un après-midi d'Octobre  
Avec un beau coucher de soleil en guise de caveau... »  
(Traduit du grand large, 15, éd. Seghers, Paris, 1952.)*

« Un début de soirée, nous étions plusieurs jeunes gens à se serrer autour d'un banc de la place d'Armes pour entendre le coiffeur Scylla Scyllabaire reconstituer par le menu la version des événements qui allait être reconnue pour officielle et vraie. » (p. 23)

La narration se trouve ici explicitement placée dans une situation d'énonciation de conte oral. Ainsi la parole est-elle dite « un début de soirée », rejoignant la « parole de nuit » caractéristique de la parole créole et qui, selon l'analyse de Ralph Ludwig, s'oppose la lumière qui « incarne la métaphore clé de la pensée analytique véhiculée par l'écriture » :

« La nuit, au contraire, a toujours été le lieu de la parole créole. C'est au crépuscule que le conteur créole réunit son auditoire. C'est une fois la nuit tombée qu'on raconte la vie des ancêtres aux enfants, et c'est là encore qu'on fête leur mort au cours des veillées. La nuit, c'est l'univers du loisir, du plaisir sensuel et de l'insoumission à l'égard des restrictions de la journée. »<sup>553</sup>

Il nous faut encore remarquer, à propos de la narration entreprise par Scylla Scyllabaire, que c'est le public lui-même qui légitime son propos, en faisant de lui la version « officielle et vraie. » Ainsi, la « parole de nuit » mise en scène par René Depestre retrouve-t-elle son rôle originel, qui est de fonder un pouvoir émancipateur et compensatoire au pouvoir établi dans la journée par un discours qui est toujours vécu comme étant le discours aliénant de l'Autre, de l'opresseur. Mais le roman de René Depestre, dans sa structure narrative, ne propose pas seulement une délégation de parole d'un narrateur intradiégétique vers un autre. Car la narration de Scylla Scyllabaire est vite relayée par d'autres narrations, de Patrick certes, mais encore de l'oncle de celui-ci, l'oncle Féfé, et surtout, pour le troisième et dernier mouvement, du personnage d'Hadriana, mouvement d'ailleurs intitulé « le récit d'Hadriana. » Dans ces multiples narrations, qui souvent portent sur les mêmes épisodes, viennent se fondre d'autres récits seconds : article paru dans un journal de Jacmel, lettre de Sœur Lazara à l'oncle Féfé, article de Claude Kiejman paru dans *Le Monde*, interview imaginaire de Claude Kiejman... Il en résulte une énonciation multiple d'une rare complexité, qui fait de la parole romanesque une parole collective, métissée et non plus individuelle, dont Raphaël Confiant tente d'analyser les enjeux dans la perspective d'une fusion des pratiques de l'oral et de l'écrit :

« Je crois que l'une des solutions est d'essayer de récupérer certains modes de fonctionnement non seulement de l'oralité<sup>554</sup> au sens strict du terme, mais aussi et surtout de la parole populaire que l'on appelle aux Petites Antilles le « milan » et en Haïti le « lodyans » (audience). L'une de ces structures qui m'influence le plus dans ma pratique d'écriture en français est celle du ressassement. Il s'agit de l'habitude que nous avons non seulement de raconter un même fait de trente-douze mille manières, mais encore de le ressasser comme si on cherchait à en épuiser les significations. A l'écrit, cela produit un récit étoilé et non linéaire qui va à contre-courant de la tradition romanesque

<sup>553</sup> Ralph Ludwig, « Ecrire la parole de nuit, Introduction », *op. cit.*, p. 18.

<sup>554</sup> « (...) l'écrivain [qui, « dans une problématique d'écriture », veut « convoquer la parole »] se tourne tout naturellement vers ce que les Haïtiens appellent l'oralité ; ils désignent ainsi une production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique. » (Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », *Ecrire la « parole de nuit »*, *op. cit.*, p. 153.)

occidentale, les branches de l'étoile étant les différents ressassements, le centre en étant ce fameux sens que l'auteur cherche désespérément à atteindre. »<sup>555</sup>

En quoi cette écriture d'un « récit étoilé » s'inscrit-elle dans ce que nous avons appelé plus haut une rhétorique « néo-carnavalesque », en quoi cela même contribue-t-il à éloigner le « réel merveilleux » de l'angoisse fantastique, c'est ce que nous allons désormais essayer de démontrer. Le sentiment fantastique naît d'une révélation indiscutable du surnaturel terrifiant. Contrairement à ce qu'affirme Tzvetan Todorov, nous pensons que la révélation du fantastique ignore l'hésitation ou mieux encore qu'elle rend celle-ci impossible à imaginer. Le fantastique s'impose comme une évidence absolue quoique inacceptable, et son apparition ne nous paraît possible que dans le contexte d'un rapport au monde qui se veut justement absolu et totalisant. Que ce rapport au monde vienne à souffrir d'une rupture, et surgit alors la sensation d'un chaos qui détermine alors l'apparition de la terreur fantastique. Au plan narratif, le fantastique vient briser la logique de l'écriture linéaire et univoque, de même qu'au plan thématique il peut naître de la brisure du temps linéaire ou de l'espace euclidien.

Dans ces conditions, l'éclatement du discours tel qu'il apparaît dans le récit antillais en particulier devrait être de nature à faire surgir le fantastique puisqu'il brise la linéarité et l'univocité du discours et du rapport au monde. Or il n'en est rien. Le chaos narratif qu'engendre l'éclatement des discours dans « l'oraliture » que l'on reconnaît dans les textes de René Depestre nourrit au contraire cette part du « réel merveilleux » que nous avons appelée le « néo-carnavalesque. » C'est que dans le contexte antillais en particulier, mais plus largement caraïbe, le chaos prend éventuellement une connotation positive, qu'Edouard Glissant explique selon les termes suivants :

« Pourquoi n'y a-t-il rien de plus beau que le chaos ? Pourquoi ce que j'appelle le *chaos-monde* est-il une représentation extraordinairement proliférante et bénéfique de la situation du monde actuel ? C'est parce que cette représentation casse d'abord une des prétentions des cultures occidentales, qui a donné tellement d'œuvres de grande beauté, mais qui n'en était pas moins une prétention : précisément, la prétention à l'être. »<sup>556</sup>

Le chaos qu'engendre la multiplicité des narrateurs dans le cadre d'une littérature qui s'inspire de l'oraliture ne fait pas naître le fantastique pour une raison d'ordre culturel, selon laquelle, en définitive, l'angoisse fantastique ne pourrait naître que d'un vertige devant l'effondrement de « l'être. » Que l'esthétique littéraire se place au contraire dans la perspective de ce qu'Edouard Glissant appelle « l'étant », et c'est paradoxalement le chaos du multiple, du métissé qui permet la contemplation cosmique :

« A ce moment-là, *chaos* ne veut pas dire désordre, néant, chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toutes ces conceptions du temps, du mythe,

---

<sup>555</sup> Raphaël Confiant, « Questions pratiques d'écriture créole », *Ecrire la « parole de nuit »*, op. cit., pp. 178-179.

de l'être comme de l'étant, des cultures qui se joignent, et c'est la poétique même de ce chaos-monde qui, à mon avis, contient les réserves d'avenir des humanités d'aujourd'hui. »<sup>557</sup>

Bref, les liens étroits que la littérature antillaise entretient avec l'oralité l'éloignent d'une conception du monde totalisante qui redoute, plus que tout, l'absence d'ordre, l'impossibilité même d'établir un ordre. Ils la plongent au contraire dans une culture, la culture créole, qui fait de la polyphonie le fondement de son esthétique : l'écriture chaotique fonde ainsi le cosmos créole.

### III.1.3.2. La polyphonie narrative chez Gabriel García Márquez : de la *Hojasca* à *El Otoño del patriarca*.

La question de la narration polyphonique se pose en des termes différents chez Gabriel García Márquez, dont le rapport à l'oralité ne se double pas d'une revendication identitaire aussi forte ni aussi dramatique que dans le contexte des écrivains antillais longtemps privés de parole par l'oppression héritée de l'époque esclavagiste puis colonisatrice. La volonté est forte cependant pour l'auteur colombien comme pour l'auteur cubain de participer à la création d'une littérature nationale affranchie des modèles, et par là même des modalités d'écriture européens. Edouard Glissant l'observe lui-même lorsqu'il affirme que « García Márquez a illustré ce dépassement du réalisme [européen] par le festonnement de *Cent ans de solitude*. »<sup>558</sup> Or le dépassement du réalisme occidental dont parle Glissant se manifeste en particulier, surtout chez Gabriel García Márquez, par une inscription de l'écriture dans le foisonnement de la parole multiple.

Une des expressions les plus remarquables de cette parole multiple, et parfois collective, apparaît en particulier avec l'emploi d'un « je » narratif qui ne renvoie pas toujours au même narrateur. Certes, cette technique, qui consiste à multiplier les points de vue narratifs en variant les modes de focalisation interne, n'est ni particulière au récit caraïbe voire latino-américain, ni nécessairement liée au « réel merveilleux ». Mais l'effet merveilleux apparaît dès lors que cette multiplication des points de vue rend complexe à souhait l'identification du lecteur aux différents personnages : en suivant des points de vue narratifs de personnages qui la plupart du temps ne sont ni nommés, ni même clairement identifiés, le lecteur s'égaré dans un labyrinthe qui n'est autre que celui d'une recherche de sa propre identité. Il se fond et se régénère alors dans un personnage collectif doué d'une vitalité qui se développe dans des phrases interminables, qui n'en finissent jamais de renaître de leurs propres appendices.

Gabriel García Márquez avait essayé cette technique narrative dès son premier roman, *Des Feuilles dans la bourrasque*, écrit alors qu'il n'avait que vingt-deux ans, s'inspirant alors du récit de Faulkner *Tandis que j'agonise*. Mais sa maîtrise

---

<sup>556</sup> Edouard Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », *Ecrire la « parole de nuit »*, op. cit., p. 112.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>558</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 343.

de cette forme d'écriture était encore expérimentale, et son premier roman prend une tonalité bien plus tragique que carnavalesque :

« Yo utilizo tres puntos de vista perfectamente identificables, sin ponerles nombres : el de un viejo, un niño y una mujer. Si te fijas bien, *La Hojarasca* tiene la misma técnica y el mismo tema (puntos de vista alrededor de un muerto) de *El Otoño del patriarca*. Sólo que en *La Hojarasca* yo no me atrevía a soltarme, los monólogos están rigurosamente sistematizados. En *El Otoño del patriarca*, en cambio, los monólogos son múltiples, a veces dentro de una misma frase. »<sup>559</sup>

De fait, si *Des Feuilles dans la bourrasque* reprennent le thème d'*Antigone* dans une tonalité d'une gravité extrême, il en est tout autrement dans *L'Automne du patriarche*. La multiplication des monologues, fondus dans la même phrase sans qu'aucune marque grammaticale ne permette de matérialiser le passage d'un locuteur à l'autre, fonde ainsi l'écriture d'une narration polyphonique et pourtant anonyme. Ces personnages sans noms et sans visages qui reconstituent le récit par bribes et par échos créent, par le croisement de leurs voix, une manière de personnage multiple et collectif : un être métissé auquel participent bourreaux et victimes, blancs et noirs, où le lecteur est parfois invité à se reconnaître aux côtés du narrateur dès lors que le « je » cède la place à un « nous » finalement tout aussi énigmatique.

Le début de *L'Automne du patriarche* est à cet égard particulièrement déroutant. Après une première phrase, relativement courte, à la troisième personne, qui signale la mort du dictateur, le récit est pris en charge par un « nous » sujet de nombreux verbes de mouvement et de perception : « nous nous risquâmes à entrer », « Nous crûmes pénétrer », « nous vîmes », « Nous frayant un passage » (pp. 5 et 6.) A la suite de ce « nous », auquel il a tendance à s'associer mais sans jamais s'y identifier, le lecteur pénètre dans le palais présidentiel, à la recherche du cadavre du dictateur défunt. Mais il se trouve vite privé de ces compagnons d'aventure ; et à la recherche à tâtons du cadavre succède une autre recherche également parsemée d'embûches, voire davantage : celle d'une vérité qui propose autant de facettes et de versions qu'il y aura de locuteurs pour la dire et la malaxer. Racontée alors par d'innombrables personnages presque tous anonymes, la destinée du dictateur devient lieu de confusion, labyrinthe ou jungle d'autant plus difficile à pénétrer qu'il faut de surcroît, dès les premières pages, apprendre à dissocier le dictateur de son double :

« (...) il avait la chance de pouvoir compter sur les services intègres et la loyauté de chien fidèle de Patricio Aragonès, son double parfait découvert sans être cherché par personne quand ils arrivèrent avec la nouvelle, mon général un faux carrosse présidentiel visite les villages indiens où il fait d'excellentes affaires en vous remplaçant (...), non mais imaginez, mon général, quel sacrilège, mais lui n'avait lancé aucun ordre contre l'usurpateur (...) » (pp.13 et 14)

Ainsi, le labyrinthe dans lequel se perd un lecteur à la poursuite d'une impossible identification, se complique-t-il d'une autre source de confusion, d'une « fusion d'identités » où paradoxalement seul le double a droit à un nom et à un

---

<sup>559</sup> *El Olor de la guayaba*, op. cit., p.73.

prénom, lui qui pourtant a « accepté à jamais le simple destin de vivre un destin qui n'était pas le sien » (p.15). A de multiples égards donc, le personnage central du roman, le « patriarche », se trouve privé d'identité et le lecteur cherche sa vérité ailleurs que dans une individualisation définitivement exclue du roman. Il ne faut cependant pas voir dans ce labyrinthe l'égaré désespéré de l'individu privé de repères. C'est même plutôt le contraire qui se produit. En multipliant des narrateurs anonymes qui s'expriment d'ailleurs bien plus souvent comme des locuteurs, Gabriel García Márquez impose au lecteur une mutation carnavalesque : ainsi, le lecteur passe de l'un au multiple, de l'énoncé discontinu, brisé par la ponctuation, à un énoncé continu parce que continuellement régénéré par les innombrables changements de locuteurs.

Constatant la déshumanisation des personnages chez des auteurs comme Sartre, Camus, Céline, Faulkner ou Kafka, Alain Robbe-Grillet reliait cette disparition des « types humains » du roman, à l'évolution de notre société qui leur préfère « le numéro matricule » et se désintéresse ainsi de l'histoire individuelle de personnages dont la destinée revêtirait un caractère exemplaire :

« En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. »<sup>560</sup>

Mais ce qui peut être vrai en Europe, voire en Amérique du Nord ne l'est plus nécessairement pour le roman caraïbe ; la multiplication des locuteurs anonymes dans *Des Feuilles dans la bourrasque* puis dans *L'Automne du patriarche* correspond moins, à notre sens, au désintéressement d'une société pour l'individu, qu'à l'émergence d'une littérature caraïbe qui fait enfin apparaître dans ses romans la dimension, plus que collective : métissée, multiple, contradictoire et conflictuelle de la vie sociale de la région. En quelque sorte, à expression métissée dans la société répond une énonciation métissée dans le roman. La mort des personnages de l'individu se trouve alors palliée par la régénérescence toujours inachevée d'un personnage collectif. La force créatrice et régénératrice de l'oralité culmine d'ailleurs dans le dernier propos tenu par ce personnage collectif, aux dernières lignes du roman :

« (...) car nous savions, nous, qui nous étions tandis qu'il resta lui définitivement dans l'ignorance avec le doux sifflement de sa hernie de vieux mort fauché net par le coup de canne de la mort, volant dans la rumeur obscure des dernières feuilles glacées de son automne vers la ténébreuse patrie de la vérité de l'oubli, agrippé de peur aux guenilles pourries du balandran de la mort et étranger aux clameurs des foules frénétiques qui se précipitaient dans les rues en chantant sa mort avec des hymnes d'allégresse, étranger à tout jamais aux fanfares de libération, aux fusées de joie et aux cloches en liesse qui annoncèrent au monde la bonne nouvelle selon laquelle le temps incalculable de l'éternité était enfin terminé. » (p. 255)

---

<sup>560</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.



Cet épilogue narratif nous conforte dans l'idée que l'oralité, sous les formes qu'elle peut prendre dans le contexte caraïbe, conjure l'angoisse que génère la présence de la mort. La parole donnée à une énonciation polyphonique permet même, dans le roman de Gabriel García Márquez, de conjurer le spectre fantastique du dictateur. C'est dans la parole, et dans la parole multiple en particulier, que la terreur fantastique s'abolit pour laisser la place à une réconciliation carnavalesque avec le monde.

Cela, certes, ne se fait pas sans trouble pour le lecteur occidental dont l'éducation littéraire s'est faite pour une bonne part à travers des romans qui privilégient aussi bien le personnage traditionnel que l'individu. Deux entités qui savent faire la part du même et celle de l'autre. Mais la voie royale tracée par Gabriel García Márquez à l'énonciation multiple et métissée est au contraire celle qui mène au vertige merveilleux : au lieu où le même et l'autre sont à la fois ici et ailleurs.

### **III. 2. Les utopies carnavalesques du « réel merveilleux. »**

Face à l'espace réel, dominé par une société qui représente d'abord l'univers de la violence et de l'oppression, et dont la traduction littéraire débouche parfois sur l'écriture fantastique du monstre et du dictateur, surgit un autre espace, dont la traduction littéraire inscrit les œuvres de notre corpus dans le « réel merveilleux » ; il s'agit de l'espace carnavalesque conçu par Edouard Glissant comme une « forme de résistance » :

« La rigidité du système des Plantations a entraîné des formes de résistance dont deux sont constitutives de notre culture : la fuite rusée dans le Carnaval, dont il semble qu'elle constitue avant tout une fuite éperdue hors des limites de la Plantation, et la fuite combattante du marronnage, qui est l'acte de contestation absolument généralisé dans toute la zone de civilisation qui nous concerne. »<sup>561</sup>

Dans son principe même, le carnaval constitue une fuite hors de l'espace du réel, dont nous avons vu que, dans le contexte caraïbe, il représente, par son dérèglement et la mort qu'il induit, l'une des premières sources de la terreur fantastique. Le carnaval fait surgir au contraire une logique merveilleuse où les pires horreurs se trouvent transfigurées à la faveur d'un vitalisme qui préserve ses acteurs du poids du réel. Il occupe ainsi une place déterminante dans l'œuvre narrative de René Depestre, tandis que chez Gabriel García Márquez, il prend la forme inattendue du bordel, imaginaire ou non.

---

<sup>561</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 793.

### III.2.1. Le carnaval chez René Depestre.

Le « réel merveilleux » caraïbe s'écrit de façon privilégiée par la représentation du carnaval. Sans vouloir rappeler tous les enseignements de Mikhaïl Bakhtine<sup>562</sup> sur cette question, ne serait-ce que parce qu'ils portent sur des périodes et des aires géographiques radicalement distinctes de celles qui nous intéressent, nous reprendrons cette idée essentielle que le carnaval, manifestation culturelle populaire, propose une conception du monde qui se veut à la fois régénératrice et comique.

En cela, le carnaval s'oppose diamétralement au culte catholique dans son approche et sa mise en scène des forces de vie et de mort. Face à une Eglise chrétienne qui accepte et rationalise le trépas d'Hadriana, le peuple haïtien s'unit, dans *Hadriana dans tous mes rêves*, « avec l'espoir fou d'arracher Nana Siloé à la mort et d'allumer de nouveau l'étoile de sa chair dans [la] vie. » (p. 79) Il organise alors un carnaval - il est vrai que, comme par un appel du destin, Hadriana est morte un 28 janvier, en pleine période de carnaval -, qui prend l'allure d'une grande union cosmique.

Car si le carnaval jacmélien rassemble d'abord les hommes, il réunit aussi les dieux et les continents. Ainsi, il se trouve placé sous la protection de Saint-Jacques le Majeur, patron de Jacmel, qui représente aussi bien le saint le plus vénéré de l'Espagne chrétienne que le loa Ogou, patron des forgerons et dieu des armées dans le culte vaudou. Alors défilent à sa suite tous les dieux vaudous, associés à la mer et ses îles pour Agoué-Taroya, aux sources et aux rivières pour Damballah-Onéda, à la mort et ses génies pour Baron-Samedi. Mais surtout, le personnage qui attire le plus l'attention de la foule est une négresse d'une vingtaine d'années « montée » par le loa Erzili, que le texte nous présente en ces termes :

« gardienne des eaux limpides et douces, protectrice des charmes infinis de la vie » (p. 79)

Or ce loa représente à lui seul, un peu au même titre que Saint-Jacques le Majeur-Ogoun-ferraille, les croyances unies qui relient l'Europe, l'Amérique et l'Afrique. La vierge d'Altagracia vénérée en Espagne change ainsi de nom, selon qu'elle fait l'objet d'un culte à Saint-Domingue, à Cuba ou au Brésil, nommée tantôt Erzili, tantôt Fréda Toucan-Dahomin, tantôt Marie, et de la rencontre de ces noms multiples, de ces vénérationes diverses naît le métissage qui caractérise le carnaval caraïbe. L'union cosmique des dieux et de continents se poursuit alors à travers une danse érotique et le mime d'un coït fabuleux qui incarnent la révélation du sacré. Défilé de masques, le carnaval est donc également ici défilé de religions et de métissages, lieu merveilleux de symbioses pluricontinentales.

Les figures légendaires qui animent la grande mascarade du carnaval se trouvent mêlées dans une même superposition de siècles et d'espaces. Ainsi l'empereur des Haïtiens, Jacques Ier, qui vécut pourtant au XIXe siècle, se trouve-t-il

---

<sup>562</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit.

confronté à Staline pour une partie de ping-pong dont la balle est en fait une tête d'homme réduite selon les techniques des Indiens Jivaros ; de même, la Grande Armée de Napoléon joute avec les troupes d'assaut du Président Wilson, débarquées à Haïti dans les années vingt de ce siècle, et la Cour de Louis XIV voisine avec Simon Bolivar, le roi Christophe ou encore Madame Récamier.

On aurait tort de ne voir dans ce désordre historique et géographique, qu'une simple fantaisie gratuite, de celles que Gabriel García Márquez en particulier rejette de toutes ses forces<sup>563</sup>. Car si « la mémoire historique [est] brouillée jusqu'à la dérision » (p. 62), c'est bien parce qu'il s'agit de faire déambuler les « fantasmés jacméliens » afin de « marronner la mort » : l'emploi par René Depestre d'un terme d'ordinaire utilisé pour évoquer la révolte des esclaves, souligne à quel point le carnaval a ici pour vocation d'organiser une lutte afin de reconstruire l'univers par la convocation de toutes les forces de vie et de mort connues de l'île. Le désordre apparent cache à peine l'instauration d'un nouvel ordre, régénérateur cette fois.

Par delà les figures historiques à jamais associées aux drames les plus sanglants de l'histoire haïtienne, qu'il s'agisse de dictateurs ou de libérateurs, ce sont les terreurs les plus profondément enfouies au sein de la population qui se trouvent ainsi exorcisées. Défilent donc, « également habillés d'imaginaire » (p. 63), des masques d'animaux terrifiants :

« pour des rôles moins spectaculaires de porcs, d'orangs-outangs, d'oiseaux de proie, de taureaux, de cobras, de crocodiles, de tigres, de tontons-macoutes et de léopards. » (p. 63)

On remarque dans cette énumération l'assimilation de la terreur politique - à travers les tontons-macoutes, bras armés de la dictature des Duvalier - à la terreur cosmique représentée par les animaux de proie ou des animaux traditionnellement associés à l'expression de l'épouvante, comme les taureaux. Il faut du reste préciser que l'action, dans le roman, est censée se dérouler en 1938, alors que la dictature des Duvalier n'apparaît, elle, qu'à la fin des années cinquante - signe supplémentaire de la suppression de la chronologie, propre au carnaval haïtien.

Bref, ce ne sont pas exactement des personnages, réels ou imaginaires, qui défilent, mais plutôt des masques, empruntés à des contextes différents et reliés à une même priorité : conjurer l'horreur de l'ordre établi en jouant avec elle, en récrivant son histoire selon un canevas - un tissu, à défaut de métissage - libérateur. Ce sont d'ailleurs les mêmes confréries carnavalesques qui avaient été conviées pour le mariage d'Hadriana, qui finalement officient pour sa résurrection. Et leur double disponibilité, qu'il s'agisse de célébrer l'hymen ou la mort, rappelle l'un des fondements de la philosophie carnavalesque : que nous appartenons simultanément au royaume des morts et au royaume des vivants et qu'il est du rôle du carnaval de faire éclater au grand jour cette double appartenance.

---

<sup>563</sup> *El Olor de la guayaba, op. cit.* : « Porque creo que la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad. Y la fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que pueda haber. » (p. 41)

Au demeurant, ce qui étonne le plus dans le carnaval que raconte « Patrick », le narrateur sous le masque duquel on a quelque difficulté à ne pas reconnaître l'un des multiples visages de René Depestre, c'est sa parfaite assimilation des données qui fondent l'histoire politique et sociale jacobinienne. Pas un des acteurs de cette histoire n'est oublié : qu'il s'agisse des Indiens caraïbes, des jeunes beautés arawaks ou des négresses bambaras, chacun des participants de la grande mascarade s'inscrit en effet dans l'histoire de l'île d'Haïti -qui tire d'ailleurs son nom des Indiens arawaks. De même, aux côtés des victimes des multiples colonisateurs de l'île, apparaissent leurs bourreaux : Louis XIV, qui colonisa l'île, ou encore Napoléon Ier qui, alors qu'il n'était que Bonaparte, envoya un corps expéditionnaire commandé par le général Leclerc. Et parmi les confréries qui interviennent figure celle de Charles-Oscar, du nom d'un « ancien ministre de l'Intérieur réputé pour sa cruauté et qui devait devenir un personnage de diable au carnaval. »<sup>564</sup> Enfin, l'organisation du carnaval se déroule selon un système de croyances profondément ancrées dans la culture populaire, celles du vaudou, si bien que le carnaval apparaît ici comme la manifestation nécessaire, vitale, de la culture métissée des Caraïbes. Une des vocations de ce carnaval est donc de totaliser l'histoire de l'île, de la récrire afin d'en conjurer ses démons, et dans cette perspective, l'introduction de l'irréel dans le réel n'a pas l'effet terrorisant du fantastique, mais celui libérateur du métissage : la figure de l'autre n'y est plus source de terreur mais de joie. Et cette joie n'est rendue possible que parce que le carnaval, au lieu d'être seulement joué, est également vécu.

Il est donc normal, dans ces conditions, que le papa Mardi-gras soit le mannequin de Balthazar Grandchiré, le bourreau d'Hadriana, en attendant que la foule puisse mettre la main sur le vrai Balthazar métamorphosé en papillon. Cela semble d'ailleurs si naturel aux acteurs du carnaval que certains d'entre eux confondent le mannequin avec son original :

« La cérémonie faillit mal tourner. Un jeune homme dont les fiançailles avaient été rompues par le papillon tira un coup de pistolet sur son sosie. » (p. 84)<sup>565</sup>

En quelque sorte, de même que tout homme peut devenir, selon le rituel vaudou, le « cheval » d'un loa et se trouver possédé par un génie, de même tout homme peut être « monté » par un masque et faire revenir réellement le personnage ou le fantôme par lui représenté. Plus qu'une création, le carnaval est donc une re-création en même temps qu'un prolongement du culte vaudou, qui débouche sur une rencontre effectivement universelle : il est l'expression souveraine du métissage.

En définitive, le carnaval tel qu'il apparaît dans *Hadriana dans tous mes rêves* manifeste une dimension particulière du « réel merveilleux ». Il porte en effet en

<sup>564</sup> Cette précision est apportée dans le glossaire qui suit le texte d'*Hadriana dans tous mes rêves*, p. 212.

<sup>565</sup> On se souvient à cet égard que l'une des caractéristiques du carnaval selon Mikhaïl Bakhtine est de proposer « un spectacle sans rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs » (Mikhaïl Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 169.) Il faudrait alors ajouter que le carnaval supprime cette autre séparation entre acteurs et personnages.

lui l'ambivalence du « sacré », en même temps « pur » et « souillé ». La souillure, ici, c'est la mort, c'est aussi le visage monstrueux d'une oppression qui déshumanise l'homme des Caraïbes, le rite carnavalesque ayant pour but de procéder aux expiations nécessaires et d'éliminer de la manière la plus efficace les souillures ainsi provoquées. Dans cette perspective, le carnaval « mirabilise », selon le mot de Jean Fabre, le vertige fantastique qui sans lui s'abattraît sur le roman. « Forme de résistance » à l'oppression qui « zombifie » la population antillaise, la représentation littéraire du Carnaval constitue ainsi également une « forme de résistance » à l'angoisse fantastique.

### III. 2.2. Une représentation originale du carnaval : la place du bordel dans l'œuvre de Gabriel García Márquez.

Le carnaval est assez peu présent dans l'œuvre de Gabriel García Márquez. Tout au plus sert-il de toile de fond dans certains épisodes romanesques, comme dans *De l'Amour et autres démons*<sup>566</sup>. C'est en revanche dans le bordel que s'épanouit une société cosmopolite, heureuse dans sa diversité première et qui prend l'allure d'une contre-utopie carnavalesque. Ayant vécu lui-même à Barranquilla dans un hôtel de passe, Gabriel García Márquez a fréquenté des prostituées quotidiennement : journaliste, il avait les mêmes horaires qu'elles, travaillant la nuit et prenant son petit-déjeuner en leur compagnie l'après-midi.<sup>567</sup> C'est ce même bordel qui réapparaît dans de nombreux récits marquésiens et notamment, bien sûr, dans *Cent ans de solitude*.

A la fin du roman, alors que l'univers de Macondo est déjà sur le point de s'effondrer, décomposé, en de multiples solitudes, Gabriel et ses amis s'enthousiasment pour une découverte qu'Alvaro présente comme « un bordel zoologique ». Mêlant fiction littéraire et souvenir autobiographique, Gabriel García Márquez nous présente alors ce lieu miraculeux : « l'Enfant d'or ». Le complément de détermination a la valeur, ici, d'un superlatif : de même que « l'Ane d'or » d'Apulée, pourtant fait de chair et d'os, est tout simplement un âne extraordinaire et ahurissant, de même « l'Enfant » en question vaut son pesant d'or. Et le narrateur nous fait comprendre ce que ce bordel a d'extraordinaire :

« (...) une immense fenêtre ouverte à tous les vents, par où se promenaient à leur guise pas moins de deux cents butors qui donnaient l'heure en poussant un gloussement à se boucher les oreilles. » (p. 414)

---

<sup>566</sup> Dans ce roman, le carnaval n'apparaît qu'en toile de fond, pour diaboliser davantage encore l'amant noir de Bernarda, la mère de Sierva María : « Elle l'avait rencontré par hasard sur une place de foire, alors qu'il affrontait au corps à corps, presque nu et sans protection aucune, un taureau de combat. (...) Quelques jours plus tard, elle le revit aux fêtes de carnaval. » (p. 39) Au même titre que l'affrontement avec la bête fauve du taureau ou que le nom de cet esclave, Judas Iscariote, le carnaval signifie ici la perception immorale de l'amour, confirmant ainsi le titre du roman, *De l'Amour et autres démons*.

<sup>567</sup> « Como yo era periodista mi horario de vida era el mismo de las putas, todos nos levantábamos al mediodía y nos reuníamos a desayunar juntos. » (*El Olor de la guayaba, op.cit.*, p. 59)

Le bordel marquézien est, comme l'auberge mythique décrite par Michel Serres et identifiée par lui dans le jeu de l'oie<sup>568</sup>, un lieu d'ouverture et de passage, un métissage de l'univers, même si - dans un registre comique cette fois franchement carnavalesque - cet univers doit se présenter sous une forme zoologique, avec des « hérons multicolores, des caïmans engraisés comme des cochons, des serpents à douze sonnettes et une tortue à la carapace dorée qui faisait des plongeurs dans un minuscule lac artificiel » qui rappellent les animaux monstrueux qui peuplent les défilés carnavalesques de René Deprestre. L'endroit paraîtrait modestement exotique ou farfêlu si, plus gravement, n'émergeait « l'amour que l'homme avait oublié du paradis terrestre » ; si on oubliait que, dans une refonte entière de l'ordre cosmique, « l'air y avait une densité nouvelle » ; si, enfin, le narrateur ne nous apportait la précision suivante :

« Cet authentique bordel, avec sa tenancière maternelle, était le monde dont Aureliano avait peuplé ses rêves durant sa longue captivité. » (p. 415)<sup>569</sup>

Microcosme parfait, le bordel s'offre en effet comme un lieu à la fois clos et ouvert, « à tous les vents », donc, mais encore à tous les courants migratoires. Véritable doublet de la librairie du sage catalan, chez qui d'ailleurs la découverte du bordel est proclamée, il est le point de départ des dernières émigrations. En même temps que le bordel ferme à la mort de Pilar Ternera, que le mythe est définitivement corrompu par l'histoire, et que les mulâtresses « se dispersent à travers le monde » (p. 419), le savant catalan ferme sa librairie et part, bientôt suivi, dans le plus grand désordre, d'Alvaro, German et Alfonso, et enfin de Gabriel. Le bordel s'était ainsi offert au dernier carré des quatre amis comme l'ultime lieu de régénérescence avant que le départ des jeunes gens soit suivi de la disparition cataclysmique de Macondo. Alors que le village sombre en effet dans une décadence irrémédiable, définitivement corrompu par son entrée dans l'histoire après le passage désastreux de la compagnie bananière, Gabriel et ses compagnons trouvent dans le bordel un monde à l'envers, à la fois réplique du monde et monde autre, qui leur sert de point de rassemblement pour un nouveau départ.

Le bordel marquézien se présente ainsi au lecteur comme un espace paradisiaque perdu<sup>570</sup>, comme le point de départ d'une nouvelle histoire mythique de

---

<sup>568</sup> « Discours et parcours », *L'Identité, op. cit.*, pp. 26 à 29 : « l'hôtellerie, seuil, relais, relance. »

<sup>569</sup> En fait, la « tenancière maternelle » dont il est question est Pilar Ternera, la trisaïeule insoupçonnée du dernier des Buendía, âgée alors de cent quarante-cinq ans. Ce personnage renvoie, par sa présence, au temps mythique de la fondation de Macondo, au temps précédant l'histoire, alors que les habitants ne disposaient même pas d'un cimetière, la mort n'ayant pas encore fait son irruption dans la vie du village.

<sup>570</sup> Dans *L'Amour aux temps du choléra*, il est le lieu où Lotario Thugut initie Florentino Ariza « aux secrets de son paradis » (p. 96).

l'humanité<sup>571</sup>. Mais ce point de départ n'apparaît pas comme le lieu de l'unité cosmique, sinon comme celui, carnavalesque, de la diversité et des rencontres les plus inouïes. Le bordel est ainsi le seul lieu de la ville, dans *L'Amour aux temps du choléra*, où se rejoignent aussi bien « des messieurs de haut lignage » que « des maîtres d'équipage occasionnels. » (p. 76) Et, de même que cela se produisit pour Gabriel García Márquez alors qu'il était jeune journaliste à Barranquilla, Florentino Ariza recueille « quelques secrets d'Etat que des clients importants ou parfois les autorités locales confiaient à leurs amantes éphémères. » (p. 77)<sup>572</sup>

Mais les mélanges composites qui se font dans le bordel ne durent que le temps de l'illusion. Ainsi, la maison appelée, dans *Cent ans de solitude*, « Aux gamines qui font l'amour pour manger » se trouve qualifiée de « bordel de faux-semblants » (p. 408) ou encore de « petit bordel imaginaire ». (p. 409) Là, « même les choses tangibles y étaient irréelles » et tout n'y est qu'invention, les jeunes prostituées comme ce qu'on leur donne à manger, si bien qu'un jour German se met en tête d'incendier la maison « pour prouver qu'elle n'existait pas ». Espace clos, obéissant à ses propres règles, le bordel échappe apparemment aux contraintes du monde réel. Il inverse les rôles, les voyeurs de *L'Amour aux temps du choléra* devenant exhibitionnistes et vice versa, dans « des raffinements de princes d'Europe » (p. 76), les notables se déguisant en « poissardes ». En cela, il n'est qu'illusion, lieu carnavalesque où l'on rejoue le grand théâtre du monde, mais à l'envers. Il est lieu mythique aussi : le temps est aboli et les espaces géographiques et sociaux superposés.

Cependant, cet univers édénique, qui annonce les éclatements et les dispersions à venir, s'il est un lieu de départ, est aussi un aboutissement : nul n'y entre qui n'ait déjà son histoire. Une fois les habits - et les déguisements, donc - tombés, les « oiselles » de *L'Amour aux temps du choléra* exhibent :

« dans leur nudité des stigmates du passé : cicatrices de coups de couteau au ventre, éclats de balles, zébrures d'estafilades amoureuses, coutures de césariennes de boucher. » (p. 90)

Une fois encore, c'est la peau qui parle, qui montre l'âme et le monde, « peau historiée » selon le mot de Michel Serres<sup>573</sup>. Destins disparates, qui n'auraient jamais dû se rencontrer mais qui se retrouvent sur la même scène imaginaire : le grand théâtre du monde se rejoue sur la scène du bordel métissé.<sup>574</sup>

---

<sup>571</sup> Le bordel constitue en cela une nouvelle tour de Babel qui annonce la fin de l'harmonie humaine et le début de la confusion, conformément à l'étymologie de « Babel », de l'hébreu « bl » : confondre, mêler. Voir *Genèse, XI, 9* : « C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Eternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Eternel les dispersa sur la face de toute la terre. » [c'est nous qui soulignons]

<sup>572</sup> « Aquel hotel (...) era muy grande y con cuartos de tabiques de cartón, en los cuales se escuchaban los secretos de los cuartos vecinos. Yo reconocía las voces de muchos funcionarios del alto gobierno (...) » (*El Olor de la goyava, op. cit.*, p. 58).

<sup>573</sup> Voir Michel Serres, *Les Cinq sens, op. cit.*, pp. 20.

<sup>574</sup> Certes, le bordel n'a pas toujours chez Gabriel García Márquez cette signification libertaire et libératrice. Il faut rappeler en particulier que dans « La nuit des butors » (*Des yeux de chien bleu, op. cit.*), les échassiers aveuglent le narrateur et ses amis en leur crevant les yeux et en les empêchant de sortir de l'hôtel de passe -jamais désigné comme tel, cependant-, faisant de lui une prison labyrinthique et cauchemardesque. De même, dans « L'incroyable et triste histoire de la candide

Echouent dans les chambres des maisons de passe toutes les plaies et joies du monde extérieur. Le lieu du bordel constitue un microcosme, mais chaotique, ignorant l'ordre et la continuité du cosmos tel que l'Occident se le figure, au profit d'une vision du monde désordonnée et discontinue qui rappelle le « chaos-monde » cher à Edouard Glissant et qui émerge d'abord des multiples débris d'un monde que le bordel accueille avant de pouvoir le régénérer :

« Il était difficile d'imaginer la quantité de choses que les hommes laissaient après l'amour. Ils laissaient du vomi et des larmes, ce qui semblait compréhensible, mais ils laissaient aussi beaucoup d'énigmes de l'intimité : flaques de sang, emplâtres d'excréments, yeux de verre, montres en or, dentiers, reliquaires ornés de frisons dorés, lettres d'amour, d'affaires, de condoléances : lettres de tout. » (p. 92)

Symptomatiquement, ce lieu d'échouage occupe, dans *L'Amour aux temps du choléra*, un « palais en ruine », idéal pour devenir un jour le « musée de l'amour » que le propriétaire appelle de ses vœux : lieu où la vie et les contingences croisées se font art ; étrange espace, en vérité, dont l'unité et la raison d'être naissent nécessairement des discontinuités et des mélanges les plus déconcertants et qui n'annonce une autre existence dans un monde à construire qu'après avoir consommé la disparition d'un monde réel associé à l'image de la souillure et de la mort. A ce titre, le bordel marquézien propose en effet une régénérescence carnavalesque qui permet de dépasser les vertiges et les terreurs du réel. Par là, il s'inscrit dans une perception grotesque de l'existence et du monde, qu'il convient d'interroger à présent, dans ses relations avec le « réel merveilleux ».

### III. 3. Le « réel merveilleux » et le grotesque du corps.

La notion de grotesque doit être préalablement définie, tant son concept est historiquement fuyant, voire problématique. Sur ce point, nous nous inspirons en particulier du travail que Dominique Iehl y a consacré<sup>575</sup>. Dans son historique de cette notion, l'universitaire remarque en particulier qu'elle oscille entre deux pôles apparemment contradictoires, voire incompatibles, et que représentent, dans le champ de la critique, les travaux de Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser. Voici les lignes par lesquelles Dominique Iehl introduit l'approche de ces deux orientations critiques :

« A partir du mélange et de l'ambivalence, on voit se dégager deux structures contradictoires qu'on retrouvera sans cesse dans l'histoire du grotesque : la prolifération et la dissolution, l'exubérance et l'évanescence. A côté d'un grotesque fondé sur le jeu, l'invention, la combinaison, et où le mouvement de la vie est soutenu par les forces du rire, un grotesque d'aliénation,

---

Erendira et de sa grand-mère diabolique », le lupanar est d'abord prison, dont la malheureuse héroïne ne peut être délivrée que par un héros au nom emblématique : Ulysse. L'espace du bordel perd ici sa bivalence de lieu à la fois clos - protégé du monde extérieur -, et ouvert - lieu d'arrivée et de départ. En cela, il évoque les auberges prisons et coupe-gorge qui engloutissent tous ceux qui ont le malheur d'y faire halte.

<sup>575</sup> Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.



de dérobage, qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté. »<sup>576</sup>

Or le corps en particulier est souvent monstrueux chez les trois auteurs de notre corpus, et d'une monstruosité qui à notre sens relève bien du grotesque. A travers par exemple les métamorphoses ou encore les figures hybrides telles que celle du Juif errant, les personnages de nos récits sont bien des figures du « mélange » et de « l'ambivalence » que nous avons imputées à l'histoire particulière du métissage telle qu'elle s'est constituée dans l'aire caraïbe. Et à cet égard, le métis, grotesque par essence, devient en effet « le signe d'une inquiétante étrangeté ». Souvent son corps, à ce titre, signifie bien « l'antiphysis » dont la monstruosité nourrit la terreur fantastique.

Cependant, la littérature caraïbe qui s'inscrit dans l'écriture du « réel merveilleux » présente l'originalité de proposer aussi une autre vision du grotesque, d'un grotesque cette fois régénérateur, dans la plus droite lignée de ce que Mikhaïl Bakhtine a su mettre en évidence dans l'œuvre de François Rabelais. Et ce grotesque se manifeste notamment par la mise en valeur du « bas corporel », tout particulièrement chez René Depestre et Gabriel García Márquez.

### III.3.1. La représentation du corps chez René Depestre.

L'écrivain haïtien s'emploie par exemple à redessiner une anatomie du plaisir, dans des récits où l'érotisme reçoit un double éclairage poétique et comique. Ainsi, « L'œillet ensorcelé »<sup>577</sup>, que l'auteur qualifie lui-même de « conte de sorcier », raconte l'histoire d'un jeune garçon affublé d'un sexe démesuré, dénommé successivement, dans une fantaisie verbale qui rappelle très précisément celle de Rabelais, « quiquette », « phare-à-Nana », « Tout-en-Un », « petit âne », « joujou-des-demoiselles », « loup-garou », « zizi pan-pan », « pater-noster », « zoizeau à tante Zaza », « don quiqui-joli-cœur », « totem à Bibi Zéglamour », « monsieur Tout-en-Un poème épique », « Ti-coq-bataille », « tête-chercheuse », « périscope enchanté », « gourdin à papa-Vincent », « manivelle à Jeanette MacDonald », « Me Ennéabite chantant », « fusil à répétition pour traquer la bête à Greta Garbo », « pousoir d'adolescent », « zèbre de la Caraïbe », « sabre d'abattage de sorcellerie » (pp.189-190) - et ces périphrases se trouvent toutes dans la première partie du conte, soit dans à peine une page et demie.

Dans ces multiples expressions imagées, on peut certes relever çà et là des références à des registres sérieux, comme ceux de la religion ou de la littérature noble (« pater-noster », « monsieur Tout-en-Un poème épique »), qui prennent ici une connotation évidemment satirique. Mais, de même que chez Rabelais, l'essentiel dans ce récit de René Depestre n'est pas là. Ce qui plus nettement encore frappe le lecteur, c'est l'extraordinaire invention verbale dont fait preuve le conteur, à la faveur de métaphores dont les comparants appartiennent aux lexiques de la guerre et du combat

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>577</sup> René Depestre, « L'œillet ensorcelé », in *Eros dans un train chinois*, *op. cit.*

(« épique », « coq-bataille », « tête-chercheuse », « gourdin », « fusil à répétition », « sabre d'abattage ») ou de la sorcellerie (« loup-garou », « totem », « enchanté », « sorcellerie »). Bref, René Depestre associe, à la représentation du sexe et donc de la procréation, des représentations de la destruction, et c'est cette association, éminemment positive en l'occurrence, qui rend le récit joyeux et optimiste. De ce point de vue, le « réel merveilleux » qui inspire l'écrivain haïtien s'oppose diamétralement aux ambitions de l'écriture fantastique, en dépit du jugement émis par le premier narrateur de la nouvelle, selon lequel l'histoire de Vincent Loseroy, le garçon à « l'œillet ensorcelé », a été transposée par un sorcier « sur le mode fantastique » (p.192).

Au demeurant, la représentation grotesque du corps dans ce texte présente cet autre point commun avec ce que Bakhtine observe chez Rabelais qu'elle atteint une dimension cosmique. Ainsi, Vincent Loseroy voit les péripéties de ses aventures sexuelles se multiplier jusqu'à entraîner toutes les « femmes-jardins du chef-lieu » (p.191) après un passage initiatique obligatoire auprès des « sept reins de Madame Villaret-Joyeuse ». Les connotations cosmiques du grotesque corporel sont d'ailleurs parfois plus nettement marquées dans les récits de l'écrivain haïtien, comme dans cette nouvelle que nous avons déjà étudiée, « Un retour à Jacmel », qui se termine par l'envol des deux sexes des amants, unis par la métamorphose en l'oiseau du paradisiac, au-dessus de la mer Caraïbe et au-dessus de « la marée des rêves qui se font et se défont sans fin dans le monde ». Or, selon le critique russe, la représentation grotesque du corps est indissociable d'une représentation cosmique du corps :

« Notons enfin que le corps grotesque est cosmique et universel, que les éléments, qui y sont soulignés, sont communs à l'ensemble du cosmos : terre, eau, feu, air ; il est directement lié au soleil et aux astres, renferme les signes du Zodiaque, reflète la hiérarchie cosmique ; ce corps peut fusionner avec divers phénomènes de la nature : montagnes, fleuves, mers, îles et continents, il peut aussi emplir tout l'univers. »<sup>578</sup>

La dimension cosmique du corps grotesque se retrouve d'ailleurs de façon explicite dans « l'érotisme solaire » tel que le définit René Depestre. C'est en vertu de ce concept que Lovéna, l'amante blessée de la nouvelle « Alléluia pour une femme-jardin », rejoint la rivière jusqu'à se fondre en elle. C'est en vertu de ce même concept que le romancier haïtien écrit les « Mémoires du géolibertinage » de son narrateur intradiégétique Olivier Vermont. Ce jeune homme, dont le moindre point commun avec René Depestre est d'être un étudiant haïtien à Paris au lendemain de la seconde guerre mondiale, trouve dans le mot de « géolibertinage » une vocation pour réinventer la vie :

« Le mot même de *géolibertinage*, dans sa fraîcheur d'alouette, était fait pour m'éblouir ! (...) Il était tout neuf, tout nu, sans aucun maudit *pseudo* accolé à sa splendeur, sans aucun cadavre

---

<sup>578</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, pp. 316-317.

d'enfant attaché à sa roue solaire. C'était un mot d'avant le mensonge et l'hypocrisie du monde. » (pp. 120-121 )<sup>579</sup>

Cette apparition conduit Olivier Vermont à redessiner la carte du monde en inversant la hiérarchie des valeurs géographiques. Ainsi, ce qui détermine la géostratégie mondiale n'est plus la puissance économique ni militaire, et pas davantage la domination idéologique, mais au contraire la puissance érotique que le narrateur reconnaît dans chaque région du monde :

« L'une des plus agréables surprises que me procurait la lecture de ma mappemonde, c'était que l'ordre des puissances mondiales n'avait rien à voir avec l'univers de l'après-guerre. Les Etats-Unis, par exemple, occupaient peu d'espace au nord du continent américain. Ils faisaient figure de petit pays, tandis que les îles de la mer des Caraïbes, Haïti, Cuba, la Martinique, couvraient des vastes territoires. Le Chili était aussi immense que le Brésil. En Europe, la France, la Hongrie, la Suède, la Pologne, l'Italie, s'étendaient sur des superficies surprenantes. En Afrique, le Dahomey, l'Égypte, le Kenya, Zanzibar, avaient des frontières opulentes. En Asie, le Japon était plus étendu que l'Australie. Bali était bien plus grand que Sumatra et Java réunies. Tahiti était à lui seul un septième continent. La géographie de l'U.R.S.S. était également bouleversée. L'ordre des républiques soviétiques avait subi des changements profonds. La Sibérie et la Russie d'Europe réunies étaient plus petites que la Géorgie. » (pp. 126-127)

Certes, la géographie réinventée par Olivier Vermont n'est pas aussi apolitique qu'il le prétend. Que les Etats-Unis en particulier occupent moins d'espace que Cuba a sans doute à voir avec les sympathies tiers-mondistes de René Depestre, qui quelques lignes plus loin fait également préciser par son personnage que les U.S.A. sont devenus plus petits que le Viêt-nam. De même, l'importance géographique des pays nouvellement dessinés correspond parfois à l'itinéraire biographique de l'écrivain haïtien. Mais plus largement, et à peu d'exceptions près, ce sont le Nord et le Sud qui se trouvent inversés. Ainsi, les régions soviétiques du Nord, comme la Russie et la Sibérie, se trouvent supplantées par l'une des républiques les plus méridionales, à savoir la Géorgie. La même observation vaut pour l'inversion des hiérarchies entre les Etats-Unis et la Caraïbe ou encore le Viêt-nam, donc, mais encore entre le Japon (quoique...) ou Tahiti et l'Australie. De même, ce sont les frontières internes à la Chine qui se trouvent modifiées.

Que peut en vérité recouvrir cette opposition entre le Nord et le Sud ? Des différences géopolitiques, certes, mais encore et surtout, à notre sens, culturelles. Celles qui opposent en particulier deux conceptions du corps radicalement distinctes. Les pays du « Nord » sont notamment ceux qui privilégieraient de façon exclusive ce que Bakhtine appelle le « haut corporel », tandis que ceux du « Sud » continueraient, malgré l'influence idéologique des pays du Nord, de valoriser aussi le « bas

---

<sup>579</sup> Notons que chez Alejo Carpentier comme chez René Depestre, la revalorisation de la culture du Tiers-monde s'impose comme une évidence et une nécessité à la lumière des sommets de l'horreur atteints par l'Europe au cours de la seconde guerre mondiale et qu'elle passe par une révolution érotique. Et, de même qu'Olivier Vermont récrit le « géolibertinage », le narrateur intradiégétique du *Partage des eaux* redéfinit une géographie culturelle et amoureuse en quittant New York pour

corporel ». Alors que ces derniers, dans le « géolibertinage » ainsi défini, s'en tiennent à une perception du corps vitaliste et, dans cette perspective, grotesque, les premiers développent au contraire une approche abstraite du schéma corporel<sup>580</sup>. Se trouvent alors confrontées ces deux notions que Bakhtine définit dans les termes suivants :

« Dans le nouveau canon corporel, le rôle prédominant appartient aux parties individuelles du corps assumant des fonctions caractérologiques et expressives : tête, visage, yeux, lèvres, système musculaire, situation individuelle qu'occupe le corps dans le monde extérieur. On place donc au premier plan les positions et mouvements voulus *du corps tout prêt, dans un monde extérieur tout prêt*, en fonction desquels les frontières entre le corps et le monde ne sont pas du tout amenuisées. »<sup>581</sup>

A ce sujet, il faut noter la coïncidence, qui n'est évidemment pas fortuite, qui pousse Mikhaïl Bakhtine et René Depestre à citer deux auteurs que quatre siècles séparent mais que l'approche du bas corporel et de sa représentation réunit presque au mot près. Ainsi le critique russe cite Montaigne :

« Qu'a fait l'action génitale aux hommes, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour n'en oser parler sans vergogne et pour l'exclure des propos sérieux et reglez ? »<sup>582</sup>

Tandis que le romancier haïtien place en exergue d'*Eros dans un train chinois* ce propos de Jean Paulhan :

« Que nous ont-il donc fait, ces organes, pour qu'on n'en puisse parler simplement ? » (p. 9)

Dans ces conditions, parler de fantastique à propos de la représentation du corps chez René Depestre nous paraît aussi excessif qu'employer cette même notion pour Rabelais, en ce sens que toute peur est exclue de l'un comme de l'autre auteur. On se souvient cependant que Borges et Bioy Casarès font figurer un texte de Rabelais dans leur *Anthologie du fantastique*. Mais nous préférons nous en tenir à une définition plus restrictive de la notion de fantastique en l'associant nécessairement, conformément à la définition de Roger Caillois, à une forme particulière d'expression de la peur, fondée sur la révélation du surnaturel. La représentation carnavalesque du corps chez René Depestre, en ce qu'elle participe d'une approche du monde vitaliste et optimiste, nous paraît au contraire renvoyer à l'autre pôle du « réel merveilleux » : le merveilleux, justement.

Mais le corps des récits de René Depestre, s'il présente bien des points communs avec le corps rabelaisien, doit en être distingué à bien des égards. En effet, la fusion avec le cosmos n'a pas la même signification dans la culture haïtienne du vingtième siècle et dans celle de la France du seizième. Dans le contexte vaudou qui

---

l'Amazonie, loin des accents devenus pour lui effroyablement discordants de la neuvième symphonie de Beethoven.

<sup>580</sup> Cette opposition recouvre en partie cette autre fracture définie Edouard Glissant et qui oppose des conceptions dogmatiques ou empiriques de l'existence, privilégiant « l'être » ou « l'étant », selon le cas.

<sup>581</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 319.

<sup>582</sup> Montaigne, *Pléiade*, p. 825, cité par Mikhaïl Bakhtine, pp. 318-319.

parcourt l'œuvre de l'Haïtien, cette fusion s'opère par exemple à travers des métamorphoses qui chez l'auteur de *Gargantua* n'auraient pas de sens. Mais, plus important encore, le « cosmos » prend une signification planétaire et interethnique inimaginable au seizième siècle.

A certains égards cependant, la parenté entre René Depestre et Rabelais semble plus sensible, dès lors en particulier que l'écrivain haïtien développe une représentation du corps qui inverse ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « le bas corporel » et le « haut corporel ». Notant à ce sujet que la culture officielle privilégie les parties hautes et « nobles » du corps, comme la tête, le bras ou la main, au détriment des parties basses et grossières comme le ventre, le système digestif ou les organes génitaux, le critique russe souligne qu'au contraire la culture populaire et comique procède à une inversion des valeurs esthétiques et morales du corps humain. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de parodier les valeurs culturelles de l'idéologie dominante ; cet aspect des choses ne doit pas être négligé, mais ne constitue qu'un problème relativement second voire secondaire. Ce qui est en jeu par dessus tout, c'est la symbolique forte et régénératrice qui s'attache aux parties de « bas corporel » :

« Tous ces rabaissements n'ont pas un caractère relatif ou de morale abstraite, ils sont au contraire topographiques, concrets et perceptibles ; ils tendent vers un centre inconditionnel et positif, vers le centre de la terre et du corps qui absorbent et donnent le jour. Tout ce qui est achevé, quasi éternel, limité et périmé se précipite vers le « bas » terrestre et corporel pour y mourir et renaître. »<sup>583</sup>

Or René Depestre développe dans son œuvre une anatomie du plaisir qui respecte en effet ces principes régénérateurs. L'érotisme occupe une place centrale chez l'auteur haïtien, mais celui-ci bénéficie d'un traitement qui, pour être aussi poétique et moral, est systématiquement empreint d'une force comique, optimiste et finalement grotesque. Le personnage de Germaine Villaret-Joyeuse, présent dans distincts récits, et en particulier dans *Hadriana dans tous mes rêves*, se présente d'abord au lecteur comme une merveilleuse machine à générer la vie comme le plaisir. Ainsi donc, son anatomie fait d'elle un monstre puisqu'elle compte sept reins. Mais cette monstruosité de foire, au lieu d'engendrer le ridicule ou la compassion, est au contraire considérée comme un don du ciel :

« En effet, au temps de mon enfance, le système rénal de Germaine Villaret-Joyeuse était un sujet inévitable de gaudriole. On en parlait dans les veillées, les banquets, lors des réjouissances de mariage, de baptême ou de première communion. La rumeur publique attribuait à ma marraine une ribambelle de reins : deux à la partie inférieure du dos, deux à l'avant du corps, un à gauche de l'estomac, et deux autres, plus intempestifs encore, entre les seins. » (p. 30)

---

<sup>583</sup> *Ibidem.*, p. 368.

Les innombrables reins - que la population s'empresse de compter au nombre d'or de sept<sup>584</sup> - de ce personnage jouent ainsi un rôle éminemment réconfortant et protecteur. D'abord, ce sont ceux de la « marraine » du narrateur, et à ce titre sont attachés à l'image d'une présence maternelle et fécondante - le paragraphe suivant apprend d'ailleurs au lecteur que Germaine a eu huit enfants en six ans, soit très exactement un tous les neuf mois ! Ensuite, leur évocation se fait aux moments clés de la vie sociale et familiale, aussi bien dans les moments funèbres - « dans les veillées » - que dans ceux où triomphe la vie - « lors des réjouissances de mariage, de baptême ». Enfin, l'emplacement des reins sur les parties du corps les plus explicitement associés au cycle de la vie - au voisinage des organes génitaux, auprès de l'estomac, des seins - constitue en soi un hymne comique et grotesque à la vitalité de la nature. Aussi, les sorts réservés aux différents époux de Germaine Villaret-Joyeuse, sorts dramatiques pour les deux premiers, n'émeuvent guère le lecteur, qui ne retient de leurs éventuelles mésaventures que la dimension comique :

« La nuit de son premier mariage, on ramena son conjoint sur une civière, accablé d'une double fracture du bassin. « Le pauvre Anatole était dans l'état de quelqu'un qui serait tombé du chapiteau », avait alors confié le docteur Sorapal à mon oncle Ferdinand, le juge d'instruction appelé à constater les dégâts.

Le second mari, à son tour, fut admis à l'hôpital Saint-Michel avec plusieurs côtes de brisées. Seul Archibald Villaret-Joyeuse, le troisième époux, devait échapper à ces périls. La lune de miel le rendit sain et sauf à son florissant commerce de tissus. » ( pp. 30-31 )

Ainsi l'anatomie monstrueuse de Germaine se trouve-t-elle associée à des drames, mais ce sont des drames surmontés, qui de cette façon servent plutôt de prétexte à une mise en valeur du schéma selon lequel la vie l'emporte sur le spectre de la mort. Et le bonheur sexuel du dernier époux est inséparable, dans notre texte, de sa richesse économique, matérielle.

Dans le conte de sorcier de « L'œillet ensorcelé », on remarque la même association entre une anatomie monstrueuse qui engendre des drames et des douleurs d'une part, et un hymne au plaisir et à la procréation. Ce conte, en effet, raconte le parcours d'un garçon affublé d'un sexe à ce point démesuré que, comme cela se produit dans *Hadriana dans tous mes rêves* pour Germaine Villaret-Joyeuse et ses sept reins, ses partenaires successives battent en retraite de peur d'avoir à en souffrir horriblement. Ce jeu comique s'achève cependant avec la dernière candidate, plus astucieuse et plus fortunée, et donne lieu, comme souvent chez l'écrivain haïtien, à une union cosmique auprès des « anges de la Caraïbe » (p. 201).

---

<sup>584</sup> Si le nombre sept est nécessairement polysémique, il est à peu près systématiquement attaché à l'évocation de la perfection, en ce sens qu'il signifie la totalité et l'achèvement, en même que temps que le mouvement régénérateur : « Sept indique le sens d'un **changement** après **un cycle accompli** et **d'un renouvellement positif**. ( Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 860)

En reprenant la distinction de genre grammatical observée par Jean Fabre<sup>585</sup>, on conclura donc que la représentation grotesque du corps chez René Depestre tient de la fantastique plus que du fantastique : ni terreur ni ambiguïté ne parcourent les représentations démesurées et déformées du corps dans ses récits, mais au contraire un optimisme joyeux et vitaliste. Les distorsions du réel ne signifient pas davantage une présence angoissante de l'irréel, ni d'ailleurs une surreprésentation d'un réel également anxiogène ; elles signifient plutôt un hymne à des réalités sans doute brimées, voire refoulées par l'idéologie dominante et catholique en particulier, mais revalorisées par l'idéologie métisse qui prévaut dans la culture populaire haïtienne et qui occupent une place privilégiée dans l'inspiration du « réel merveilleux ».

### III.3.2. La représentation du corps chez Gabriel García Márquez.

De même que René Depestre, le romancier colombien met souvent en scène un corps grotesque, et la parenté avec Rabelais est ici encore plus sensible que chez l'écrivain haïtien, d'autant plus qu'elle est cette fois explicitement revendiquée. On a par exemple en mémoire que lorsque le personnage de Gabriel quitte Macondo pour l'Europe à la fin de *Cent ans de solitude*, il emporte avec lui les œuvres complètes de Rabelais. Certes, Gabriel García Márquez est plus tard revenu sur ce détail du roman, apprenant à certains critiques surpris qu'il n'en avait rien été dans sa propre existence, affirmant même qu'il avait malicieusement inséré cette précision dans le roman pour pouvoir égarer et ridiculiser la critique :

« Recuerdo, por ejemplo, que algún crítico creyó descubrir claves importantes de la novela al encontrarse con que un personaje, Gabriel, se lleva a París las obras completas de Rabelais. A partir de este hallazgo todas las desmesuras y todos los excesos pantagruélicos de los personajes se explicarían, según él, por esta influencia literaria. En realidad, aquella alusión a Rabelais fue puesta por mí como una cáscara de banano que muchos críticos pisaron. »<sup>586</sup>

Un homme averti en valant deux, nous nous efforcerons donc de ne pas tomber dans le même piège. Et il nous paraît de toutes façons plus important de déceler une parenté culturelle -en d'autres termes, une appartenance à une culture commune, malgré des siècles et des milliers de kilomètres de distance- qu'une influence littéraire directe, consciente voire volontariste. Or, Gabriel García Márquez le reconnaît lui-même, à cet égard, la première et plus fondamentale influence que reçut le futur auteur de *Cent ans de solitude*, ce fut celle des contes populaires de sa

---

<sup>585</sup> *Op. cit.*, pp. 50-51 : « Il faut savoir gré à Gilbert Durand de ce féminin qui, dans son essai *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* n'engagent comme sens que le domaine de l'imaginaire dans l'acception la plus large du mot : la Fantastique et non le Fantastique. Cette prudence et cette rigueur éviteront toute polémique : il n'est pas ici question du genre fantastique, mais d'une anthropologie des structures, « régimes », mythes nous n'entrerons pas dans le détail du vocabulaire) qui régissent l'imaginaire conçu en sa totalité. » La même distinction grammaticale entre la fantastique et le fantastique apparaît déjà dans l'article de Roger Bozzetto, « Le pourquoi d'un pluriel », *Europe*, « Les Fantastiques », *op. cit.*, p. 3.

<sup>586</sup> *El Olor de la guayaba*, *op. cit.*, p. 94.

grand-mère. Et cette réminiscence de la culture populaire apparaît notamment à travers certaines formes grotesques de représentation du corps.

Au demeurant, le critique dont parle Gabriel García Márquez et Gabriel García Márquez lui-même sont dans l'erreur lorsqu'ils voient essentiellement dans Rabelais des « démesures » et des « excès pantagruéliques ». Le grotesque rabelaisien est surtout vitalité, et cette vitalité s'affirme moins de manière quantitative qu'à travers une conception dynamique du corps. Sinon, les repas colossaux auxquels se livrent Aureliano le Second et « l'Eléphante » dans *Cent ans de solitude* pourraient essentiellement se comprendre comme une satire, soit de la consommation, soit encore, par exemple de la société capitaliste instaurée par l'implantation de la compagnie bananière. C'est d'ailleurs la lecture qu'en propose Magdeleine Chirol<sup>587</sup>. Cette lecture nous paraît légitime, mais, telle quelle, c'est-à-dire si l'on s'en tient exclusivement à elle, elle appauvrit considérablement la portée du texte marquézien. En particulier, si Aureliano le Second était un personnage satirique, et a fortiori une figure emblématique de la société consumériste, il n'attirerait pas tant la sympathie du lecteur. Or, il n'y a en vérité pas de meilleur exemple de bon vivant qu'Aureliano le Second.

C'est un roi de carnaval qui épouse une reine de carnaval, Fernanda del Carpio étant déguisée en reine de Madagascar lors de sa première apparition à Macondo, et qui de surcroît l'épouse « au cours d'une noce à tout casser qui dura vingt jours » (p. 215). De même, partout où passe ce personnage, la vie croît et se multiplie, en particulier du fait de l'influence heureuse qu'exerce sur lui sa maîtresse Petra Cotes :

« La nature en avait fait un être renfermé, farouche, porté sur la méditation solitaire, mais elle lui avait modelé un tempérament à l'opposé de celui-là, plein de vie, expansif, elle l'avait ouvert, lui avait communiqué sa joie de vivre, le plaisir de faire la noce et de jeter l'argent par les fenêtres, et l'avait ainsi transformé au-dedans comme au-dehors en l'homme auquel elle avait rêvé pour elle-même depuis l'adolescence. » (p. 216)

Et c'est ainsi qu'à ses côtés, Aureliano le Second se lance dans un élevage prospère. Lapins, vaches, cochons prolifèrent, chaque femelle mettant bas des triplées, et le joyeux éleveur s'enrichit avec cependant un mépris pour l'argent qu'il affiche en recouvrant les murs de sa maison de billets de banque. Ses bamboches ne datent donc pas de l'implantation de l'United Fruit Company, mais sont beaucoup plus anciennes. Aussi, son duel de ripaille avec « l'Eléphante » ne peut pas être vraiment lu comme une métaphore exacerbée de la société capitaliste, mais plutôt comme un acte de foi dans la vitalité de l'existence, en dépit du désespoir qui commence à accabler Macondo :

« Au bout de la première nuit, tandis que l'Eléphante ne se départissait pas de son impassibilité, Aureliano le Second s'épuisait à tant rire et à tant parler. Ils dormirent quatre heures. Au

---

<sup>587</sup> Marie-Magdeleine Chirol, « Autobiographie et consumérisme : *Cent ans de solitude* de García Márquez dans les inter-ruines de *Batailles dans le désert* de J. E. Pacheco », *op. cit.*, pp. 193-202.



réveil, chacun avala le jus de cinquante oranges, huit litres de café et une trentaine d'œufs crus. Au matin du deuxième jour, au bout de longues heures de veille et après avoir liquidé deux porcs entiers, un régime de bananes et quatre caisses de champagne, l'Eléphante soupçonna Aureliano le Second d'avoir découvert sans s'en apercevoir la même méthode qu'elle (...) » (p. 271)

Cet affrontement est poursuivi jusqu'au bout de sa logique, dans la mesure où l'appétit démesuré d'Aureliano le Second le conduit jusqu'à la mort, alors qu'après « les râles de l'agonie » il se sent poussé « dans un précipice sans fond ». Mais de ce voyage aux portes de la mort, le personnage ressort encore plus vivant qu'auparavant. Une fois ressuscité de cette mort provoquée par l'orgie alimentaire, il reprend le cours de son existence, mais en ayant radicalement modifié les données, « comme si le destin s'était plu à inverser les situations et en avait fait l'époux de sa concubine et l'amant de sa propre épouse. » (p. 272)

Dans cet épisode célèbre du roman, on retrouve certaines caractéristiques du grotesque mises en évidence par le critique russe. En particulier, il ressort que ce qui fonde le grotesque et ce qui, à notre sens, instaure une parenté entre l'écrivain colombien et l'auteur de *Gargantua*, n'est pas le goût de la démesure mais plutôt le recours à de mêmes motifs, comme l'association cyclique de la mort et de la vie, l'une conditionnant l'apparition de la seconde, ou encore le motif de l'inversion entre l'ordre légitime - ici représenté par l'épouse légitime et ô combien conservatrice ! - et l'ordre illégitime, qu'incarne l'amante fantasque Petra Cotes. Mikhaïl Bakhtine le soulignait lui-même :

« L'exagération (hyperbolisation) est effectivement l'un des signes caractéristiques du grotesque (...) ; mais ce n'est toutefois pas le signe le plus important. »

Et, plus loin :

« *Le motif de la mort-rénovation-fertilité* ouvre la porte à toute une série de figures. »<sup>588</sup>

Ainsi associée à des motifs régénérateurs, la démesure de Gabriel García Márquez ne saurait donc en aucune façon être considérée comme un signe d'écriture fantastique. C'est du reste une des contradictions qui nous paraissent les plus intéressantes chez cet auteur, que d'avoir su mêler des éléments qui en effet relèvent de l'écriture fantastique la plus désespérante et des motifs qui au contraire suivent une démarche féroce et optimiste et joyeuse. Même lorsque Gabriel García Márquez aborde des thèmes aussi graves et à bien des égards que celui de la dictature, le fantastique qui caractérise l'écriture marquée se trouve mêlé à des motifs « carnavalesques », à travers une fois encore l'image grotesque du corps.

C'est ce qui se produit en particulier dans « Les Funérailles de la Grande Mémé ». Lorsque la despote qui règne sur Macondo s'éteint, le village commence à revivre, la mort de cette femme tyrannique engendrant par là même la renaissance. Or le traitement de cet épisode par le narrateur rappelle ici aussi, à bien des égards, des éléments du grotesque rabelaisien. Ainsi, par exemple, la Grande Mémé est d'un

---

<sup>588</sup> *Op. cit.*, pp. 306 et 327.

gigantisme à la mesure de son despotisme et de ses richesses. Mais encore, la façon dont elle meurt reprend la thématique du corps grotesque qui privilégie le « bas corporel » dans sa mise en scène du cycle de la mort et de la renaissance. Cela apparaît notamment lors de la mort de la Grande Mémé, qui survient alors que celle-ci est en train de faire l'inventaire de tous ses biens, terrestres et moraux :

« Elle n'eut pas l'heur de terminer. L'énumération laborieuse coupa le fil de sa dernière brise. En se noyant dans le déluge de formules abstraites qui, durant deux siècles, avaient constitué la justification morale du pouvoir familial, la Grande Mémé lâcha un rot sonore et expira. » (p. 146)

C'est en effet ce « rot sonore » qui, en sonnant le glas du despotisme et de l'état moribond de Macondo, annonce la résurrection du village. Que, en écrivant ce passage, Gabriel García Márquez n'ait pas subi l'influence directe de Rabelais, nous voulons bien le croire. Mais en même temps, force est de constater qu'une scène d'inspiration voisine se produit dans le *Gargantua*, au moment de la résurrection d'Epistémon :

« Soubdain, Epistemon commença respirer, puis ouvrir les yeux, puis baisler, puis esterner, puis fit un gros pet de mesnage. Dont dit Panurge :  
- A ceste heure est il guery asseurement. »<sup>589</sup>

Mikhaïl Bakhtine propose sur cet épisode l'analyse suivante. Le critique russe remarque d'abord que les signes de retour à la vie suivent une gradation dirigée vers le bas, du regard jusqu'au pet. Il y voit, plus encore qu'une parodie de l'Évangile, dans lequel « le signe de la résurrection de Jaïre est le fait qu'elle s'alimente », la manifestation joyeuse que la manifestation du retour à la vie se fait par le bas, siège matériel de la vitalité de l'homme.

Chez Gabriel García Márquez, le signe qui annonce le retour à la vie pour Macondo suit certes un mouvement vertical inverse, du bas vers le haut, mais la première manifestation de la résurrection du village se produit cependant par la mise en valeur comique et grotesque de la fonction digestive : les abominations tyranniques - l'énumération de ses innombrables pouvoirs sur le peuple asservi - sont en quelque sorte définitivement « digérées » et expulsées ; la vie du village peut donc reprendre ses droits.

La représentation grotesque du corps chez Gabriel García Márquez s'oppose donc, à notre avis, à la logique fantastique. Au lieu d'engendrer la terreur par le spectacle d'une réalité inacceptable et envahissante, elle libère au contraire un vitalisme rassérénant par la force du comique et la revendication d'un corps réconcilié avec lui-même. Du reste, il n'y a pas nécessairement lieu de s'étonner d'observer tant de similitudes entre Rabelais et l'auteur colombien, alors que ce dernier, tout en reconnaissant son admiration pour l'humaniste français, déclare énergiquement ne pas avoir subi d'influence particulière de lui. C'est que, comme le souligne d'ailleurs

---

<sup>589</sup> Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 334.

Bakhtine lui-même, Rabelais ne fait pas figure d'exception dans la mise en forme de la populaire d'inspiration carnavalesque et grotesque :

« Si Rabelais nous apparaît comme un solitaire qui ne ressemble à nul autre parmi les grands noms de la littérature des quatre derniers siècles, au contraire, sur la toile de fond du trésor populaire convenablement mis à jour, ce sont ces quatre siècles d'évolution littéraire qui risquent plutôt de nous paraître spécifiques, privés de ressemblance avec quoi que ce soit, tandis que *les images de Rabelais seront à nos yeux tout à fait à leur place dans l'évolution millénaire accomplie par la culture populaire.* »<sup>590</sup>

En conséquence, la parenté que nous relevons entre Gabriel García Márquez et Rabelais est bien moins une question d'influence littéraire au sens strict de l'expression, qu'une inspiration commune puisée dans une culture populaire dont les traits caractéristiques majeurs ne sont pas nécessairement distincts selon qu'on s'intéresse à l'auteur français ou à l'auteur colombien.

Ce qui est en cause ici, c'est en fait le souci de ce dernier, mais encore celui de René Depestre et, quoique selon des modes d'appropriation différents, d'Alejo Carpentier, de fonder leur travail d'écrivain à travers des emprunts constants à la culture populaire des Caraïbes. Cette approche, volontiers grotesque et comique, de la culture populaire chez les deux auteurs colombien et haïtien permet un éclairage particulier sur un des aspects les plus importants du « réel merveilleux ». Si celui-ci se démarque à ce point du fantastique, c'est parce que face au pôle fantastique dans lequel il s'intègre cependant, s'oppose un autre pôle, qui réconcilie l'homme caraïbe avec le cosmos. Et, dans cette perspective, l'élément grotesque et comique joue un rôle déterminant.

---

<sup>590</sup> *Op. cit.*, p. 11.

## **CONCLUSION GENERALE**

### *1. Notre questionnement du « réel merveilleux »*

Rappelons d'abord les hypothèses initiales qui sont à l'origine de ce travail. Nous avons indiqué, dans notre introduction, la difficulté qu'il y a à définir le « réel merveilleux ». En quoi l'expression même de « réel merveilleux » - de « *real maravilloso* » en espagnol - convenait-elle plus qu'une autre, en particulier plus que celle de « réalisme magique », pour désigner l'ensemble des œuvres d'ordinaire rangées dans cet ensemble littéraire ? Fallait-il voir en ces textes un genre littéraire précis, ou bien un tissu d'œuvres reliées entre elles essentiellement par une forme de rapport au monde, voire plus modestement de simples contingences historiques, alors à déterminer avec précision ? Pour être en mesure de répondre clairement à ces questions, il s'avérait nécessaire de : déterminer les critères de définition du « réel merveilleux » - et, sur ce point, y avait-il lieu de parler de genre ? - ; définir le mode de rapport au monde éventuellement transcrit par le « réel merveilleux » ; déterminer le rapport à l'Histoire des textes ainsi concernés.

A cette fin, nous avons formulé les hypothèses suivantes.

Première hypothèse : sur le plan des catégories littéraires, le « réel merveilleux » nous semblait relever à la fois du fantastique et du merveilleux. Ces deux écritures littéraires s'opposant dans leur principe même, il fallait donc déterminer ce que le « réel merveilleux » devait à l'une comme à l'autre, et chercher à définir les fondements et le fonctionnement des contradictions internes propres aux textes à partir desquels nous voulions développer notre réflexion.

Deuxième hypothèse : au plan méthodologique, les outils à solliciter dans notre réflexion devaient pouvoir couvrir, non seulement le phénomène littéraire, mais encore les contextes extra-littéraires. Si en effet, le « réel merveilleux » traduisait en littérature une forme particulière de rapport au monde, il était fondamental d'en comprendre les données et les enjeux, en faisant appel notamment à des approches aussi bien anthropologiques qu'historiques.

Troisième hypothèse : la délimitation du corpus se révélait nécessairement problématique, puisque la définition de ce corpus conditionnait la réflexion théorique que nous nous proposons d'entreprendre. En constituant le corpus autour des œuvres d'Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel García Márquez, il s'agissait pour nous de travailler sur des textes assez divers pour être en mesure d'observer des contrastes, des variantes significatives, mais assez cohérent pour noter et expliciter une unité

fondatrice du « réel merveilleux ». Cette cohérence, nous voulions la voir d'abord dans sa définition historique et géographique, l'aire caraïbe représentant en effet une région unique sur le sol américain par le métissage exceptionnel qui avait fondé sa destinée. Il y avait là une coïncidence remarquable à interroger : celle qui reliait une région au destin historique particulier, et une écriture littéraire - le « réel merveilleux » - dont la plupart des représentants illustres étaient en effet d'origine caraïbe.

Au terme de notre recherche sur le « réel merveilleux », quelles réponses sommes-nous en mesure d'apporter aux questions qui nous préoccupaient au départ ?

## 2. Les contradictions du « réel merveilleux »

D'abord, concernant notre première hypothèse, le « réel merveilleux » se confirme bien à nos yeux comme la rencontre *a priori* impossible entre ces deux catégories littéraires opposées que sont le fantastique et le merveilleux. A ce titre, le « réel merveilleux » fait bien figure de parent à la fois proche et éloigné du fantastique, dans le moule duquel on ne peut le faire entrer, du moins si l'on s'en tient à la définition du genre que proposent les Occidentaux : genre de l'irreprésentable et de l'impensable aux confins des limites de l'écriture réaliste. Si, dans la chronologie littéraire occidentale, l'écriture fantastique est apparue alors même que l'écriture du merveilleux avait commencé son déclin, l'Amérique caraïbe a vu coexister, voire fusionner ces deux modes de rapport au monde dans une littérature on ne peut plus originale à cet égard. Comment expliquer qu'elle ait pu avec tant de bonheur concilier les inconciliables ?

La dimension fantastique du « réel merveilleux » trouve son origine, nous l'avons vu, dans la conjonction d'un certain nombre de facteurs historiques et littéraires. L'influence des modèles culturels étrangers et en particulier occidentaux a d'abord joué. Nous avons remarqué par exemple combien la lecture de Kafka, traduit par Borges, avait révélé de nouveaux horizons littéraires à Gabriel García Márquez. Plus largement, la région caraïbe, longtemps fascinée par l'Europe et la France notamment, s'est imprégnée de leurs mentalités, cette imprégnation permettant l'éclosion d'une littérature fantastique. Mais d'autres facteurs ont joué, qui ont donné au fantastique caraïbe ses particularités qui permettent de le différencier du fantastique européen ou même nord-américain.

Le facteur le plus fondamental peut-être est celui qui pose la question de l'identité caraïbe. Comme l'indique Daniel-Henri Pageaux :

« Expression polymorphe d'une suite de colonisations politiques, économiques, linguistiques, l'aire caraïbe inscrit la réflexion sur l'Identité et sur tous les Autres qui ont croisé dans ses eaux comme une priorité : les romans d'Alejo Carpentier, les essais de Roberto Fernandez Retamar, d'Edouard Glissant, de René Depestre ou de Roger Toumson sont là pour montrer à quel

point ce délicat et douloureux problème de l'autoreprésentation et de l'hétéroreprésentation paraît constitutif d'une culture en perpétuel état de questionnement. »<sup>591</sup>

Il y a, plus violemment dans la région caraïbe qu'ailleurs, une schizophrénie culturelle profonde qui fait de chaque homme un étranger à lui-même, partagé qu'il est entre, plus que des concepts, des réalités qui ont pour nom « antillanité », « américanité », « africanité », « créolité » et l'on pourrait ajouter « européenité ». Si les premiers des interdits sociaux et culturels sont bien, conformément à l'analyse de Roger Caillois, « les interdits de mélange »<sup>592</sup>, alors l'homme caraïbe se trouve contraint, par la force des choses et de l'histoire, de constamment violer les interdits. Et la « visée fantastique » du « réel merveilleux » peut alors traduire l'angoisse qui accompagne ce questionnement sur son identité. Avant de devenir une idée à la mode dans le monde occidental contemporain, voire une valeur ou même un idéal chez un penseur comme Michel Serres à travers la figure du « tiers-instruit », le personnage du métis marque le premier des traumatismes du monde caraïbe. Il s'impose d'abord comme « l'antiphysis » dont parle Roger Toumson : la violation visible, palpable et douloureuse de l'ordre naturel - et, en fin de compte, la révélation d'un « surnaturel terrifiant » auquel on reconnaît l'écriture fantastique. Il traduit l'impossibilité de conduire une dialectique du même et de l'autre, les deux pôles de cette dialectique se figeant dans la figure d'un monstre dans lequel chacun s'efforce en vain de ne pas reconnaître son propre double.

Mais si le métissage prend parfois des formes si traumatisantes dans la littérature caraïbe, c'est aussi parce qu'il est le résultat d'une histoire régionale également violente. C'est là la deuxième particularité du fantastique tel qu'il transparaît dans le « réel merveilleux » de la région caraïbe - car même si le « réel merveilleux » se différencie fondamentalement du fantastique, on retrouve en lui des éléments de fantastique. L'histoire de cette région se confond avec l'histoire de la violence. Le métis en particulier est le fruit du viol de l'Amérique et de l'Afrique par l'Europe. Plus de deux siècles après la première abolition de l'esclavage puis l'instauration de la première nation libre et noire à Haïti, le politique continue d'être vécu et pensé comme une source de terreur, qui vient conditionner l'expression de la terreur fantastique. Autant que dans la littérature rioplatense, la surnature qui terrifie prend le masque de la « sur-histoire ». Rappelons sur ce point le propos de Bernard Terramorsi que nous avons fait nôtre dans notre approche de cette question :

« Cette Histoire hors chronologie - c'est le contexte extra-textuel qui peut faire ponctuellement identifier le Pouvoir Terrifiant dans « Pesadillas » - ; cette Histoire qui par sa surpuissance dépasse les forces surnaturelles de jadis ; cette Histoire qui évoque la Surnature en pire : je l'appelle la SUR-HISTOIRE. »<sup>593</sup>

---

<sup>591</sup> Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie à culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p.158.

<sup>592</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, op. cit., p.26.

<sup>593</sup> Bernard Terramorsi, « Pesadillas » de Julio Cortázar : de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire », *Sociocriticism*, op. cit., p.144.

Les formes de la « sur-histoire » propres au « Réel merveilleux » caraïbe sont, nous l'avons vu, extrêmement variées. Mais si, comme chez Cortázar, elles véhiculent les fantômes de la répression politique et dictatoriale en particulier, elles couvrent également la hantise des ethnies autres : Noirs, Indiens, Juifs ou Tsiganes portent tour à tour des masques de sorciers qui transcrivent dans le texte littéraire les abominations de l'histoire caraïbe, de génocide en déportation et d'esclavage en massacres ethniques. Face à une histoire officielle qui n'est guère qu'un tissu de mensonges ou, pis encore, qu'un tissu de silences, la « sur-histoire » écrit ce hiatus du discours sur l'histoire. Elle dit le cri de la terreur, politique et fantastique, sans dévoiler la raison de ce cri.

En définitive, né il y a à peine quelques décennies en Amérique latine et plus particulièrement caraïbe, le « réel merveilleux » s'avère selon nous étroitement lié aux conditions historiques de son apparition. Dans les textes du « réel merveilleux », la Caraïbe devient pour l'homme qui y habite une terre maudite, une terre qui engendre un sentiment de terreur : la terre à la fois impossible, inadmissible et pourtant là, celle à la malédiction de laquelle il est impossible d'échapper, celle, en un mot, qui revêt l'apparence désespérément informelle du chaos. Pourtant, en même temps qu'il s'abîme dans le fantastique, le « réel merveilleux » propose des pages où s'écrit avec bonheur la tentative de faire mentir cette malédiction de l'histoire.

Une « visée merveilleuse » accompagne systématiquement, quoique sous des formes variées, la « visée fantastique » propre au « réel merveilleux ». Et c'est dans cette dichotomie fondamentale que réside l'originalité majeure de cette littérature. En effet, à la différence du fantastique, le merveilleux semble avoir disparu des productions littéraires occidentales.

Au demeurant, que le merveilleux ait disparu de ces textes, que son support culturel, le sacré, se soit trouvé marginalisé dans certaines formes de débats, ne signifie pas pour autant qu'il n'entre plus dans les préoccupations de l'homme occidental. Dès 1956, Mircea Eliade en faisait la remarque :

« Mais cet homme areligieux descend de l'*homo religiosus* et, qu'il le veuille ou non, il est aussi son œuvre, il s'est constitué à partir des situations assumées par ses ancêtres. En somme, il est le résultat d'un processus de désacralisation. Tout comme la « Nature » est le produit d'une sécularisation du Cosmos œuvre de Dieu, l'homme profane est le résultat d'une désacralisation de l'existence humaine. (...) En d'autres termes, l'homme profane, qu'il le veuille ou non, conserve encore les traces du comportement de l'homme religieux, mais expurgées des significations religieuses. »<sup>594</sup>

Sans doute, à notre avis, faut-il chercher dans cette évolution de « l'*homo religiosus* » une part des conditions de l'apparition du fantastique dans la littérature européenne. Mais en Caraïbe, rien de tel, le merveilleux, fondé sur le sens du sacré, est même ouvertement revendiqué par les auteurs sur lesquels a plus particulièrement

---

<sup>594</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., pp.172-173.



porté notre étude, quelques noms qu'ils aient voulu lui donner, René Depestre employant même parfois, pour le désigner, l'expression plus large du « réel merveilleux ». Plus prosaïquement, Gabriel García Márquez parle de « cosas extraordinarias » et revendique ses « supersticiones »<sup>595</sup>. Enfin, Alejo Carpentier associe indifféremment les deux termes de « fantastique » et de « merveilleux » dans la dernière phrase de son célèbre texte, que nous avons déjà cité, sur « Le réel merveilleux en Amérique ». Ainsi assumé par les auteurs de la région caraïbe, le merveilleux trouve dans leurs textes une place centrale qui lui permet de s'épanouir autrement que d'une façon masquée.

Si la perception et l'écriture du merveilleux survivent avec tant de vitalité et finissent si souvent par annihiler les effets anxiogènes des textes du « réel merveilleux », c'est surtout parce qu'elles puisent leur force de la culture syncrétique caraïbe. Ouverte au vaudou haïtien ou, c'est selon, à la santería cubaine, ouverte aussi aux Indiens de la Goajira que fréquenta Gabriel García Márquez dans son enfance, mais encore aux cultures populaires importées de Galice ou d'Andalousie, cette culture syncrétique fait la part belle à un sens du sacré et du surnaturel, en cherchant justement à établir le chaînon manquant entre faits naturels et principes surnaturels. Ce chaînon qui fait défaut dans la culture du fantastique réapparaît ainsi par intermittence dans celle du « réel merveilleux ». La réalité est ainsi perçue de manière beaucoup plus complexe que dans la culture occidentale européenne, et la métaphore de « l'éponge » développée par Julio Cortázar illustre fidèlement cette complexité :

« En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja ; durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea cesa de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien creo que soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible y todo puede rendirse. »<sup>596</sup>

Cette « porosité » du réel apparaît aussi dans la perception qu'en propose la littérature du « réel merveilleux » dans l'aire caraïbe. Elle y remplit même, nous semble-t-il, une fonction centrale car elle autorise un sentiment du merveilleux qui ne se borne pas, comme chez l'écrivain argentin, à un moment « bref et précaire », mais s'inscrit au contraire dans une perception continue de l'existence.

Le merveilleux qu'on rencontre dans la littérature caraïbe développe ainsi sa propre mythologie. Car si la dimension fantastique du « réel merveilleux » fait intervenir les terreurs que l'histoire a fait subir à l'homme caraïbe, le mythe remplit au contraire une fonction euphorisante qui fait basculer les mêmes textes dans le merveilleux. Le mythe permet alors de s'affranchir du poids anxiogène des vicissitudes et des traumatismes de l'histoire. L'écriture de ces mythes se déroule selon les trois axes suivants, que nous avons successivement étudiés, et qui constituent trois ensembles mythologiques.

<sup>595</sup> « El que no tenga Dios, que tenga supersticiones » (*El Olor de la guayaba, op. cit.*, p. 145)

<sup>596</sup> Julio Cortázar, *Obra crítica / 3*, Edition de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 97.

Mythologie de la terre caraïbe, nous l'avons vu, puisque celle-ci entretient, dans le rapport ainsi défini, des relations complexes et privilégiées, avec un « axe cosmique » à la fois perçu et vécu. Le paradis n'est pas renvoyé à un autre monde, mais pressenti comme faisant partie intégrante du monde d'ici-bas : il est « réel », et c'est cette perception qui fonde jusqu'à l'expression de « réel merveilleux ». L'unité du monde se poursuit dans l'écriture d'un temps cyclique, fondé sur la révélation de cycles de régénération, dont la première fonction est de faire réapparaître la cosmogonie primordiale, annihilant la terreur que la mort fait naître dans un temps linéaire et irréversible.

Mythologie du métissage, aussi, puisque ce dernier, en dépit de sa signification traumatisante qui engendre parfois un sentiment de terreur fantastique, gouverne dans une perspective merveilleuse la quête d'une unité perdue. A travers la réécriture du mythe d'Arlequin comme à travers, chez René Depestre surtout, l'écriture d'un érotisme sacré, ce qui est en jeu cette fois est l'unité de l'être. Le métis, dans ces conditions, ne présente plus le visage informe et inacceptable du monstre, mais celui transcendé du héros qui franchit et relie les espaces, les époques comme les différences. Son personnage se réécrit en particulier à la faveur d'une actualisation des mythes antiques, d'Ulysse et Prométhée notamment.

Mythologie d'une écriture conçue comme « mirabilisante », enfin. Les écrivains du « réel merveilleux », par-delà leurs différences stylistiques, « mirabilisent » les effets de terreur du fantastique par le travail de l'écriture littéraire. Les stratégies sont ici variées, mais nous avons pu distinguer deux orientations principales. La poétisation est la première. La poésie opère en effet une sécurisation de l'acte de lire aux antipodes de la visée fantastique. Le travail sur les mots, par l'amalgame et l'agglutination, auquel se livrent aussi bien Alejo Carpentier que René Depestre, comme le recours à « l'oraliture », ont pour résultat une sublimation de l'étrange voire du fantastique. Celui-ci n'est plus alors la finalité du texte, mais un simple matériau transfiguré par un art poétique. Ou encore, peut-on dire que le fantastique cesse d'être informel et par là anxiogène dès lors que la poésie lui donne forme. L'autre orientation qui permet de transcender le fantastique et finalement d'en annihiler les effets est celle du comique. Écriture mais encore philosophie et *praxis* d'une existence résolument tournée vers la transgression des interdits et des forces de destruction, le comique éloigne également le « réel merveilleux » du désespoir sans lequel la terreur fantastique ne peut opérer. Notre travail, sur ce point, n'a fait en vérité que confirmer une analyse déjà ancienne, puisque Louis Vax l'avait conduite dans sa *Séduction de l'étrange* : « (...) le monde fantastique est sans cesse menacé par deux domaines voisins : le Poésie et le Comique. »<sup>597</sup>

Bref, aux côtés d'une « rhétorique de l'indicible » qui fait basculer le texte vers un fantastique aussi terrifiant qu'impossible à dire, le « réel merveilleux » développe une poétique du mythe fondatrice du merveilleux. C'est ici la première

---

<sup>597</sup> Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige / PUF, 1965, p. 242.

conclusion à la quelle nous sommes parvenus. Elle nous autorise à proposer, pour le « réel merveilleux », la définition suivante : le « réel merveilleux », qui ne constitue pas un genre littéraire, s'identifie comme l'ensemble des textes écrits dans l'aire caraïbe dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dès lors que leurs auteurs témoignent de l'aspiration à donner une forme littéraire à un rapport au monde contradictoire, défini par les vicissitudes de l'histoire caraïbe comme par la mythologie qui se rapporte à cette région. Le « réel merveilleux » relève ainsi de deux genres littéraires d'ordinaire distincts, aux visées opposées : le fantastique et le merveilleux, cette double appartenance littéraire reflétant les contradictions qui caractérisent le rapport au monde propre à l'aire caraïbe.

### ***3. Pour la validation des outils d'investigation anthropologiques***

Notre deuxième hypothèse engageait l'ouverture de notre démarche au questionnement des contextes extra-littéraires. Dans notre travail, nous avons constamment cherché à mettre en relation le texte du « réel merveilleux » avec ses contextes extra-littéraires, en particulier ceux qui sont de la compétence du sociologue ou encore de l'ethnologue, de l'historien et tout particulièrement de l'historien des religions. Il ne s'agit pas, sur ce point, de déterminer des liens de causalité, mais plus prudemment d'ouvrir de nouveaux angles de lecture, quitte parfois à donner du sens à ce qui - dans le texte fantastique, au moins - se refuse à en avoir. Nous sommes à cet égard convaincus qu'il faut, pour enrichir l'approche de la réalité du texte et la fonder sur un socle plus large que celui de la seule fonctionnalité littéraire, tenir compte de ce que Roger Bozzetto appelle, après Jean Fabre mais aussi après Jean Molino<sup>598</sup>, sa « visée anthropologique ».

Au demeurant, le recours à des outils de recherche aussi variés nous paraît justement constitutif de la démarche comparatiste. Dès lors que la littérature comparée se donne pour objectif de confronter des textes pour dégager ce qui fait l'unité et la diversité d'un corpus, mais aussi pour conceptualiser des notions d'abord pressenties empiriquement, elle envisage les textes dans leur totalité, et en particulier dans les multiples rapports qu'ils entretiennent avec le monde où ils sont produits. Dans le cas du « réel merveilleux » plus précisément, cette démarche s'avère on ne peut plus nécessaire. En effet, le comparatisme jette des ponts, des passerelles, entre des réalités ilotiques, établit un « parcours » là où, selon le mot de Michel Serres, il n'y a que du « discours ». Bref : met en lumière les contradictions dans une perspective dynamique et totalisante. Or les notions qui entrent en jeu dans l'écriture du « réel merveilleux » sont, nous l'avons vu, dans un état d'affrontement perpétuel. Et il nous a paru d'une

---

<sup>598</sup> Jean Molino termine son article « Trois modèles d'analyse du fantastique » (*Europe* n° 611, mars 1980, pp. 12-26) par la phrase suivante, que nous avons déjà citée dans notre introduction, et qui constitue pour nous une injonction à laquelle nous adhérons pleinement : « le fantastique est un fait symbolique total auquel seule une approche sémiologique et anthropologique peut rendre pleine justice. »

nécessité absolue, afin de définir le « réel merveilleux », d'interroger des notions comme celles du sacré et du profane, du cosmos et du chaos, du naturel et du surnaturel.

L'analyse de Rodríguez Monegal selon laquelle l'un des fondements du « réel merveilleux » est la foi nous a paru entièrement fondée. Elle méritait cependant plus ample précision. Le sacré est en effet constamment présent dans les textes que nous avons pu étudier. Chez nos trois auteurs, la perception du monde dégage un sens qui est un sens caché, en lien avec un monde supérieur deviné, pressenti, accessible par de rares passerelles. La terre caraïbe en particulier fourmille de signes qui demandent à être révélés, et éventuellement interprétés. Que ces signes fassent l'objet de quêtes initiatiques comme dans les romans d'Alejo Carpentier, qu'ils induisent un sentiment de l'étrange comme chez Gabriel García Márquez ou qu'ils s'inscrivent dans le dessin d'une harmonie cosmique comme chez René Depestre, ils habitent la totalité du territoire caraïbe comme la totalité des pages du « réel merveilleux ». Ils font de la terre caraïbe une terre préexistante à l'histoire, préexistante à l'apparition des hommes et aux significations conventionnelles qu'ils prétendent donner à l'espace qu'ils sont venus occuper. Bref, les Caraïbes sont parcourues par le sacré, et la référence à cette notion centrale de l'histoire des religions est d'une nécessité absolue si l'on veut engager une analyse un tant soit peu pertinente du « réel merveilleux ».

En même temps, le sacré ne prend ici sa pleine signification que dans le cadre des liens dialectiques qui le confrontent au profane. Car la désacralisation du monde caraïbe nous a paru à l'origine même du sentiment fantastique. L'incapacité à retrouver des signes, à voir du sens dans une Amazonie primordiale dont il se trouve désormais exclu fait ainsi basculer le narrateur du *Partage des eaux* dans le vertige du non sens duquel il avait cru pouvoir s'échapper. Chez Gabriel García Márquez, la désacralisation des Caraïbes prend l'apparence d'une profanation qui engendre la désagrégation de la terre elle-même, à travers des cataclysmes, déluges, sécheresses qui érodent et tuent l'homme, les espaces et le temps.

C'est ici qu'il faut, pour continuer l'étude sur le « réel merveilleux », faire appel à une autre catégorie fondamentale des études anthropologiques : celle qui oppose et relie les notions de cosmos et de chaos. A la fois cosmos et chaos, l'univers du « réel merveilleux » dessine tantôt une signification profonde et merveilleuse, tantôt l'absurde abyssal d'une absence totale de sens. Soit il est cosmos, et alors les éléments épars qui le constituent se répondent dans une unité retrouvée - c'est là, par exemple, le rôle de l'érotisme ou du carnaval chez René Depestre -, soit il est chaos, c'est-à-dire, selon le mot de Michel Serres, « une multiplicité d'espaces sans rapport »<sup>599</sup>, fracture dans le monde comme dans le discours. Dans cette dernière hypothèse, le « réel merveilleux » se fait fantastique, il écrit en effet l'impossibilité qu'il y a à tenir un discours qui assoie la cohérence du propos sur la cohérence du

---

<sup>599</sup> Michel Serres, « Discours et parcours », *L'Identité*, op. cit., p.34.

monde. Dans la première hypothèse en revanche, il tisse un texte merveilleux, dont la poésie renvoie à une poésie du monde perçu comme cosmos.

Ce questionnement du cosmos et du chaos, dont nous avons vu à quel point il est essentiel dans l'étude du « réel merveilleux », trouve son sens dans une redéfinition du surnaturel. Contrairement à l'usage qui est souvent fait de ce mot, le surnaturel ne s'oppose pas en soi au naturel. Il en est au contraire le principe même, dans une perspective religieuse. Il est le principe sacré et caché de la nature, qui éblouit par exemple Esteban au sommet de l'arbre cosmique qu'il escalade dans *Le Siècle des lumières*. La révélation du surnaturel, dans cette perspective, est le fondement du merveilleux. Qu'en revanche le lien sacré qui doit relier le surnaturel au naturel se trouve brisé, et le texte écrit cette fois la révélation d'un surnaturel terrifiant en ce sens qu'il menace au lieu de garantir une protection.

L'importance capitale de ces différentes notions dans le « réel merveilleux » détermine la méthode d'investigation des textes et le choix des outils d'analyse à utiliser. Mais elle permet aussi de répondre de façon claire à des questions que nous rappellerons au tout début de notre conclusion. Notre ambition centrale, à l'origine de ce travail, était de parvenir à une définition du « réel merveilleux ». En particulier, fallait-il entendre, par « réel merveilleux », un genre littéraire à part entière, ou un simple télescopage de textes appartenant à une même entité géo-culturelle et à une même thématique ?

Plus encore que sa délimitation historique et géographique, ce qui nous incite clairement à opter pour cette dernière hypothèse, c'est la confirmation que le « réel merveilleux » se situe à la croisée des chemins, d'une part entre les catégories du fantastique et du merveilleux, d'autre part, entre des perceptions sacrées et profanes du monde, ressenti tantôt comme chaos, tantôt comme cosmos. A ce titre, le « réel merveilleux » ajoute, aux métissages ethniques, culturels et linguistiques, un autre métissage tout aussi déconcertant : un métissage littéraire cette fois. Il nous semble bien relever d'une conjonction de données historiques plutôt que d'une catégorie littéraire ou esthétique d'une dimension universelle.

On ne saurait parler à propos du « réel merveilleux » d'un genre littéraire en ce sens qu'il ne relève pas d'une seule visée esthétique et que ses textes ne se répondent pas par une forme canonique. C'est pourquoi l'expression de « réel merveilleux » emporte notre adhésion bien plus que celle de « réalisme magique », puisque les visées esthétiques nous paraissent moins constitutives du « réel merveilleux » que la vision du monde que celui-ci propose.

#### 4. Contrastes et unité des textes du « réel merveilleux »

Notre troisième hypothèse portait sur la cohérence à donner à notre corpus. Dans la mesure en particulier où le « réel merveilleux » n'est pas un genre littéraire, et qu'à ce titre il n'a pas la moindre « règle » d'écriture à suivre, qu'au demeurant il s'agit là d'une réalité littéraire finalement assez peu interrogée par la critique, les critères de définition d'un corpus devaient en définitive porter sur des données extralittéraires. Nous avons retenu l'aire caraïbe pour les particularités historiques et culturelles qui sont les siennes et dont nul ne conteste l'importance. En dépit de diversités d'ordre linguistique, politique, voire religieux, l'ensemble de cette région a en effet en commun un extraordinaire métissage culturel qui fait intervenir des cultures provenant de trois continents. A ce premier point commun, capital selon nous, s'ajoutent d'autres caractéristiques communes comme le spectre d'une histoire constamment écrite dans la violence, et des lieux inscrits dans le mythe de la terre promise depuis la conquête de l'Amérique et les premiers récits de Christophe Colomb. Parce que tous trois appartiennent à l'aire caraïbe et que leurs noms sont souvent associés au « réel merveilleux », Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel García Márquez dessinent-ils, à travers leurs textes, un corpus marqué par une véritable unité littéraire ?

L'unité que dessinent les textes de nos trois auteurs tient au traitement littéraire de la question centrale de l'identité. Les trois en effet proposent une écriture tantôt angoissée et fantastique, tantôt merveilleuse et éblouie de l'identité caraïbe. Cela apparaît à travers l'ambivalence de la terre caraïbe, dont nous avons vu qu'elle est caractéristique des récits de ces trois écrivains : terre maudite écrasée par la chaleur, le vent, la poussière ou les cataclysmes, mais aussi terre mythique de la grande réconciliation entre l'homme caraïbe et sa terre ; à travers aussi la problématique du métis, parfois démoniaque, parfois au contraire idéalisé selon les multiples variantes de la figure d'Arlequin ; à travers enfin l'accablement provoqué par une histoire terrifiante qui alterne avec une définition d'une utopie caraïbe, le dialogue du mythe et de l'histoire constituant le fondement même du « réel merveilleux » selon Claude Fell<sup>600</sup> - et le propos que le critique tenait sur Alejo Carpentier nous paraît également légitime pour René Depestre ou Gabriel García Márquez.

Néanmoins, la profonde unité du corpus ne saurait nous faire oublier les contrastes frappants qui différencient les trois auteurs de notre corpus. Ces contrastes sont d'abord liés, nous semble-t-il, aux particularités culturelles d'Haïti, de Cuba et de la Colombie. Ainsi l'œuvre de René Depestre est parcourue par la très forte présence du vaudou, qui ne constitue pas seulement un thème littéraire, mais encore conditionne un mode particulier de rapport au monde. Le sacré nous paraît en effet plus présent dans l'œuvre de l'auteur haïtien, et la place plus souvent sous le signe du

---

<sup>600</sup> Claude Fell, « Mythification et démythification dans *La Harpe et l'Ombre* d'Alejo Carpentier », *Sud, op. cit.*, p. 235 : « On sait que dans l'œuvre de Carpentier le concept de « réel merveilleux » se résout narrativement par les intersections constantes du mythe et de l'histoire. »

« merveilleux » que du « fantastique ». Le drame et la mort, par exemple, qui marquent le dénouement de la plupart de ses récits, s'inscrivent généralement dans un cycle de régénération cosmique explicité par le narrateur. On chercherait en vain, chez René Depestre, l'équivalent des *Yeux de chien bleu* ou de « l'Office des ténèbres ». Inversement, le polythéisme et le traitement sacré de l'érotisme l'ont conduit à l'écriture d'un « érotisme solaire » dont le lecteur trouve à peine quelques traces chez Carpentier et Gabriel García Márquez.

La biographie même des écrivains de notre corpus peut éclairer certains des traits qui différencient leurs œuvres respectives. D'une génération postérieure à celle de Alejo Carpentier, né en 1904, René Depestre et Gabriel García Márquez, nés respectivement en 1926 et 1928, ont recours à une écriture marquée par l'« oraliture ». Or, cette dimension esthétique donnée à l'oralité est d'une apparition relativement récente dans la littérature latino-américaine. D'autre part, ces deux mêmes auteurs proposent, dans certains de leurs récits, et notamment les plus récents de Gabriel García Márquez, une « mirabilisation » de l'angoisse fantastique par un traitement comique régénérateur. Faut-il voir dans cette particularité un autre signe de l'évolution des lettres latino-américaines au XX<sup>e</sup> siècle ? Ou bien faut-il l'attribuer au fait que l'écrivain haïtien comme l'écrivain colombien ont été plus marqués par la culture populaire de leurs pays ? Ont été, en définitive, moins marqués par la culture parisienne qu'Alejo Carpentier - qui pourtant la dénonçait avec d'autant plus de force qu'il en subissait l'influence ?

Ces questions en suspens prouvent que le « réel merveilleux », s'il constitue une notion littéraire éclairante pour les lettres latino-américaines, doit être constamment croisé avec d'autres outils d'investigation littéraire et extra-littéraire afin de mieux appréhender la complexité des lettres de cette région. Mais doit-on associer la notion même de « réel merveilleux » à cette seule aire géographique et historique ?

### **5. Vers quelles perspectives ?**

Tout un travail de recherche reste à faire, de manière à interroger d'autres littératures provenant d'autres horizons culturels, afin de déterminer si cette oscillation constante entre le fantastique et le merveilleux, dont nous avons vu qu'elle caractérise le « réel merveilleux », ne se retrouve pas à nouveau, sous des formes éventuellement distinctes, dans ces textes constitutifs, selon Jean Fabre, du « Néo-carnavalesque ». Nous avons voulu, par prudence méthodologique, délimiter notre champ d'investigation, à l'aire caraïbe. Sans doute faut-il aussi songer à relier, comparer, ne serait-ce que pour mettre en évidence des cheminements différents, cette aire à celle du Cône Sud, étudier de façon approfondie les degrés de parenté fantastiques et merveilleux de nos trois auteurs avec un Borges ou un Cortázar.

Sans doute faut-il se montrer plus ambitieux même, franchir l'Atlantique, et chercher à déterminer si ces frères ennemis, « caïniques » selon le mot de Jean Fabre, que sont le fantastique et le merveilleux, ne se rencontrent pas au sein de la même

œuvre d'un même auteur, dans d'autres régions de métissage comme l'océan Indien ou, pourquoi pas ? en Europe même, si tant est que toutes les cultures sont métisses, y compris sur un continent où les idéologies dominantes sont souvent placées sous le signe d'un nationalisme étroit. Plus largement enfin, c'est le fondement extra-littéraire même de cette forme hybride d'écriture et de « sensibilité au monde » qui doit être considérée.

C'est enfin en confrontant des approches *a priori* aussi éloignées que les approches historiques et les approches essentialistes<sup>601</sup> qu'il devient possible de transformer, conformément à l'heureuse formulation de Michel Serres que nous avons déjà reprise à notre compte, un « discours » sur le « réel merveilleux » en un « parcours ». A la façon de René Depestre et de son « métier à métisser », il s'agit pour nous de confronter le multiple et l'un, de rapprocher des objets relevant en principe de domaines séparés. Mais n'est-ce pas là, en définitive, le principe de toute littérature comparée ?

---

<sup>601</sup> Nous songeons ici à la réflexion par laquelle Etienne termine l'avant-propos de la troisième édition de ses *Essais pour une littérature (vraiment) générale* (*op. cit.*, p.11) : « Non pas que je croie en l'homme. Simplement, je constate l'homme (...) »



## **BIBLIOGRAPHIE**

## I. LE CORPUS.

### **CARPENTIER, Alejo :**

#### **Textes narratifs en langue espagnole :**

*El Reino de este mundo*, Barcelone, Seix Barral, 2000 (édition princeps 1949), 145 p. (Biblioteca de Bolsillo).

*Los Pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (édition princeps 1953), 284 p. (Biblioteca Carpentier)

*Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (édition princeps 1958), 195 p. (Biblioteca Carpentier)

*El Siglo de las Luces*, Barcelone, Seix Barral, 2001 (édition princeps 1962), 415 p. (Biblioteca breve)

*El Recurso del método*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (édition princeps 1974), 398 p. (Biblioteca Carpentier)

*Concierto barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (édition princeps 1974), 103 p. (Biblioteca Carpentier)

*La Consagración de la primavera*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998 (édition princeps 1978), 576 p. (Ave Fénix)

*El Arpa y la Sombra*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (édition princeps 1979), 183 p. (Biblioteca Carpentier)

Autres textes de fiction non cités dans cette étude :

*Ecue-Yamba-O*, Barcelone, Bruguera, 1985 (édition princeps 1933), 1985, 216 p.

*El Acoso*, Barcelone, Seix Barral, 1997 (édition princeps 1956), 156 p. (collection « Booket »)

#### **Traductions françaises utilisées :**

*Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954, traduit par René L.-F. Durand, collection « Folio », n° 1248, 1980, 186 p.

*Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1956, traduit par René L.-F. Durand, collection « Folio », n° 795, 1976, 374 p.

*Guerre du temps et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1967 et 1989, traduit par René L.-F. Durand, collection « Folio », n° 2032, 1989, 213 p.

*Le Siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 1962, traduit par René L.-F. Durand, collection « Folio », n° 981, 1979, 462 p.

*Le Recours de la méthode*, Paris, Gallimard, 1975, traduit par René L.-F. Durand, collection « Du monde entier », 353 p.

*Concert baroque*, Paris, Gallimard, 1976, traduit par René L.-F. Durand, collection « Folio », n° 1020, 1978, 120 p.

*La Danse sacrée*, Paris, Gallimard, 1980, traduit par René L.-F. Durand, collection « Du monde entier », 537 p.

*La Harpe et l'Ombre*, Paris, Gallimard, 1979, traduit par René L.-F. Durand, collection « Folio », n° 1742, 1986, 215 p.

Autres textes de fiction non cités dans cette étude :

*Ekoué-Yamba-Ó*, Paris, Gallimard, 1988, traduit par René L.-F. Durand, suivi de *Histoires de lunes*, collection « Du monde entier », 250 p.

*Chasse à l'homme*, Paris, Gallimard, 1958, traduit par René L.-F. Durand, collection « l'Etrangère », 1993, 203 p.

**DEPESTRE, René :**

**Textes narratifs :**

*Le Mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979, collection « Folio », 1998, n° 3081, 209 p.

*Alléluia pour une femme-jardin*, Paris, Gallimard, 1981, collection « Folio », 1986, n° 1713, 217.

*Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988, collection « Folio », 1990, n° 2182, 215 p.

*Eros dans un train chinois*, Paris, Gallimard, 1990, collection « Folio », 1993, n° 2456, 211 p.

**Textes poétiques :**

*Anthologie personnelle*, Arles, Actes Sud, 1993, 108 p.

*René Depestre* par Claude Couffon, Paris, Pierre Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1986 (choix de poèmes), 201 p.

Autres textes poétiques non cités dans cette étude :

*Étincelles*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1945.

*Gerbe de sang*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1946.

*Végétations de clarté*, préface d'Aimé Césaire, Paris, Pierre Seghers, 1951.

*Traduit du grand large*, Paris, Pierre Seghers, 1952.

*Minerai noir*, Paris, Présence Africaine, 1956.

*Journal d'un animal marin*, Paris, Pierre Seghers, 1964.

*Un Arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, Paris, Présence africaine, 1967.

*Cantate d'octobre* (édition bilingue), La Havane, Institut du Livre et la S.N.E.D., Alger, 1968.

*Poète à Cuba*, préface de Claude Roy, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976

*En état de poésie*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, collection « La Petite Sirène », 1980.

*Au matin de la négritude*, préface de Georges-Emmanuel Clancier, Euroditeur, 1990.

*Journal d'un animal marin*, Paris, Gallimard, choix de poèmes, 1956-1990, 1990 (sous le titre du recueil paru chez Seghers en 1964).

**GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel :**

**Textes de fiction en langue espagnole :**

*Ojos de perro azul*, Barcelone, Montadori, 1999 (édition princeps 1947 et 1955), 167 p. (Biblioteca García Márquez)

*La Hojarasca*, Barcelone, Plaza & Janés, 1994 (édition princeps 1954), 170 p. (Ave Fénix)

*Los Funerales de la Mamá Grande*, Barcelone, Plaza & Janés, 1994 (édition princeps 1962), 167 p. (Ave Fénix)

*Cien años de soledad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982 (édition princeps 1967), 448 p. (Selecciones Austral)

*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelone, Montadori, 2000 (édition princeps 1972), 153 p. (Biblioteca García Márquez)

*El Otoño del patriarca*, Barcelone, Montadori, 1999 (édition princeps 1975), 298 p. (Biblioteca García Márquez)

*Crónica de una muerte anunciada*, Barcelone, Montadori, 1995 (édition princeps 1981), 126 p. (Biblioteca García Márquez)

*El Amor el los tiempos del cólera*, Barcelone, Montadori, 1987 (édition princeps 1985), 443 p. (« Narrativa Montadori »)

*Doce cuentos peregrinos*, Barcelone, Plaza & Janés, 1997 (édition princeps 1992), 225 p. (Libros de bolsillo)

*Del Amor y otros demonios*, Barcelone, Montadori, 2000, 190 p. (Biblioteca García Márquez)

Autres textes de fiction non cités dans cette étude :

*El Coronel no tiene quien le escriba*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (édition princeps 1961), 95 p. (collection « Alianza Cien »)

*La Mala hora*, Barcelone, Montadori, 2000 (édition princeps 1962), 216 p. (Biblioteca García Márquez)

*El General en su laberinto*, Barcelone, Montadori, 1989, 287 p. (« Narrativa Montadori »)

#### **Traductions françaises utilisées :**

*Des yeux de chien bleu*. Traduit par Annie Morvan. Paris, Grasset, Les Cahiers rouges, n° 137, 1991, 151 p.

*Des Feuilles dans la bourrasque*. Traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1983, 262 p. Rééd. : Grasset, Les Cahiers rouges, n° 132, 1991, 252 p.

*Les Funérailles de la Grande Mémé*. Traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1977, 156 p. Rééd. : LGF, Collection Les langues modernes, n° 8701, 1988 et Grasset, Les Cahiers rouges, n° 123, 1990, 156 p.

*Cent ans de solitude*. Traduit par Claude et Carmen Durand. Paris, Seuil, 1968. Rééd. : Seuil, 1980 ; Le Livre de poche n° 3525 (épuisé). Rééd. : Seuil, 1980 et Seuil, collection Points, 1995, 460 p.

*L'incroyable et triste histoire de la candide Eréndira et de sa grand-mère diabolique*. Traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1977, 164 p. Rééd. : Grasset, Les Cahiers rouges, n° 124, 1990, 154 p.

*L'Automne du patriarche*, Traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1979, 319 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 5692, 1982, 316 p. et Grasset, Les Cahiers rouges, n° 228, 1996, 317 p.

*Chronique d'une mort annoncée*. Traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1981, 210 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 6409, 1987, 115 p. et Grasset, Les Cahiers rouges, n° 174, 1993, 200 p.

*L'Amour aux temps du choléra*. Traduit par Annie Morvan. Paris, Grasset, 1987, 380 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 4349, 1992, 475 p.

*Douze contes vagabonds*. Traduit par Annie Morvan. Paris, Grasset, 1993, 285 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 13747, 1995, 157 p.

*De l'Amour et autres démons*. Traduit par Annie Morvan. Paris, Grasset, 1995, 248 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 14145, 1997, 186 p.

Autres textes de fiction non cités dans cette étude :

*Pas de lettre pour le colonel*. Traduit par Daniel Verdier. Paris, Grasset, 1980, 125 p. Rééd. Grasset, Les Cahiers rouges, n° 130, 1991, 125 p.

*La Mala hora*. Traduit par Claude Couffon. Paris, Grasset, 1986, 294 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 6440, 1988, 219 p. et Grasset, Les Cahiers rouges, n° 138, 1991, 289 p.

*Le Général dans son labyrinthe*. Traduit par Annie Morvan. Paris, Grasset, 1990, 318 p. Rééd. : LGF, Le Livre de poche, n° 9650, 1993, 284 p.

## 2. LA QUESTION DU « REEL MERVEILLEUX »

ALEGRÍA, Fernando, « Alejo Carpentier : realismo mágico », in H. F. Giacomán, *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas Publishing, 1970, pp. 33-69.

BARROSO, Juan, « Realismo mágico » y « lo real maravilloso » en *El Reino de este mundo y El Siglo de las Luces*, Miami, Ed. Universal, 1977, 176 p.

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, *Eloge de la créolité*, In *Praise of creoleness*, édition bilingue, Paris, Gallimard, 1993, 129 p.

BRAVO, Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario : para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas, Ed. la Casa de Bello, 1988, 255 p.

CAMAYD-FREIXAS, Erik, *Realismo mágico y primitivismo : relectura de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham (Md), New York ; Oxford : University press of America, 1998

CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, 155 p.

CARPENTIER, Alejo, *Letra y solfa* (recueil d'articles parus dans *El Nacional*), Caracas, Síntesis Dosmil, 1975.

CARPENTIER, Alejo, *Chroniques*, Paris, Gallimard, collection « Idées / nrf », 1983, 506 p.

CARPENTIER, Alejo, *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca breve », 1999, 188 p.

CARRILLO, Germán D., « Desenfado y comicidad : dos técnicas magicorrealistas de García Márquez en « Un hombre muy viejo con unas alas enormes », in H. F. Giacomán, *Homenaje a G. García Márquez*, New York, Las Américas Publishing, 1972, pp. 235-248.

CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », n° 352, 1999, 293 p.

CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, édition de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994, 3 volumes.

COUFFON Claude, *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris, Métailié, 1989, Préface.

DEPESTRE, René, *Bonjour et Adieu à la négritude...*, Paris, Robert Laffont, 1980,

DEPESTRE, René, *Le Métier à métisser*, Paris, Stock, 1998, 264 p.

DEPESTRE, René, *Ainsi parle le fleuve noir*, Paris, Paroles d'Aube, 1998, 132 p.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, et MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El Olor de la guayaba*, Bogotá, Edit. La Oveja Negra, 1982, Rééd. Barcelona, Mondadori, 1994, 163 p.

GLISSANT, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », n° 313, 1997, 839 p.

GOIMARD, Jacques, article « Merveilleux », *Encyclopedia Universalis*, volume XIV, pp. 1023-1027.

LAROCHE, Maximilien, *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*, Sainte Foy (Canada), Université Laval, 1987, 154 p.

LLARENA, Alicia, *Realismo mágico y lo real maravilloso : una cuestión de verosimilitud : espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*, Gaithersburh (Md), Ed. Hispamérica, 1997, 333 p.

LUDWIG, Ralph, *Ecrire la « parole de nuit »*, *La nouvelle littérature antillaise* ; Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre, Edouard Glissant, Bertène Juminer, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid, rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, collection Folio essais, n° 239, 1994, 192 p.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *La Obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Editions de l'Université de Venezuela, 1970.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *Lo Barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Madrid, Siglo veintiuno, 1982, 587 p.

MULLER-BERGH, Klaus, « Reflexiones sobre los mitos », in H. F. Giacomán, *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas Publishing, 1970, pp. 275-292.

PADURA FUENTES, Leonardo, *Lo real maravilloso : creación y realidad*, La Habana, Letras cubanas, 1989, 169 p.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « Realismo mágico versus literatura fantástica : un diálogo de sordos », *Otros mundos otros fuegos, fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, pp.25-37.

SANTANDER, Carlos, « Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier », in H. F. Giacomán, *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas Publishing, 1970, pp. 101-144.

VERDEVOYE, Paul, « Le Siècle des Lumières et la Réalité merveilleuse », in Daniel-Henri Pageaux, *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, Paris, L'Harmattan, 1982, pp. 149-163.

VOLKENING, Ernesto, « Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado », in H. F. Giacomán, *Homenaje a G. García Márquez*, New York, Las Américas Publishing, 1972, pp. 73-86.

### 3. LES ŒUVRES CRITIQUES.

#### 3.1. LES OUVRAGES.

ARIES, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, collection « L'univers historique », 1977, 642 p.

ATTALI, Jacques, *Histoires du temps*, Paris, Fayard, 1982, 332 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, 267 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, 307 p.

- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, 343 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, collection « Folio Essais », n° 25, 1985, 185 p.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 214 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1970, 473 p.
- BARNET, Miguel, *Esclave à Cuba, biographie d'un « cimarron » du colonialisme à l'indépendance*, traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Gallimard, collection « Témoins », 1967, 207 p.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 167-174.
- BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, collection « Arguments », 307 p.
- BESSIERE, Irène, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, collection « Thèmes et textes », 1974, 256 p.
- BORGEAUD, Philippe, « Pan » in BONNEFOY, Yves (sous la direction de), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 2 volumes, 1984, pp. 228-235.
- BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, 237 p.
- BRIDIER, Sophie, *Le Cauchemar, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, 262 p.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de), Paris, Editions du Rocher, 1994, 1504 p.
- BRUNEL, Pierre et Chevrel, Yves, *Précis de littérature comparée* (sous la direction de), Paris, PUF, 1989, 376 p.
- CAILLOIS, Roger. *L'Homme et la sacré*, Paris, Gallimard, 1950, collection « Idées », troisième édition, 1963, 246 p.
- CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 2 volumes. Etude préliminaire et notes.
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, collection « Idées », 187 p.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain, *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, collection « L'Ouverture philosophique », 1998, 195 p.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », première édition, 1969 ; édition revue et corrigée, 1982, 1060 p.
- CLEBERT, Jean-Paul, *Les Tsiganes*, Paris, Tchou, 1976, 268 p.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, *A la rencontre de García Márquez*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000, 223 p.
- COLLECTIF, *Europe* (611) mars 1980, « Les Fantastiques ».
- COHN, Norman, *Histoire d'un mythe. La « conspiration » juive et les protocoles des sages de Sion*, Paris, Gallimard, collection « Folio histoire », n° 44, 1967 pour la traduction française de Léon Poliakov, 302 p.
- DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1978, 485 p.
- DEVEAU, Jean-Michel, *La France au temps des négriers*, Paris, France-Empire, 1994, 379 p.

DIEL, Paul, *Le Symbolisme de la religion grecque*, préface de Gaston Bachelard, 1952, Rééd. 1966 (toutes nos références sont de cette édition) ; Rééd. 1989, Paris, Payot, 249 p.

D'ORS, Eugenio, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, Idées / art, 1968 ; Rééd. « Folio essais », 180 p.

DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque « Sciences humaines », 1971, Deuxième partie, « Entre les dieux et les démons : un sorcier », pp. 801-906.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod-Bordas, première édition 1969, dixième édition 1984, 536 p.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1949, Nouvelle édition, 1966, collection « Bibliothèque historique », 395 p.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, collection « Les Essais », 1949. Réimpression, collection « Folio Essais », n° 120, 1992, 182 p.

ELIADE, Mircea. *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956. Nouvelle édition augmentée 1977, collection « Champs ».

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1956, 187 p.

ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, collection « Folio Essais » n° 270, 311 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1963. Collection « Folio Essais », n° 100, 1988, 251 p.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, trois volumes, 1976, 1978, 1983.

ETIEMBLE, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, troisième édition revue et augmentée, 1975, 351 p.

FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, 515 p.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, collection « Points Essais », 1971, 189 p.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », n° 93, 1985, 342 p.

GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas Publishing, 1970, 464 p.

GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a G. García Márquez*, New York, Las Américas Publishing, 1972, 311 p.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, Hachette / Pluriel, collection « Littératures », n° 897, 486 p.

IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », n° 3228, 1997, 128 p.

KERBOULL, Jean, *Le Vaudou, Magie ou religion ?*, Paris, Robert Laffont, 1973, 349 p.

KOHLER, Denis, « Ulysse », in BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op ; cit., pp. 1349-1378.

LECOUTEUX, Claude, MARCQ, Philippe, *Les Esprits, les Morts, Croyances médiévales*, Paris, Champion, 1990, 225 p.

LECOUTEUX, Claude, *Histoire de vampires*, Paris, Imago, 1999, 188 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, première édition 1947, deuxième édition 1967, 591 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 393 p. ; Rééd. Presses Pocket, collection « Agora », 1990, 347 p.



- LOEWENSTEIN, Rudolph Maurice, *Psychanalyse de l'antisémitisme*, Paris, 1952 ; Rééd. Paris, PUF, collection « Perspectives critiques », 2001, 269 p.
- LUBAC, Henri de, *Surnaturel, Etudes historiques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1946. Nouvelle édition, Desclée de Brower, 1991, 634 p.
- MANNONI, Octave, *L'Autre scène, clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, collection « Points », 1985, 318 p.
- MARIMOUTOU, Jean-Claude Carpanin, et RACAULT, Jean-Michel, *Métissages. Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, 2-7 avril 1990*, Paris, L'Harmattan, 1992, 304 p.
- MARIGNY, Jean, *Sang pour sang, le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, collection « Découvertes », 1993, 144 p.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Corrêa, 1957, Poche : Petite bibliothèque Payot, 1973, 179 p.
- MENDEL, Gérard, *La Révolte contre le père*, Paris, Payot, collection « Sciences de l'homme », 1968, 409 p.
- METRAUX, Alfred. *Le Vaudou haïtien*, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1958, collection « Tel », 257 p.
- MINOIS, Georges, *Le Diable*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », n° 3423, 1998, 128 p.
- MOREAU DE SAINT-MERY, Mérédic-Louis-Elie, *Description topographique, physique, civile et politique de la partie française de Saint-Domingue*, Paris, Guérin, 1875.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Images et mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, collection « Récifs », 1984, 237 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, (sous la direction de), *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, Paris, L'Harmattan, collection « Récifs », 1983, 248 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (sous la direction de), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 133-162.
- PLANSON, Claude, *Vaudou, un initié parle...*, Paris, Jean Dullis, 1974, 345 p. ; repris dans *Le Grand livre du vaudou*, Paris, Librairie de l'Inconnu, 1999, 255 p.
- PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Editions du CNRS, 1987, 355 p.
- RANK, Otto, *Traumatisme de la naissance*, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Payot, collection « petite bibliothèque Payot », rééd. 2002, 292 p.
- ROSSET, Clément, *Le Philosophe et les sortilèges*, Paris, Editions de Minuit, 1985, 115 p.
- ROUARD, Marie-France, « Le mythe du Juif Errant », in BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, pp.857-868.
- ROZANOV, Vassili, *Apocalypse de notre temps*, Lausanne, L'Age d'Homme, Rééd. 1990, 197 p.
- SALDÍVAR, Dasso, *García Márquez, El viaje a la semilla, La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997, 611 p.
- SARTRE, Jean-Paul, « Aminabad ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 122-142.
- SENGHOR, Léopold, Sédar, *Œuvre poétique*, Postface d'*Ethiopiennes*, « Comment les lamantins vont boire à la source » (24 septembre 1954), Paris, Seuil, coll. Point, 1964, pp.

SERRES, Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*, Paris, Editions de Minuit, 1977 ; Rééd. 1990, collection « Critique », 237 p.

SERRES, Michel. *Le Passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, collection « Critique », 1980, 197 p.

SERRES, Michel, « Discours et parcours », in *L'Identité*, éd. Claude Lévi-Strauss, Paris, Quadrige / PUF, 1983, pp. 25-39.

SERRES, Michel. *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, 383 p.

SERRES, Michel, *Statues*, Paris, François Bourrin, 1987, 346 p.

SERRES, Michel. *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourrin, 1991, 251 p.

SONTAG, Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, collection « Fiction et compagnie », 1979, 106 p.

TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, collection « Recherches et documents, Amériques latines », 1994, 235 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; Réédition : collection « Points », 189 p.

TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, collection « Ecritures francophones », 1998, 267 p.

VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez : historia de un deicidio*, Barcelone, Barral, 1971, 667 p.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige / PUF, 1965 ; deuxième édition, 1987, 314 p.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, collection « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1999, 249 p.

VUILLEMIN, Alain, « Dictateur », in BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, pp. 429-437.

### 3.2. LES ARTICLES.

BELLEMIN-NOEL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 2, 1971, pp. 103-118.

BELLEMIN-NOEL, Jean, « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n° 8, 1972, pp. 3-22.

BOZZETTO, Roger, « Le pourquoi d'un pluriel », *Europe*, n° 611, mars 1980, « Les Fantastiques », pp.3-5.

BOZZETTO, Roger, CHAREYRE-MEJAN, Alain, PUJADE, R., « Penser le fantastique », *Europe*, n° 611, mars 1980, pp. 30-31.

CHIROL, Magdeleine, « Autobiographie et consumérisme : *Cent ans de solitude* de García Márquez dans les inter-ruines de *Batailles dans le désert* de J.E. Pacheco », *Revue de littérature comparée*, n° 2, 1995, pp. 193-202.

DUMAS, Claude, « *El Siglo de las Luces* de A. Carpentier, novela filosófica », *Cuadernos Americanos*, 1966, CXLVII, n°4, pp. 187-210.

FELL, Claude, « Mythification et mystification dans *La Harpe et l'Ombre* », *Sud*, 1982, pp. 225-242.

KUNDERA, Milan, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34, été 1991, pp. 50-62.

MOLINO, Jean, « Trois modèles d'analyse du fantastique », *Europe*, n° 611, mars 1980, pp. 12-26.

MOLINO, Jean, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », *Europe*, n° 611, mars 1980, pp. 32-41.

PHILIP, Jacqueline, « Temps « inversé », temps « circulaire » dans *Le Partage des eaux* », *Sud*, 1982, pp. 40-48.

PRIOUL, Françoise, « Frontière onomastique et onomastique de la frontière. L'étranger et son nom dans quelques œuvres de G. García Márquez », *América, Cahiers du CRICCAI*, n° 13, Presses de la Sorbonne nouvelle, décembre 1993, pp. 101-114.

TERRAMORSI, Bernard, « Le Rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance aux Etats-Unis. », *Europe* n° 707, mars 1988, « Le Fantastique américain », pp. 12-26 .

TERRAMORSI, Bernard, « Apocalipsis de Solentimane, optique fantastique et vision politique », *Co-textes*, n° 33, 1997, pp. 127-146.

TERRAMORSI, Bernard, « Pesadillas » de Julio Cortázar : de l'histoire de spectre au spectre de l'histoire », *Sociocriticism*, Vol. VI, 1-2 (N° 11-12), 1998.

VERDEVOYE, Paul, « Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse », *Sud*, Marseille, 1982, pp. 151-167.

## INDEX DES NOMS D'AUTEURS CITES

- Adler (Gerhard), 126  
Alegría (Fernando), 204  
Alexis (Jacques Stephen), 20, 21  
Amado (Jorge), 12, 21  
Apollinaire (Guillaume), 246  
Apulée, 311  
Arétin (l'), 279  
Arguedas (José María), 21  
Ariès (Philippe), 85-87  
Arreola (Juan José), 12  
Asturias (Miguel Ángel), 12, 13, 21, 45, 52  
Attali (Jacques), 71  
Bachelard (Gaston), 29, 46, 61, 90, 93, 94, 99, 100, 101, 155, 261, 267, 294  
Bakhtine (Mikhaïl), 171, 308, 310, 314-319, 323-325  
Balboa (Silvestre de), 22  
Baldran (Jacqueline), 268  
Barbey d'Aureville (Jules Amédée), 133  
Barnet (Miguel), 163  
Barthes (Roland), 77  
Bataille (Georges), 111, 225, 271, 274, 276, 279, 280, 282-285  
Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de), 145  
Bellemin-Noël (Jean), 33, 41, 77, 101  
Bénéjam-Bontems (Marie-Josette), 205  
Bensoussan (Albert), 9, 99, 217, 264  
Bergson (Henri), 291  
Bernabé (Jean), 21, 300  
Bioy Casares (Alfonso), 12, 318  
Borgeaud (Philippe), 54, 136  
Borges (Jorge Luis), 12, 78, 98, 286, 318, 328, 337  
Bosch (Juan), 167  
Bosco (Henri), 145  
Bouillard (R. P.), 209  
Bozzetto (Roger), 14, 20, 111, 258, 290, 291, 321, 333  
Breton (André), 31, 181, 294  
Bridier (Sophie), 104, 165  
Brunel (Pierre), 19, 139, 329  
Burckhardt (Titus), 252  
Caillois (Roger), 12, 16, 71, 72, 93, 112, 114, 118, 136, 159, 173, 231, 245, 287, 318, 329  
Calvino (Italo), 286  
Camus (Albert), 259, 306  
Carrillo (Germán D.), 287-290, 292  
Casanova (Giovanni Giacomo), 279  
Céline (Louis-Ferdinand), 306  
Césaire (Aimé), 23, 166, 181  
Chamoiseau (Patrick), 21, 271, 272, 300, 302  
Char (René), 235  
Chareyre-Méjan (Alain), 33, 48, 49, 52, 59, 108, 236, 284  
Chevalier (Jean), 33, 34, 45, 46, 85, 119, 126, 139, 191, 243, 320  
Chevrel (Yves), 19, 329  
Chirol (Marie-Magdeleine), 183, 184, 185, 186, 322  
Clébert (Jean-Paul), 142, 146  
Cobo Borda (Juan Gustavo), 10, 219  
Cocchiara (Giuseppe), 198  
Cohn (Norman), 134-135, 137, 141, 145  
Confiant (Raphaël), 21, 205, 271, 272, 298, 300, 302, 303

Cortázar (Julio), 16, 21, 101, 102, 117, 119, 122, 123, 148, 167, 187, 286, 329, 330, 331, 337  
 Couffon (Claude), 12, 13, 50, 182, 289, 301  
 Daniélou (Jean), 224  
 Delumeau (Jean), 133, 135, 153, 216  
 Deveau (Jean-Michel), 37, 38  
 Diel (Paul), 46, 202  
 Donoso (José), 167  
 D'Ors (Eugenio), 55, 56  
 Dumas (Claude), 208  
 Dumézil (Georges), 132, 172  
 Durand (Gilbert), 61, 66, 67, 94, 102, 107, 161, 162, 321  
 Edwards (Jorge), 167  
 Eliade (Mircea), 17, 18, 62, 67, 81, 82, 103, 143, 171, 198-203, 207, 210, 212, 215, 219, 224, 229, 230, 236, 258, 330  
 Eluard (Paul), 237  
 Etiemble, 48, 65, 273, 277, 338  
 Fabre (Jean), 9, 15, 44, 57, 103, 118, 119, 125, 138, 286, 311, 321, 333, 337  
 Fanon (Frantz), 114-115  
 Faulkner (William), 304, 306  
 Fell (Claude), 214, 336  
 Fignolé (Jean-Claude), 286  
 Forster (Edward Morgan), 48  
 Freud (Sigmund), 29, 35-36, 141, 155, 289, 291  
 Frye (Northrop), 262  
 Fuentes (Carlos), 167, 168  
 Fuentes Matons (Laureano), 42  
 Fumaroli (Marc), 257  
 Gallego (Rómulo), 51  
 Garcilosa de la Vega, 22  
 Gautier (Théophile), 289, 290  
 Giacoman (Helmy F.), 51, 287  
 Girard (René), 106, 137, 185, 295, 296  
 Gheerbrant (Alain), 33, 34, 35, 45, 46, 85, 119, 126, 139, 191, 243, 320  
 Glissant (Edouard), 249, 297, 301, 303, 304, 307, 314, 318, 328  
 Goimard (Jacques), 171  
 Goldoni (Carlo), 246  
 Gratiant (Gilbert), 91  
 Handke (Peter), 48  
 Gogol (Nicolas), 73, 74  
 Grillot de Givry (Emile-Jules), 126  
 Héraclite, 106  
 Hoffmann (E. T. A.), 135  
 Holding (Elisabeth S.), 72  
 Homère, 157, 239, 259, 264-267  
 Hugo (Victor), 179, 248  
 Huysmans (René), 257  
 Hyppolite (Jean), 155  
 Iehl (Dominique), 314  
 Irving (Washington), 187  
 James (Henry), 16, 151, 290  
 Jarry (Alfred), 10  
 Jung (Carl Gustav), 172, 267  
 Kafka (Franz), 239, 286, 306, 328  
 Kayser (Wolfgang), 315  
 Kerboull (Jean), 89  
 Kohler (Denis), 265, 268  
 Kundera (Milan), 283  
 Laclos (Choderlos de ), 279  
 Langton (Edward), 162  
 Laplanche (Jean), 181  
 Lautréamont (Isidore Ducasse), 10  
 Lecouteux (Claude), 86, 90, 92, 179  
 Léonard de Vinci, 280  
 Levinas (Emmanuel), 48  
 Lévi-Strauss (Claude), 156, 247, 258, 280, 282  
 Lewis (Matthew), 10, 135, 191  
 Loewenstein (Rudolph Maurice), 133, 135, 145, 146  
 López de Velazco (Juan), 22  
 Lovecraft (Howard Phillips) 27, 110, 150  
 Lubac (Henri de), 209, 210  
 Ludwig (Ralph), 298, 302  
 Mabille (Pierre), 181, 182, 294

Macé (Marie-Anne), 55, 58  
 Mannoni (Octave), 15  
 Marcq (Philippe), 90  
 Marigny (Jean), 180  
 Márquez Rodríguez (Alexis), 72  
 Maupassant (Guy de), 151, 159  
 Memmi (Albert), 25, 176  
 Mendel (Gérard), 30, 103, 125  
 Mendoza (Plinio Apuleyo), 11, 42, 75, 80, 97, 122, 123, 168, 216  
 Mérimée (Prosper), 15  
 Métraux (Alfred), 88, 127, 150, 154, 226, 238, 272, 273, 275  
 Meyrink (Gustav), 139  
 Mimoso-Ruiz (Duarte), 269  
 Minois (Georges), 111, 112  
 Mirabeau (Honoré Gabriel Riqueti, *comte de*), 279  
 Molino (Jean), 18, 19, 172, 333  
 Montaigne (Michel Eyquem de), 24, 318  
 Montesquieu (Charles de), 176  
 Moreau de Saint-Méry (Mérédict-Louis-Elie), 110, 112  
 Muller-Bergh (Klaus), 258, 260, 261, 262  
 Nerciat (chevalier de), 279  
 Neruda (Pablo), 45, 77, 78, 79  
 Nietzsche (Friedrich), 263  
 Nieva (Francisco), 287  
 Ollivier (Emile), 24  
 Otero Silva (Miguel), 167  
 Ovide, 15, 106  
 Pacheco (José Emilio), 183, 184, 186, 322  
 Pageaux (Daniel-Henri), 11, 12, 13, 39, 41, 42, 128, 129, 130, 213, 328, 329  
 Paulhan (Jean), 318  
 Perrault (Charles), 15, 98  
 Philip (Jacqueline), 231  
 Planson (Claude), 126, 130  
 Platon, 136, 198, 229, 258  
 Poe (Edgar Allan), 72, 109, 151, 290  
 Ponnau (Gwenhaël), 74  
 Pontalis (Jean-Bertrand), 181  
 Potocki (Jan), 72  
 Poulet (Hector), 297, 301  
 Prioul (Françoise), 76, 218  
 Rabelais (François), 171, 298, 308, 315-325  
 Ramuz (Charles Ferdinand), 48  
 Rank (Otto), 107  
 Restif de la Bretonne (Nicolas), 279  
 Fernandez Retamar (Roberto), 328  
 Rivera (José Eustasio), 51  
 Roa Bastos (Augusto), 12, 167  
 Robbe-Grillet (Alain), 306  
 Rodríguez Monegal (Emir), 11, 14, 17, 334  
 Rosa (J. G.), 21  
 Rosset (Clément), 50  
 Rouard (Marie-France), 139, 191  
 Roumain (Jacques), 21  
 Rozanov (Vassili), 93  
 Rulfo (Juan), 12, 21, 52  
 Sade (Donatien Alphonse François), 10, 276, 279  
 Saldívar (Dasso), 67, 69, 96, 98  
 Santander (Carlos), 203, 212  
 Sartre (Jean-Paul), 25, 37, 45, 306  
 Senghor (Léopold Sédar), 23, 91, 166, 228, 293  
 Serrano (Lucienne), 286  
 Serres (Michel), 38, 57, 89, 149, 150, 156, 169, 193-196, 245, 253, 255, 257, 258, 265-267, 271, 279, 312, 313, 329, 333, 334, 338  
 Shelley (Percy Bysshe), 260  
 Snook (Margaret), 155  
 Sontag (Susan), 151  
 Sophocle (52, 188)  
 Stoker (Bram), 32  
 Starobinski (Jean), 246  
 Telchid (Sylviane), 297, 301

Terramorsi (Bernard), 16, 117, 148,  
179, 187, 193, 329  
Todorov (Tzvetan), 16, 303  
Toppila (Heikki), 72  
Toumson (Roger), 103, 110, 111,  
114, 125, 198, 245, 248, 262, 263,  
270, 271, 281, 283, 299, 300, 328,  
329  
Unamuno (Miguel), 10  
Vargas Llosa (Mario), 67, 68, 167,  
239  
Vax (Louis), 290, 332

Verdevoye (Paul), 11, 14, 17, 30,  
198, 252  
Vernant (Jean-Pierre), 239, 265  
Villiers de l'Isle Adam (Auguste),  
290  
Volkening (Ernesto), 51, 53  
Vuillemin (Alain), 168, 171, 172,  
174, 178  
Yacine (Kateb), 237  
Zimmermann (Marie-Claire), 209,  
269, 283, 300

## INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

### Alejo Carpentier

#### Romans :

*Le Royaume de ce monde (El Reino de este mundo)*, 10, 127, 130, 150, 152, 160, 163, 165, 169, 174, 178, 213

*Le Partage des eaux (Los Pasos perdidos)*, 27, 31, 32, 33, 35, 70, 103, 201, 202, 211, 212, 224, 228, 231-233, 253, 258-261, 266, 283, 295

*Chasse à l'homme (El Acoso)*, 72

*Le Siècle des Lumières (El Siglo de las Luces)*, 11, 36, 39, 55, 56, 59, 95, 103, 198, 208, 209, 213, 231, 252, 268, 269, 283, 299, 335

*Le Recours de la méthode (El Recurso del método)*, 167, 168, 231, 299

*Concert baroque (Concierto barroco)*, 55, 231

*La Harpe et l'Ombre (El Arpa y la Sombra)*, 211, 213, 214, 217, 336

*La Danse sacrée (La Consagración de la primavera)*, 149

#### Nouvelles :

*Guerre du temps et autres nouvelles (Guerra del tiempo y otros relatos)*, 42, 62, 72, 75, 233, 234

« Retour aux sources » (« Viaje a la semilla »), 72, 233, 234

« Pareil à la nuit » (« Semejante a la noche »), 72, 231

« Le chemin de Saint-Jacques » (« El camino de Santiago »), 72, 231

« Office des ténèbres » (« Oficio de tinieblas »), 42, 45, 46, 72, 151, 199, 337

« Les élus » (« Los advertidos »), 62, 68, 72

« Les fugitifs » (« Los fugitivos »), 72

« Droit d'asile » (« El derecho de asilo »), 72-74

### René Depestre

#### Romans :

*Le Mât de cocagne*, 21, 130, 131, 163, 165, 166, 167, 172, 178, 180, 182, 207, 294

*Hadriana dans tous mes rêves*, 64, 65, 88, 91, 93, 102, 104, 120, 121, 123, 130, 176, 181, 206, 207, 235, 248, 249, 278, 281, 287, 294, 296, 301, 308, 310, 311, 319, 320

#### Nouvelles :

*Alléluia pour une femme-jardin*, 64, 113, 130, 224, 274, 277, 280, 283

« Alléluia pour une femme-jardin », 224, 226, 237, 249, 275, 277, 281, 283, 316

« De l'eau fraîche pour Georgina », 130

« Un nègre à l'ombre blanche », 113, 114, 116, 117, 119, 130, 155, 277

« Une ambulance pour Nashville », 275

« Mémoires du géolibertinage », 277, 316

« La visite », 274, 282

« Un retour à Jacmel », 64, 65, 130, 151, 275, 277, 316

*Eros dans un train chinois*, 65, 130, 256, 273, 276, 277, 278, 315, 318

« L'œillet ensorcelé », 130, 315, 320

« Faisane dorée », 256

« Baozhu », 277

« Un rêve japonais », 278



## **Gabriel García Márquez**

### **Romans :**

*Des Feuilles dans la bourrasque (La Hojarasca)*, 69, 70, 304-306

*Cent ans de solitude (Cien años de soledad)*, 9, 21, 42, 43, 51, 53, 55, 68-70, 82, 100, 116, 118, 120, 121, 124, 134, 136, 138-145, 161, 162, 177, 182-192, 212, 216, 217, 234, 242, 282, 286, 292, 304, 311, 313, 321, 322

*L'Automne du patriarche (El Otoño del patriarca)*, 80-83, 91, 116, 118, 167-169, 172, 175, 212, 216, 217, 304-306

*Chronique d'une mort annoncée (Crónica de una muerte anunciada)*, 75, 77, 247

*L'Amour aux temps du choléra (El Amor en los tiempos del cólera)*, 228, 313, 314

*De l'Amour et autres démons (Del Amor y otros demonios)*, 134, 156, 311

### **Nouvelles :**

*Des yeux de chien bleu (Ojos de perro azul)*, 9, 54, 93, 99, 101, 103, 104, 108, 143, 239, 314, 337

« La troisième résignation » (« La tercera resignación »), 93, 95, 98-101, 189

« La mort jumelle » (« La otra costilla de la muerte »), 101, 104, 107, 108

« Eve à l'intérieur de son chat » (« Eva está dentro de su gato »), 99-103, 105-107, 220, 221

« La nuit des butors » (« La noche de los alcaravanes »), 314

« Monologue d'Isabel regardant tomber la pluie sur Macondo »

(Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo »), 54, 66, 68, 69, 212

### **Nouvelles inédites en français :**

« Tubal-Caïn forja una estrella », 108, 109, 143

« De cómo Natanael hace una visita », 108

« Un hombre viene bajo la lluvia », 108

*Les Funérailles de la grande Mémé (Los Funerales de la Mamá Grande)*, 52, 170, 136

« La sieste du mardi » (La siesta del martes »), 52, 188

« Un jour après le samedi » (« Un día después del sábado »), 52, 136, 137, 141, 162

« Les Funérailles de la Grande Mémé » (Los Funerales de la Mamá Grande »), 172, 173, 323

*L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique (La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada)*, 116, 139, 215, 216, 221, 239

« Un monsieur très vieux avec des ailes immenses » (« Un señor muy viejo con unas alas enormes »), 116, 287, 290, 292

« La mer du temps perdu » (« El mar del tiempo perdido »), 215, 216, 218, 220, 221, 292

« Le noyé le plus beau du monde » (« El ahogado más hermoso del mundo »), 239, 241, 243, 268

« Le dernier voyage du vaisseau fantôme » (« El último viaje del buque fantasma »), 218, 220, 221

« L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique » (« La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada »), 50, 54, 139, 314

*Douze contes vagabonds (Doce cuentos peregrinos)*, 47, 50, 77, 78, 79, 239, 241, 290

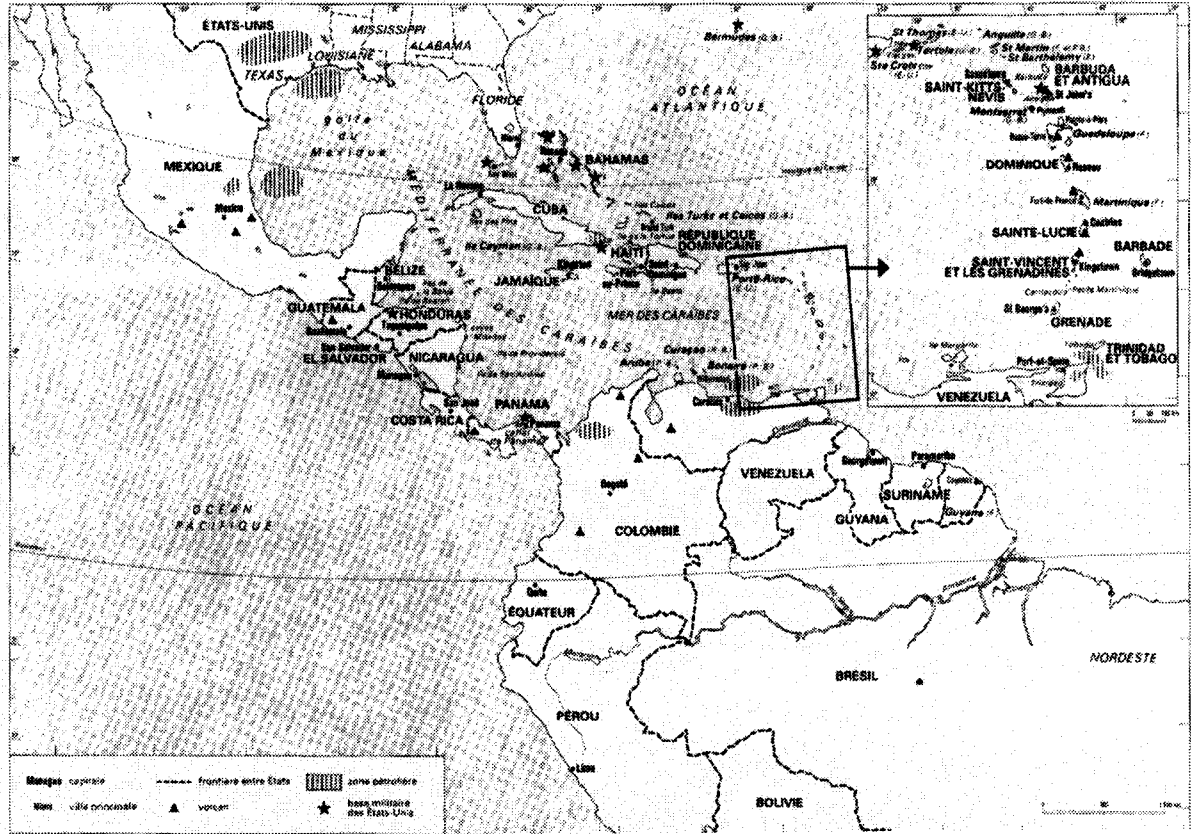
« La sainte » (« La santa »), 239, 241

« Un métier de rêve » (« Me alquilo para soñar »), 77, 79

« Tramontane », 47-51

# ANNEXE

## Carte des Caraïbes



Source : Encyclopedia Universalis, volume IV, p. 951.

## RESUME EN FRANCAIS

Notre travail naît d'une ambition : proposer une définition du réel merveilleux, et déterminer à cette fin s'il s'agit d'un genre littéraire, ou plutôt d'un ensemble de textes unis par un mode de rapport au monde. A cet effet, nous interrogeons les textes de trois auteurs majeurs du réel merveilleux caraïbe : du cubain Alejo Carpentier, de l'Haïtien René Depestre et du Colombien Gabriel García Márquez.

Notre démarche s'intéresse à la visée littéraire du réel merveilleux comme à sa visée anthropologique. Nous cherchons à déterminer chez ces trois auteurs la part du fantastique et la part du merveilleux, souvent en conflit dans leurs textes. Mais nous mettons aussi en lumière les enjeux historiques et culturels de leur écriture.

De notre étude, il ressort que le réel merveilleux exprime, à travers des conflits narratifs, les contradictions qui parcourent le monde caraïbe, partagé entre les déchirures de l'Histoire et l'utopie du Mythe. D'une part il ouvre sur un monde terrifiant : chaos tellurique où se désagrègent les repères spatio-temporels, hantise de la figure du métis, perception enfin d'une Histoire pressentie comme un monstre. D'autre part, il ouvre sur ses propres mythes, qui sont souvent des mythes européens revisités : perception cosmique de l'univers, mythologie euphorique du métissage, réconciliation de l'homme avec le monde par une écriture qui conjugue poésie et carnavalesque.

Qu'est-ce que donc que le réel merveilleux ? Non pas un genre littéraire ni une esthétique qui se confinerait dans un « réalisme magique » empreint d'artifice, mais plutôt une expression littéraire propre à l'Amérique latine et notamment aux Caraïbes, qui traduit les terreurs comme les aspirations d'une culture et développe sa quête identitaire aux confins de l'Histoire et du Mythe.

## TITRE ET RESUME EN ANGLAIS :

The wonderful real in the works of Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel García Márquez.

Our work was born of an ambition : to propose a definition of the wonderful real, and thus to determine whether it is a literary genre in itself, or rather a set of texts which are closely related to one another in their relation to the world. For this purpose, we have examined the writings of three major authors representative of the Caribbean wonderful real : the Cuban Alejo Carpentier, the Haitian René Depestre and the Colombian Gabriel García Márquez.

Our approach takes a particular interest both in the literary and anthropological designs of the wonderful real. We have sought to draw the line in the works of these three authors between the fantastic and the wonderful, two notions which often come into conflict in their writings. But we have also brought to light the historical and cultural stakes of their works.

What emerges is that the wonderful real expresses, through narrative conflicts, the contradictions which run deep across the Caribbean world, torn between the rips of History and the utopia of the Myth. On the one hand, it opens on a terrifying world : a telluric chaos where spatiotemporal landmarks crumble, an obsessive fear of the image of the half-breed, a perception of History sensed as a monster. On the other hand, it opens on its own myths, which are often European myths re-examined : a cosmic perception of the universe, a euphoric mythology of interbreeding, a reconciliation of man with the world through a way of writing which combines a poetic and a carnivalesque dimension.

But what exactly is the wonderful real ? Not so much a literary genre, not an aesthetics either which would confine itself within a « magic realism » fraught with artifice, but rather a literary expression specific to Latin America and notably to the Caribbean, which conveys both the terrors and the yearnings of a culture and unfolds its identity quest on the borders of History and Myth.

**MOTS-CLES :** littérature latino-américaine, littérature caraïbe, réalisme magique, fantastique merveilleux, Alejo Carpentier, René Depestre, Gabriel García Márquez.

**DISCIPLINE :** Littérature générale et comparée

**INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. :** U.F.R. de Lettres et Sciences humaines de l'Université de la Réunion, 15 Avenue René-Cassin, BP 7151, 97715 Saint-Denis Messageries, Cedex 9.