

Gaëlle CABAU
Année 2003-2004

Maîtrise de Lettres Modernes
Mémoire de littérature comparée

**De la critique du surréalisme au réel merveilleux dans le
roman hispano-américain**

Los Pasos perdidos, Alejo Carpentier
Hombres de Maíz, Miguel Ángel Asturias
Sobres Héroes y tumbas, Ernesto Sábato
Cién Años de soledad, Gabriel García Márquez

Sous la direction de Monsieur Pascal VACHER

Université de Bourgogne
UFR Lettres et Philosophie

Introduction



(Guernica, Pablo Picasso, 1937)

« Révéler la réalité ne signifie pas la copier. La copier serait la trahir, surtout dans des pays comme les nôtres, où la réalité est masquée par un système qui oblige à mentir pour survivre et interdit quotidiennement d'appeler les choses par leur nom. Ils fécondent la réalité ceux qui sont capables de la pénétrer. Le Guernica offre à nos yeux davantage de réalité que toutes les photos du bombardement de la petite ville basque... »

A. Carpentier¹

¹ Alejo Carpentier, « De lo Real maravilloso », *Tientos y diferencias*, Plaza y Janes, Montevideo, 1967

Roger Caillois, commentant le contexte de la parution des œuvres de M. A. Asturias, note :

« Son œuvre surgit en un moment privilégié de la littérature ibéro-américaine, celui que, pour ma part, je n'hésiterai pas à nommer son âge d'or. Avant cette période heureuse, quelque éminents que soient les mérites des œuvres que le demi-continent propose à l'admiration du monde, celles-ci, par certains côtés, demeurent dépendantes à l'égard des littératures européennes et, sauf exception, sont écrites par des hommes demeurés européens de cœur, d'esprit ou de sensibilité(...) Quant à ceux qui ne se résignent pas à suivre les modèles européens, ils se réfugient dans un « indigénisme » ou un « costumbrisme », dont le pittoresque masque mal l'indigence et qui est loin, en tous cas, de constituer la contribution authentique qu'on était en droit d'attendre du continent du troisième jour de la Création. Seuls quelques grands noms ne trahissent pas l'inéluctable message.

Celui-ci éclate d'un coup avec une soudaineté et une ampleur qui, de l'autre côté de l'océan, stupéfièrent le monde des Lettres, pourtant blasé, lorsqu'il en prit connaissance. Peut-être la seconde guerre mondiale, en isolant l'Amérique et en contraignant poètes et romanciers à exploiter leurs ressources domestiques, a-t-elle été l'occasion du subit épanouissement dont peut légitimement s'enorgueillir la génération de M. A. Asturias. »²

Roger Caillois fait donc état d'une « crise » du roman latino-américain, mais d'une crise salutaire de renouveau confirmée par la découverte de nouvelles voies d'expression et par l'apparition de nouveaux écrivains. Cette exigence de renouveau se manifeste à partir de 1940 avec pour but d'éviter les dangers du « repeticionismo ». Selon Juan Leveluck, nous devons entendre par crise du roman hispano-américain, « *un momento de signo positivo, un amplio estado de conciencia, de revisión y de proposición de nuevos caminos que dejaron de ser los transitivos.* »³

² Roger Caillois, « Miguel Angel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, 1978, p.28-35

³ Juan Leveluck, cité dans « La narrativa des siglo xx : de la novela gauchesca al realismo magico- Crisis y renovación », *Nueva historia de la literatura hispano americana*, Madrid, Castalia, coll. Literatura y sociedad, 1997 , p.467

« Un moment de tendance positive, un état important de prise de conscience, de retour sur soi, accompagné de la proposition de nouvelles voies qui ont cessé d'être transitives. »

Le résultat fut le surgissement d'une atmosphère parricide, révolutionnaire. Mais surtout il se produisit « *una búsqueda afanosa, experimentalismo ilimitado y audaz, insatisfacción y negación de precedentes que con su peso modelico impedían el advenimiento de nueva luz y más propia orientación.* »⁴

Ainsi le roman n'apparaît véritablement en Amérique latine qu'au moment où la sensibilité du continent se manifeste : les romanciers se retournent fièrement sur eux-mêmes, sur l'atmosphère de leur pays, à la recherche d'une dimension beaucoup plus profonde de la réalité. Luis Alberto Sánchez écrit : « *Dans notre partie du monde la réalité éternellement inaccessible, dépasse la fiction* » ; une manière de rendre compte de l'ambition de ces auteurs qui tentent d'appréhender un univers infiniment riche, d'explorer toutes les facettes du réel, au moyen d'une forme littéraire inédite que Carlos Fuentes résume en trois mots : « *mito, lenguaje, y estructura* ».

Rien de surprenant donc à ce que le lecteur occidental soit souvent déconcerté et frappé par l'apparente luxuriance désordonnée de l'écriture et la diversité tumultueuse des visions qui se succèdent dans les romans hispano-américains. Il se trouve perdu dans une forêt fascinante et multiple dans laquelle il aimerait errer sans danger. C'est pourquoi, devant ces productions de l'imaginaire littéraire hispano-américain, il a souvent recours, pour s'orienter, à des critères de définition qui correspondent à des genres répertoriés par la critique occidentale, comme le « surréalisme », le « fantastique » ou le « merveilleux ». Mais cette littérature - dont nous avons l'intuition qu'elle renvoie bien à quelque chose de semblable à ce que nous nommons ici le surréalisme, le merveilleux, le fantastique - est si singulière que notre faculté d'appréhension, se heurte à la réalité des textes, et rend malaisée toute tentative de situer ces écrits dans les genres répertoriés par la critique occidentale. Pour rendre compte de la spécificité d'une telle production, le lecteur, critique ou amateur, se trouve donc obligé de mobiliser d'autres concepts mieux adaptés à la réalité de ces oeuvres, concepts dont le plus fécond est celui de « *real maravilloso* ».

⁴ *Ibidem*, p.467

« *Une recherche avide, des expériences illimitées et audacieuses, une insatisfaction et la négation des prédécesseurs qui, avec leur poids en tant que modèles, empêchaient l'avènement d'une nouvelle lumière et d'une plus propre orientation.* »

Définition des concepts

Pour mieux cerner la spécificité d'une notion comme le réel merveilleux, il convient avant tout de revenir à une définition du surréalisme, mouvement par rapport auquel le réel merveilleux a réclamé son autonomie ; et à une définition du réalisme magique, mouvement antérieur au réel merveilleux mais ayant de nombreux liens de parenté avec lui.

André Breton définit en 1924 le **surréalisme** dans son *Manifeste du surréalisme*.

« *Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.* »⁵

« *Encyclopédie. Philosophie. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.* »⁶

On peut ainsi, à partir des écrits de Breton, retenir certaines caractéristiques du surréalisme :

- l'identité entre le beau et le merveilleux : « *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.* »⁷
- l'existence d'une sur-réalité qui est le point de rencontre du rêve et de la réalité.
- l'art comme expression de la liberté de l'esprit.

Pour résumer, nous pouvons dire que le surréalisme découvre le merveilleux dans une sur-réalité distincte du « réel quotidien », une « réalité absolue », dira Breton, obtenue par la fusion des contraires, du haut et du bas...du rêve et de la réalité.

⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Editions du Sagittaire, 1924, p.42

⁶ *Ibidem*, p.42

⁷ *Ibidem*, p.24

Le réalisme magique apparaît presque en même temps que le surréalisme. On trouve l'expression pour la première fois dans la revue *Occidente* que dirigeaient Ortega et Gasset ; c'était pour la traduction d'un livre allemand publié en 1925 et qui s'intitulait « *Nach expressionisme : Magischen Realisme* », ce qui devint en espagnol : « *Realismo-mágico : post expresionismo* ». Ce terme désignait au départ la peinture expressionniste et post expressionniste : Picasso, Chagall, Klee.... Il s'agissait d'une peinture où se combinaient des formes réelles mais d'une manière non conforme à la réalité : des éléments de réalité portés dans une atmosphère de rêve. Puis le terme s'étendit au roman et devint le qualificatif d'une création artistique qui partait d'une réalité concrète, et qui, à l'aide de la fantaisie et de l'imagination, arrivait à une nouvelle réalité. Comme le notera Leal Luis :

« L'écrivain magico réaliste n'essaie pas de copier la réalité comme les réalistes ou de la transgresser à plaisir comme les surréalistes, mais il tente de capter le mystère palpitant dans les choses. »⁸

Les deux notions de surréalisme et de réalisme magique ont fortement contribué à l'émergence d'un genre nouveau. En effet, lorsqu'il publie en 1949 *El Reino de este mundo*, Carpentier lance la première attaque claire contre le surréalisme et aboutit à une prise de position que l'on connaît sous le nom de théorie du « **réel merveilleux** » ; réel merveilleux dont il a la révélation lors d'un séjour à Haïti en 1943.

« *Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad el milagro* »⁹

L'expression « réel merveilleux » s'avère contradictoire dans la mesure où elle associe le réel banal, connu, au merveilleux qui est unique, extraordinaire. Mais cette contradiction n'est qu'apparente car le réel n'est pas le contraire du merveilleux, ni ne peut en être dissocié, parce qu'il n'y a de merveilleux que comme

⁸ Leal Luis - « Realismo magico en la literatura latino americana » - *cuaderno americano*, vol. 153, numéro 4, Mexico 1967

⁹ Alejo Carpentier, « De lo real maravilloso », *Tientos y diferencias*, Montevideo, Plaza y Janes, 1967
« *Le merveilleux commence à l'être de manière évidente lorsque le miracle surgit d'une altération inattendue de la réalité.* »

enveloppe du réel. Le merveilleux véritable pour Alejo Carpentier s'intègre spontanément dans la réalité : la magie est considérée comme une donnée actuelle et indiscutable et ne peut donc constituer le but d'une quête ou d'une stratégie esthétique. Le merveilleux jaillit d'un dérèglement inattendu de la réalité (*el milagro*), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues de façon particulièrement intense en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le mène à une sorte d'état limite. De plus, pour l'auteur cubain, le « *real maravilloso* » diffère du surréalisme, en ce qu'il privilégie le dynamisme, la métamorphose, la puissance tellurique et un lien étroit avec les grands mythes indigènes. En cela le « *real maravilloso* » est caractéristique du continent américain. On peut relever deux citations d'A. Carpentier :

« *Si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que muy rara vez lo buscaba en la realidad.* »¹⁰

« *Lo real maravilloso que yo defiende es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo latino-americano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre lo fue.* »¹¹

On le voit, le maniement de ces notions est risqué car leurs spécificités sont subtiles. Si déjà il fallait différencier le « *real maravilloso* » du « *realismo mágico* » nous pourrions dire que le réalisme magique fait allusion à un mode de représentation de l'objet, qu'il renvoie à une esthétique, tandis que le réel merveilleux renvoie à l'objet, le monde en soi merveilleux, en instituant un rapport original au monde. L'identification entre les deux dénominations montre que la féerie et le miracle ne constituent plus un univers complètement séparé du monde réel, et peuvent être envisagés comme immanents à la réalité.

¹⁰ Alejo Carpentier, article : « El reino de este mundo », dans *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón Chao, Editions Alianza, Coll. Entretiens, El libro de Bolsillo, 1985, (p.181)

« *Si le surréalisme poursuit le merveilleux, c'est très rarement dans la réalité.* »

¹¹ *Ibidem*, (p. 181-182)

« *Le réel merveilleux que je défends est celui que nous trouvons à l'état brut, latent, omniprésent, dans tout ce qui est latino-américain. Ici l'insolite est quotidien et l'a toujours été.* »

Au-delà des nuances contenues dans chacun des concepts, ce qui unit ces trois notions (surréalisme, réalisme magique et réel merveilleux) et qui est en définitive le véritable objet de notre analyse, c'est **la notion de merveilleux**¹² : l'insolite cesse d'être au-delà pour s'incorporer au réel. Les éléments merveilleux ne se posent pas comme un paradoxe mais comme une focalisation autre de la réalité.

- Dans le surréalisme, le merveilleux intervient pour construire une supra réalité, opposée à la réalité quotidienne. Il vise à élucider, voire à reconstruire artistiquement un monde considéré comme hypothétique. L'œuvre n'est pas la copie de la réalité, mais sa transsubstantiation ; c'est à dire une face cachée de la réalité, la réalité en proie aux métamorphoses produites par le langage, les images et l'imagination.

- Dans le réalisme magique, l'artiste élabore un univers magique à partir de la réalité qui l'entoure. Il y a transposition de la réalité dans un monde merveilleux.

- Au contraire, le réel merveilleux implique que le merveilleux ne soit pas une construction sur la réalité, mais partie intégrante du concret. « *De modo pues, que antes de un procedimiento estetico, lo real maravilloso es mas bien un modo de ser, una caracterización de cierto tipo de realidad.* »¹³ Le merveilleux est donc envisagé comme immanent à la réalité : l'écrivain est confronté à une réalité et essaie de la dé-faire, afin de découvrir ce qu'il y a de mystérieux sous les choses.

Le réel merveilleux a donc des traits communs avec le surréalisme dans la mesure où tous deux tentent de dévoiler l'inconnu pour saisir la réalité avec plus d'acuité ; où tous deux s'appuient sur la réalité pour nous emmener au-delà du miroir mimétique. Leur but est de « toucher à une serrure de l'univers », d'entrer dans « le

¹² Nous consacrerons une partie de notre analyse à l'évolution du concept de merveilleux du surréalisme au réel merveilleux.

¹³ Alexis Marquez Rodriguez, dans *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Carajas, 1976
« *De sorte que le réel merveilleux est bien plus une manière d'être, la caractérisation d'un certain type de réalité qu'un procédé esthétique.* »

château de la merveille », de réveiller ces hommes qui « vivent les yeux fermés au milieu des précipices magiques »¹⁴.

Problématique

D'une certaine manière, ce sont donc les aphorismes de Breton sur le merveilleux - seule forme susceptible, affirmait-il dans ses *Manifestes*, de « féconder un genre aussi inférieur que le roman » - qui ont ouvert la voie aux romanciers hispano-américains. Ils ont permis l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains dont la production littéraire a imposé un nouveau regard sur la réalité. Parmi ces écrivains, quelques-uns ont esquissé leur « rupture » plus ou moins évidente avec le mouvement surréaliste. C'est ce rejet qu'il conviendra d'analyser dans sa portée et dans sa nature, afin de définir dans quelle mesure il y a eu identification, rejet, mais aussi dépassement du surréalisme par le réel merveilleux (le verbe *añadir* revenant souvent pour justifier la voie originale choisie par ces romanciers).

Notre étude s'orientera donc sur une question d'identité : le réel merveilleux est-il le parent pauvre du surréalisme ? Son fils prodigue ? Ou un héritier bâtard, métissé, rebelle et surdoué ?

Le corpus

Le corpus de notre étude a été choisi de manière à rendre compte de l'hétérogénéité et de l'extrême singularité de cette production hispano-américaine. Cependant un point commun a guidé notre sélection : dans chacun des romans choisis, le merveilleux n'est pas un jeu de l'esprit, la transposition poétique d'un décor, mais une réalité viscérale, sensuelle et magique.

¹⁴ Citations d'Aragon, *Le Paysan de Paris*(1926), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1953

Dans une étude centrée sur la notion de réel merveilleux, il paraissait évident d'intégrer à notre corpus ce roman d'Alejo Carpentier qu'il considérait lui-même comme l'application littéraire de sa théorie du « *real maravilloso* » : ***Los Pasos perdidos*** (1953). Dans ce roman-journal de voyage, le réel merveilleux est en effet révélé à un héros narrateur au cœur de la forêt amazonienne.

Cette œuvre servira de point de repère à notre analyse, Carpentier étant le théoricien du réel merveilleux dans la préface de *El Reino de este mundo* (1949), et s'étant beaucoup exprimé sur sa volonté de rupture avec le surréalisme.

Nous avons par ailleurs choisi un romancier plus tardif, Ernesto Sábato, car il est avec Carpentier celui qui a le plus revendiqué sa rupture avec le groupe surréaliste, et exigé de dépasser ce qu'il appelait « la déconstruction surréaliste ». Le moyen de ce dépassement réside pour lui dans le roman, un roman total : « *Le roman met en jeu le monde des désirs, des rêves et des illusions, de la réalité qui n'a pas été ou n'a pas pu être, toujours un peu à l'opposé du monde quotidien, toujours un peu à contre courant.* »¹⁵

Dans chacun des trois romans de cet Argentin, le rationnel et l'irrationnel voisinent constamment. Nous avons préféré étudier le deuxième, publié en 1961 - ***Sobre Héroes y tumbas*** – car l'auteur affirme : « *J'ai voulu dans mon roman figurer la réalité dans toute sa profondeur et toute son extension, en y incluant non seulement la part diurne de l'existence, mais aussi sa part nocturne et ténébreuse.* »¹⁶ On peut ainsi trouver certains points communs entre « *El informe sobre ciegos* » et les récits surréalistes ; de plus la mention des rêves des personnages et de leurs expériences limites nous oriente vers une lecture du merveilleux ; et les rapports entre les deux personnages principaux, Martín et Alejandra se font sous le signe du fantastique.

Mais nous avons également choisi une œuvre plus controversée et publiée la même année que *El Reino de este mundo*, c'est à dire en 1949, celle d'un écrivain dont le nom a souvent été associé au « réalisme magique » : il s'agit de ***Hombres de maíz*** de M. Á. Asturias. Le fait de privilégier cette œuvre nous permettra de revenir

¹⁵ Ernesto Sábato, *Mes fantômes, Entretiens* avec Carlos Catania, Editions Belfond, Collection Entretiens, 1988, p.140

¹⁶ *Ibidem*

sur les nombreux points communs qui peuvent unir réel merveilleux et réalisme magique : ce roman, en effet, en réinvestissant les mythes Maya-Quichés fait entrer le lecteur dans une autre dimension de la réalité quotidienne, la réalité magique. Le sens poétique du merveilleux guide la main de l'auteur : le point de départ est toujours le même, la réalité guatémaltèque, ses légendes et ses croyances... matière première sur laquelle s'élabore la création littéraire. Ainsi, même si l'auteur ne revendique pas une prise de distance par rapport au surréalisme, il nous a semblé que ce roman devait être pris en compte pour mieux cerner la spécificité et l'originalité de la notion de réel merveilleux.

Enfin, le choix de *Ciën Años de soledad*, publié en 1967, s'est imposé devant la multiplicité des signes magiques qui parcourent le récit. Avec ce roman du Colombien Gabriel García Márquez, nous assistons à une espèce d'explosion du merveilleux : le lecteur se sent irrésistiblement impliqué dans le monde magique de Macondo. Le romancier a d'ailleurs comparé son roman aux rêves : comme eux le roman est constitué de fragments de la réalité qui finissent par donner corps à une réalité nouvelle et différente. Outre sa magie, ce roman entre difficilement dans une catégorie spécifique, oscillant entre réel merveilleux et réalisme magique, c'est pourquoi il nous a paru intéressant de l'étudier en parallèle avec le roman de Carpentier.

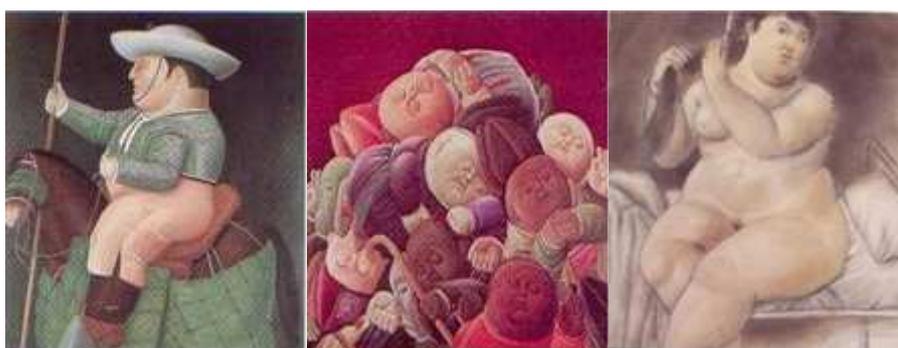
Plan

A partir de ces quatre œuvres – *Los Pasos perdidos*, *Ciën Años de soledad*, *Sobre Héroes y tumbas*, *Hombres de maíz* - nous pourrons donc tout d'abord évaluer l'héritage surréaliste dans ces romans : ses apports, les thèmes réutilisés... Dans un second temps nous favoriserons une approche plus thématique : nous situerons la pratique du roman dans cet héritage ambigu ; puis nous analyserons les figures féminines des romans de manière à mieux définir les liens de parenté existant entre surréalisme et réel merveilleux. Enfin nous étudierons dans quelle mesure ces liens de parenté ambigus ont joué dans la définition d'une autonomie pour les

romanciers hispano-américains. Ce sera l'occasion d'abandonner les genres et les catégories importées, pour nous intéresser au dépassement du surréalisme par le réel merveilleux et mieux cerner la spécificité de cette vision du monde et de cette écriture originale.

1- L'héritage surréaliste : ses apports, les thèmes réutilisés...

Nous commencerons tout d'abord par évaluer l'héritage surréaliste, sa nature et sa portée : pour cela nous replacerons dans un premier temps la création du terme « *real maravilloso* » dans l'histoire du surréalisme. Puis, nous étudierons dans une perspective d'ensemble les apports du courant de Breton. Enfin nous envisagerons une approche plus thématique centrée autour du rêve, de la folie et du merveilleux, éléments centraux de la vision surréaliste du monde.



1-1- Le moment surréaliste de la création du terme « real maravilloso »

Il est important de commencer notre étude en replaçant la création du terme « *real maravilloso* », dans le contexte de l'époque, et plus particulièrement dans l'histoire du surréalisme ; ceci afin de rappeler les liens de parenté unissant le courant de Breton et le concept créé par Carpentier. C'est pourquoi nous analyserons donc l'héritage laissé par ces surréalistes français venus en Amérique Latine ; puis nous rappellerons que certains de nos romanciers¹⁷ ont revendiqué l'influence exercée par le surréalisme sur leur art.

1-1-1- L'influence des surréalistes français venus en Amérique latine

Le surréalisme français a trouvé dès ses débuts un terrain fertile en Amérique latine. Les *Manifestes* de Breton trouvent un écho favorable dans *El Hogar* grâce à Borges. Antonin Artaud effectue un voyage au Mexique en 1936, et c'est également au Mexique que Breton rencontrera Frida Kahlo :

*« Quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie de découvrir, comme j'arrivais à Mexico, que son œuvre conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles... Je retrouvais au bout de la terre cette même interrogation jaillissante : A quelles lois irrationnelles obéissons-nous, quels signes subjectifs nous permettent à chaque instant de nous diriger, quels symboles, quels mythes sont en puissance dans tel amalgame d'objets, dans telle trame d'évènements ? »*¹⁸

¹⁷ Il s'agit essentiellement de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier et Ernesto Sábato ; les deux derniers soulevant de nombreuses controverses concernant cet héritage (entre influence et rejet). Les propos de G. García Marquez sont quant à eux beaucoup plus rares ; c'est pourquoi notre étude n'en rappellera pas.

¹⁸ Breton André, *Le surréalisme au service de la peinture*, Gallimard, 1938

Benjamin Péret a quant à lui vécu au Brésil, où il se manifestera en donnant dans les journaux brésiliens sa propre définition du surréalisme. Il insistera sur le fait que le surréalisme « ignore » la logique et n'a « rien à voir avec la culture », c'est à dire qu'il refuse ce qui est reconnu ailleurs comme culturel. Lui-même s'intéressera aux productions folkloriques et mythiques des peuples d'Amérique latine.

Une décennie après sa création, le surréalisme élargit donc son horizon et cesse d'être un mouvement européen pour devenir, à la fois par ses positions politiques anticolonialistes et son appel à la révolte sous toutes ses formes, un moment qui s'universalise. C'est ainsi qu'il est assimilé comme un ferment important de la culture latino-américaine, même si celle-ci réclame très tôt son autonomie. Mais au-delà de la fascination qu'éprouvaient plusieurs des principaux surréalistes ou présurréalistes face à l'exotisme de ce continent, il est également important de noter que certains de nos auteurs ont eux-mêmes avoué avoir été influencés par le mouvement de Breton.

1-1-2- Asturias, Carpentier et Sábato avouent avoir été influencés par le surréalisme

A. Carpentier, E. Sábato et M. A. Asturias ont connu à Paris dans les années trente le mouvement surréaliste, en y participant plus ou moins directement. Sur cette expérience poétique, et plus largement culturelle, il existe des témoignages et de nombreux éléments biographiques sur lequel nous reviendrons très brièvement.¹⁹

Chez M. A. Asturias est particulièrement vive l'expérience surréaliste parisienne, qu'il cherchera à retrouver dans l'expérience du surréalisme indigène, un surréalisme *ante litteram*, au moyen duquel l'irréel paraît devenir réel. Il écrit :

¹⁹ G. García Marquez s'est malheureusement exprimé trop rarement sur cette expérience ; c'est pourquoi il nous a été difficile de relever suffisamment de propos conséquents et d'organiser tout un paragraphe autour de cet auteur. Nous préférons donc insister sur Asturias, Carpentier et Sábato, dont les réflexions théoriques ont souvent porté sur cette influence.

« *Mon réalisme est magique parce qu'il relève un peu du rêve tel que le concevaient les surréalistes.* »²⁰

Et concernant ses sources d'inspiration puisées dans le surréalisme et la portée de son œuvre, il explique :

« *Es otra claridad, otra luz alumbrando el universo de dentro a fuera. A lo solar, a lo exterior, se une en la magia (...) ese interno movimiento de las cosas que despierten solas, y solas existen aisladas y en relación con todo lo que las rodea.* »²¹

Chez Carpentier, l'héritage surréaliste avoué à contre cœur est très vite rejeté ; c'est pourquoi lorsque l'auteur de *Los Pasos Perdidos* avoue avoir été influencé, restent toujours sous jacents des éléments de critique²².

En 1927, il est mis en prison sous l'ordre du dictateur Machado. Libéré en 1928, entraîné par Robert Desnos de passage à la Havane, il embarque pour la France. Il y demeurera onze ans, fréquentant les milieux surréalistes et participant de loin à la révolution surréaliste. Il reconnaît alors que les surréalistes ont eu une influence décisive dans la découverte de l'Amérique latine pour la culture occidentale ; et c'est à ce moment qu'il collabore à l'élaboration du livre de Pierre Mabille sur le merveilleux. Il reprendra d'ailleurs certains préceptes surréalistes, mettant ainsi en avant son effort de visualisation du réel par l'écriture, sa volonté de déciller ces hommes qui, selon Aragon, « marchent les yeux fermés au milieu des précipices magiques. » :

« *Me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada : Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient.* »²³

²⁰ M. A. Asturias, *Les Lettres Françaises*, numéro 954, 29 Novembre 1962

²¹ M. A. Asturias cité dans *Homenaje a Miguel Angel Asturias : variations interprétatives autour de son œuvre*, textes recueillis par l'éditeur Helmy F. Giacomani, New York, Editions Las Americas

« *C'est une autre clarté, une autre lumière illuminant l'univers de l'intérieur vers l'extérieur. A ce caractère solaire, extérieur, s'unit dans la magie (...) ce mouvement interne des choses qui se réveillent toutes seules, et existent à la fois isolées et en relation avec tout ce qui les entoure.* »

²² Nous reviendrons plus largement sur ces éléments de critique dans la troisième partie consacrée à la définition d'une autonomie.

Enfin, sous l'influence du surréalisme, il prend conscience des impératifs de la création, tels qu'ils s'imposent aux écrivains latino américains des années 30 et écrit en traitant d'égal à égal avec Breton :

« Y al igual que Breton decía que « la belleza será convulsiva o no será », podríamos decir hoy que la novela latino americana será comprometida o no será. De todos modos será novela épica. »²⁴

Cette phrase aux allures de petit manifeste montre à quel point la présence et le rayonnement du surréalisme dans le Paris des années trente a pu marquer, même en négatif, l'esprit de Carpentier.

La fidélité au surréalisme apparaît plus grande et plus durable chez Sábato. Dans les années 30, après avoir terminé son doctorat de physique, l'auteur argentin séjourne souvent à Paris, où il travaille au laboratoire Curie, tout en fréquentant le groupe surréaliste de Breton. Il se rapproche alors des surréalistes car ceux-ci représentent pour lui l'extrême opposé à la raison. Il explique d'ailleurs à propos du surréalisme et de son influence:

« Oui je pense que cette expérience a laissé énormément de traces dans ma personnalité d'écrivain. Cela se voit surtout dans le « Rapport sur les aveugles ». Le mouvement surréaliste était porteur d'une revendication de l'inconscient (...) Surtout il a exercé un effet cathartique et moral dans un monde pourri. »²⁵

Ou encore :

« En tales condiciones, no porque hubiese dejado de amar al surrealismo sino precisamente por amarlo demasiado, reaccioné irónicamente o ásperamente en algunos fragmentos de este libro ; mientras permanecería en

²³ « J'ai envie de reprendre une phrase qui remplissait d'orgueil les surréalistes de la première fournée : vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient. »

²⁴ « Et de même que Breton disait que « la beauté sera convulsive ou ne sera pas », nous pourrions dire aujourd'hui que le roman latino américain sera engagé ou ne sera pas. De toutes façons, ce sera un roman épique. »

²⁵ Ernesto Sábato, dans *Le Magazine littéraire*, Novembre 1985

mi lo mejor de aquel movimiento, para manifestarse años más tarde en el Informe sobre Ciegos. »²⁶

Les liens unissant nos romanciers du réel merveilleux avec le mouvement de Breton ne sont donc pas toujours simples ; oscillant entre l'héritage direct et le rejet revendiqué. Un point commun relie peut-être nos auteurs²⁷ aux surréalistes : ce même désir de révéler le merveilleux derrière le réel, de donner un aperçu du monde dans sa totalité à la fois réelle et magique. Ainsi, parlant du mouvement de Breton, Carpentier confesse en 1979 que le « devoir » de l'artiste est de « révéler » des réalités encore inédites. Or c'est ce même mot « *revelar* » que Sábato va utiliser et redire chaque fois qu'il s'agira de définir la tâche du romancier.

Il existe donc bien un lien de parenté entre le surréalisme et le réel merveilleux (même si ce lien est souvent soumis à rude épreuve) ; c'est pourquoi il nous a paru intéressant d'analyser dans un second temps les apports du surréalisme, dans une approche à la fois globale et thématique.

²⁶ *Ibidem*

« Dans de telles conditions, ce n'est pas pour avoir cessé d'aimer le surréalisme mais précisément pour l'avoir trop aimé, que j'ai réagi avec ironie et amertume dans certains fragments de ce livre ; alors qu'il resterait toujours en moi en moi le meilleur de ce mouvement, se manifestant des années plus tard dans le Rapport sur les aveugles. »

²⁷ Il est possible d'inclure G. García Marquez dans ce propos.

1-2- Les apports du surréalisme

Avant de véritablement parler des apports du surréalisme, il est important de revenir sur certains éléments de définition du surréalisme, qui loin d'être exhaustifs, justifieront néanmoins l'analyse postérieure de certains thèmes dans le cadre du réel merveilleux.

1-2-1- « la révolution surréaliste »

Notre analyse du surréalisme sera conduite suivant des thèmes clefs et nous rappellerons pour commencer que, plus qu'un mouvement artistique, le surréalisme est également un mode de pensée, et un mode de vie provenant d'une crise de conscience et amorçant une remise en question de ce qui conduit à la perte de l'homme, à savoir le culte de la raison. C'est pourquoi on a pu parler de « Révolution surréaliste » en se référant à cette volonté de subversion totale. Pour Magritte, « *ce n'est pas une école littéraire, ni une école d'art ; le surréalisme utilise les moyens littéraires et artistiques en vue de manifester ce que l'esprit peut me dire et qui ne soit pas encore connu.* » Et c'est cette révolte qui est éminemment créatrice. C'est pourquoi, dans une perspective comparatiste, il nous a paru intéressant d'analyser à la fois le surréalisme et le réel merveilleux comme deux mouvements de libération.

Au-delà de la révolte, le surréalisme est animé par la quête d'une nouvelle vérité, par la découverte d'une nouvelle facette du réel. Il en appelle à la réalité ; réalité qu'il nomme pour s'en écarter, et nous laisser accrocher au réel. C'est un travail sur le seuil, sur la possibilité de franchissement du réel : une écriture du passage. Le discours en se situant aux limites du réel et de l'irréel, traduit notre incapacité à passer l'extraordinaire sous silence et nos efforts pour l'appivoiser en en faisant l'objet d'un discours et d'une quête. C'est cette facette du surréalisme qui a justifié notre étude sur le merveilleux, comme moyen privilégié de passer de l'autre

côté du miroir, et sur le langage poétique comme instrument magique permettant de transfigurer le réel.

La vérité recherchée n'est pas que littéraire, elle est aussi profondément humaine. Il s'agit de faire jaillir les profondeurs de l'homme, de partir à la découverte de soi et de dériver dans une espèce de magie, dans un monde où tout parle. Pour cela les surréalistes utilisent plusieurs méthodes dont les plus connues sont l'écriture automatique, les récits de rêve, le jeu de la vérité, l'utilisation du hasard. D'ailleurs le hasard objectif est un élément important du surréalisme car il est l'expression de la rencontre des désirs du sujet avec les éléments du hasard. Un moyen de nous faire prendre conscience que le désir est maître et agit sur le monde. En partant de ces éléments théoriques, nous pourrions examiner dans nos romans des thèmes comme le rêve ou la folie ; mais aussi insister sur la possibilité poétique de reconstruire l'unité du monde dans une relation désirante avec lui.

Le surréalisme peut également être analysé comme l'instrument d'une nouvelle herméneutique : déchiffrement du monde à travers le prisme du merveilleux mais aussi déchiffrement progressif du « qui suis-je ? ». Il est quête de soi dans le monde ; En effet, en ne se contentant pas de voir le monde sous son seul aspect objectif, il a découvert cette source d'inspiration que l'homme porte en lui et il l'a exprimée. De cette manière le surréalisme nous entraîne au-delà de notre condition, car il ne « saurait y avoir d'espoir plus étendu que le coup d'aile. » Autre facette du surréalisme qui nous a conduit à analyser la possibilité de lire nos romans comme autant de parcours initiatiques conduisant à la découverte de soi et du merveilleux.

Ce ne sont que quelques éléments parmi tant d'autres qui permettent de circonscrire un courant aussi étendu et large de sens que celui de Breton. Insister sur ces multiples facettes du surréalisme nous permet néanmoins de justifier l'analyse de tel ou tel thème dans une partie consacrée au réel merveilleux ; par exemple, lire le surréalisme et le réel merveilleux comme deux mouvements de libération ou comme des procédés poétiques impliquant la reconstruction du monde autour d'un sujet désirant.

1-2-2- Le surréalisme et le réel merveilleux : des mouvements de libération ?

- **Se libérer d'une société sclérosée et insatisfaisante**

Lorsque Aragon nous donne sa définition du « merveilleux », il ne le conçoit pas simplement comme la « négation de la réalité », mais comme le résultat « du refus d'une réalité. » Le refus ou la négation de cette réalité crée alors « une réalité nouvelle que ce refus a libérée. » Ainsi dans la dialectique surréaliste, la thèse est donnée comme la morale dominante d'un certain temps et d'une certaine culture, à laquelle est opposée, en tant qu'antithèse, le « merveilleux » ; celui-ci se trouve alors en « opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit. » Au début du premier *Manifeste du surréalisme*, Breton nous prévient : « *L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort.* »²⁸

Toujours à propos de ce mécontentement général et du refus de la réalité, *Le Paysan de Paris* débute sur un avis de décès et par ce constat :

« *L'homme s'est fait une vérité changeante, et toujours évidente, de laquelle il se demande vainement pourquoi il n'arrive pas à se contenter. Or il existe un royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce paysage ne les flatte pas.* »²⁹

Le surréalisme devient dans la bouche d'Aragon :

« *Cette anarchie épidémique qui tend à arracher chacun au sort commun pour lui créer un paradis artificiel.* »³⁰

Ernst collabore à cette véritable « révolution surréaliste » et affirme :

²⁸ André Breton, *Le Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Editions du Sagittaire, 1924

²⁹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*(1926), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1953, p.10-11

³⁰*Ibidem*, p.83

« *Le surréalisme n'est pas une forme poétique, il est un cri de l'esprit
qui se retourne sur lui-même et est bien destiné à broyer ses entraves.* »

Le surréalisme est là pour transformer le monde et changer la vie. Il s'agit d'un mouvement de libération contre un certain état de société vécu comme insupportable. Et ce mouvement de libération, qui crée une dynamique dialectique au sein de la pensée, peut se retrouver chez nos auteurs.

Ainsi dans *Hombres de maíz*, la guerre menée par Gaspar Ilóm contre les maïceros est aussi une guerre symbolique menée contre une société régie par des intérêts particuliers. Le colonel Chalo Godoy est la figure emblématique d'une société qui a délaissé le merveilleux, les légendes, et la terre primitive pour le règne de la logique, de la raison, et de l'argent.

Dans *Cién años de soledad*, la chute de Macondo est entraînée par l'arrivée de l'industrie de la banane, par une certaine culture, celle de ceux qui vivent de l'autre côté de la barrière blanche. Est violemment dénoncée, à travers cette représentation d'une « République bananière », la colonisation ; une colonisation à la fois matérielle (opposant les habitants du vieux village à ceux vivant de l'autre côté de la barrière blanche) et spirituelle, condamnant toute fuite devant la réalité. A la fin du roman le monde de Macondo n'est plus ce petit village où les morts venaient côtoyer les vivants à l'ombre du grand châtaignier, dans une pluie de fleurs jaunes, mais un monde violent où les morts s'entassaient par milliers dans des trains fantastiques et terrifiants.

Certains éléments de critique de la société sont donc bien présents dans *Hombres de maíz* et *Cién Años de soledad*, même s'ils jouent à différents niveaux de la trame narrative³¹. Mais c'est surtout chez Carpentier et Sábato que l'on retrouve le plus cette critique ; critique qui s'inscrit dans un mouvement de libération de l'individu.

³¹ Il s'agit de l'élément déclencheur du conflit dans le roman d'Asturias ; Élément peut-être plus anecdotique dans la narration marquezienne et s'inscrivant dans un cycle temporel fait de constructions-déstructions.

- **Chez Sábato**

« Je vise un fragment du drame universel de l'homme : son désir d'absolu et d'éternité condamné qu'il est à la frustration et à la mort. »

Pour Sábato, parler de l'homme c'est évoquer la crise dont il souffre. Le roman actuel et ses romans en particulier, sont l'expression de la crise de son temps : crise économique, politique, sociale, mais surtout spirituelle. Son œuvre est destinée à réveiller l'homme, à l'alerter. L'hyper rationalisme et la technologie se trouvent à la racine de cette crise de l'individu qu'il dénonce avec lucidité. C'est pourquoi son roman culmine avec l'analyse minutieuse des ultimes dilemmes de la condition humaine : la solitude, l'amour, la mort, l'espoir, le sentiment de l'existence, le bien , le mal, Dieu, la recherche de l'absolu.

Dans *Sobre Héroes y tumbas*, Sábato dénonce la frustration de l'être humain, le drame de la vie quotidienne, la lutte idéaliste du révolutionnaire avec ses échecs, le monde frivole de ceux qui vivent dans une société de parasites³², l'hypocrisie du capitalisme³³, la corruption morale et politique, la décadence de la société, l'impossibilité pour l'individu de se soustraire à une routine qui le tue. Ainsi dans le roman s'affirme le malheur de l'homme dans la société contemporaine. L'image que l'auteur nous transmet de la société est teintée de pessimisme et de noirceur³⁴.

Le livre contient une critique acerbe de la société qui passe par les fantasmes de Fernando mais aussi par la satire, comme à la boutique :

³² Ce monde de parasites est décrit lors de l'épisode avec l'excentrique de la boutique p.156 et suivantes de l'édition française

³³ Cette hypocrisie du capitalisme s'incarne dans le personnage de Molinari.

³⁴ L'auteur a recours à de nombreuses reprises à l'image du labyrinthe (labyrinthe social, labyrinthe de la ville, labyrinthe métaphysique) pour exprimer l'angoisse de l'homme pris au piège de la société ou de ses propres peurs. De plus, le début du « Rappot sur les aveugles commence par une invocation à la nuit, aux ténèbres, au crime, au rêve et à la mort... toutes ces réalités souterraines cachées dans la représentation sociale.

« *Entre tinturas, debajo de aparatos marcianos, con pelos de todos colores que chorreaban basura líquida, de bocas que parecen albañales, de agujeros inmundos en caras cubiertas de crema, salen siempre las mismas palabras y chismes.* » (ShyT – p.190)³⁵

A ce constat d'une société étouffante et délétère, pour ne pas dire morbide, viennent s'opposer un désir de fuite et un besoin de révolte toujours présents : il s'agit du désir chimérique du protagoniste d'échapper par son voyage vers un sud purificateur à sa misère morale et matérielle, mais aussi de la volonté obsessionnelle des grognards de Lavallo de préserver, par leur fuite vers un nord salvateur, le cadavre de leur chef.

Quant à la révolte parfois sauvage et convulsive, destructrice même, elle est au fond très saine, car elle s'effectue contre une civilisation qui s'achève et qui doit être sauvée par le rachat de l'homme concret, homme qui se caractérise par sa subjectivité, par sa vie intérieure, et non par sa qualité de choses, d'engrenage.

« *Vivimos en un tiempo de desesperación y angustia, pero sólo así puede iniciarse una nueva y auténtica esperanza* »³⁶

Le roman est donc pour Sábato l'occasion d'exprimer ses préoccupations métaphysiques profondes et esthétiques pour donner depuis le tunnel infernal d'une histoire en crise, une étincelle d'espoir éclairant la condition humaine.

- **Chez Carpentier**

C'est sans doute chez Carpentier que se trouve le mieux représenté le mouvement dialectique surréaliste, avec tout au long de *Los Pasos Perdidos*, la constante opposition entre un *allá* et un *acá*. Nous sommes en effet constamment propulsés du mélodrame de la ville à l'éthique de la forêt ; et cette opposition crée

³⁵ « *Entre deux teintures, elles sont là, sous leurs casques de Martiens, avec des cheveux de toutes les couleurs d'où dégouline un liquide répugnant ; de leurs bouches qui ont l'air d'égouts, trous immondes dans leurs visages enduits de crème, sortent toujours les mêmes mots, les mêmes cancans* » (p.155- ShyT- VF)

³⁶ « *Nous vivons à une époque faite de désespoir et d'angoisse, mais c'est seulement comme cela que peut commencer un nouvel et authentique espoir.* »

des polarités et des tensions dynamiques au sein du roman, renforcées par l'opposition entre les personnages féminins.

Le début du roman est rythmé par la prise de conscience du narrateur d'un certain état de société auquel il a de plus en plus de mal à s'adapter. Dans les premiers chapitres de *Los Pasos Perdidos*, la description de New York est ainsi faite à travers le prisme du « déclin de l'occident » ; et l'impression de déclin est palpable dans le traitement de l'espace et du temps. Le temps semble vidé de toute réalité, de tout déroulement :

« me representaba los últimos años transcurridos, y los veía correr...sin tener el tiempo de vivirlos » (p.12 - LPP)³⁷

Le temps n'est plus une succession d'instantanés mais la répétition obsédante du même :

«(...) días en que todo gesto me producía la obsesionante impresion de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas –de haberme sentado en el mismo rincón, de haberme contado la misma historia, mirando al velero preso en el cristal de un pisapapel. » (p.12-13 - LPP)³⁸

L'espace rejoint le temps dans cette impression étouffante d'homogénéité :

«(...) el inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales, que yo solía contar los domingos » (p.14-LPP)³⁹

Le narrateur évoque d'ailleurs souvent la tristesse ou la solitude des lieux qu'il est le seul à occuper. La ville devient la « Cité-Ruche », « *en la era del Hombre-Avispa.* » Ruth est à l'image même de ce piège créé par une société sclérosée ; elle qui, depuis des années, est prisonnière du même rôle ; elle qui

³⁷ « *Je repassais dans ma mémoire les dernières années : je les voyais s'écouler...sans avoir le temps de les vivre* » (p.16 – LPP - VF)

³⁸ «*(...) des jours où tout geste me produisaient l'impression obsédante d'avoir été fait avant dans d'identiques circonstances, de m'être assis dans le même coin, d'avoir conté la même histoire, tout en regardant le voilier prisonnier d'un presse-papiers de cristal.* » (p.16-17 – LPP - VF)

³⁹ «*(...) l'immense maternité, dont la façade privée de tout ornement avait une rangée de fenêtres toutes pareilles que j'avais coutume de compter le dimanche* » (p.19 – LPP - VF)

s'efface progressivement dans un circuit ininterrompu de représentations qui finissent par la réifier :

« me consternaba pensando en lo dura que había vuelto, para Ruth, esta prisión de tablas de artificio, con sus puentes volantes, sus telarañas de cordel y árboles de mentira (p.8)... Ahora llegábamos a las mil quinientas representaciones, sin que los personajes, atados por contratos siempre prorrogables, tuvieran alguna posibilidad de evadirse de la acción » (p.8 - LPP)⁴⁰

Sa fonction de tragédienne nous introduit dans un espace ambigu, hyper-théâtralisé, caractérisé par la routine, l'ennui, la tristesse et un sentiment d'aliénation. L'individu est représenté privé de sa spécificité humaine, réduit au statut d'homme-néant, d'homme-abeille. Il est condamné, tel Sisyphe, à pousser son rocher, mais sans avoir le moindre espoir de le voir dévaler la pente. Dans le roman, le destin du héros est constamment assimilé au mythe de Sisyphe : on trouve des références aux pages 17, 48, 81, 187 et 265 de l'édition française.

« Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro (p13)... Pero evadirse de esto...era tan imposible como tratar de revivir...habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre. » (p13 - LPP)⁴¹

La prise de conscience du narrateur, qui s'effectue dès les premiers chapitres, le pousse à tourner le dos aux valeurs du monde dont il est issu.⁴² Peut alors s'amorcer le deuxième mouvement de la dialectique.

⁴⁰ *« J'étais consterné de penser combien dure était devenue pour Ruth cette prison de planches et d'artifices, avec ses ponts volants, ses toiles d'araignées en ficelle, ses arbres peints (p.10-11)... Nous en étions maintenant à mille cinq cents représentations, sans que les personnages, liés par des contrats toujours prorogables, eussent la possibilité de s'évader de l'action » (p.11 – LPP - VF)*

⁴¹ *« en montant et en descendant la pente des jours, la même pierre sur l'épaule...Mais s'évader...était presque aussi impossible qu'essayer de revivre...Nous étions tombés dans l'ère de l'Homme-Abeille, de l'Homme-Néant, où les âmes ne se vendaient pas au Diable, mais au Comptable ou au Garde-Chiourne. » (p.17 – LPP - VF)*

⁴² Ce changement de regard est amorcé par sa prise de contact avec l'Europe humaniste décrite par son père à travers le prisme de la neuvième symphonie de Beethoven. Le héros identifie d'abord le morceau à l'Hymne à la joie d'une Europe qui aurait fasciné son père, également musicien, comme un symbole d'humanisme. Mais sa quête aboutit à une prise de conscience exactement inverse : son retour vers l'Europe coïncide en fait avec la montée de tous les fascismes, et c'est un monde barbare qu'il découvre, habité par le mal, clairement identifié au nazisme.

La force du surréalisme est en effet due à son caractère dual, à la fois affirmation et négation. C'est l'histoire d'une confrontation. Et c'est pourquoi l'opposition qui structure le texte de Carpentier entre une technopole en voie de décomposition et un village naissant au cœur de la forêt est essentielle pour comprendre les enjeux du roman. Vrai Sisyphe des temps modernes, artiste aliéné dans le monde contemporain, héros camusien à bien des égards, le narrateur devra subir l'épreuve du départ pour trouver des repères spatio-temporels nouveaux et une certaine éthique, à même de favoriser l'apparition du réel-merveilleux, loin des mélodrames du monde quotidien. A partir d'une sensation obscure, d'une exigence confuse mais profonde de son être, d'une prise de conscience progressive entraînant la connaissance et le rejet de ce qui est faux, le narrateur va pouvoir répondre à l'appel de l'absolu qui ouvre sa quête⁴³.

Ainsi, si nous voulions appliquer au roman de Carpentier le mouvement dialectique du surréalisme, nous pourrions donc dire qu'au constat du réel qui caractérise la civilisation occidentale parvenue à la phase ultime de son « déclin », s'oppose le constat du possible. *Allá* laisse progressivement et dialectiquement la place à *Acá*. Une nouvelle unité devient alors appréhendable au sein de la déchirure.

⁴³ Le besoin d'évasion du narrateur est dès le départ fortement mis en avant, notamment lorsqu'il s'enfuit dans la rue afin d'échapper à cet univers clos qui l'asphyxie

1-2-3- Le surréalisme offre la possibilité de reconstruire l'unité du monde dans une relation désirante avec lui

*« Le roman est destiné à accomplir la réintégration de l'homme divisé. Le réel vu par un moi, la synthèse entre moi et le monde, entre l'inconscient et le conscient, entre la sensibilité et l'intellect. »
(Sábato⁴⁴)*

Nous l'avons vu, le surréalisme entend résorber toutes les antinomies traditionnelles : *« tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit ou la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »* Il parvient à nous faire croire en un monde s'accordant à nos désirs et prône le contact avec le monde comme voie d'approche et exercice de dépassement. Le merveilleux jaillit alors d'une relation privilégiée avec la réalité. C'est ce que nous retrouvons chez Carpentier lorsque celui-ci écrit, en insistant sur la réduction de la dichotomie entre nature et individu :

« El objeto del relato es la relación de las conexiones del hombre con las fuerzas cósmicas que se encarnan en su mundo. »⁴⁵

Toujours dans la même perspective nous pouvons citer plusieurs extraits de l'ouvrage de P. Mabilille sur le merveilleux :

« L'homme est une surface sensible ; une surface de contact frémissante où se différencient les délicates terminaisons nerveuses du toucher, du regard, du goût, de l'odorat et de l'ouïe. »⁴⁶

⁴⁴ Ernesto Sábato, *Mes Fantômes, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato*, Editions Belfond, coll. Entretiens, 1988, p.140

⁴⁵ Alejo Carpentier, « Sobre la novela », *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón Chao, Editions Alianza, Coll. Entretiens, El libro de Bolsillo, 1985
« L'objet de la narration c'est le récit des connexions établies entre l'Homme et les forces cosmiques qui l'entourent. »

⁴⁶ MABILILLE Pierre, *Le Merveilleux*(1946), Editions Fata Morgana, 1992, p.9

Ou encore :

« Un monde que d'aucuns appellent la réalité mais qui n'est qu'une découverte incessante ; un mystère indéfiniment renaissant que l'imagination (...) nous montre différemment de ce que nos sens avaient perçu au premier contact. Un univers dont il est permis de se demander s'il n'est pas autre que nous le concevons habituellement. »⁴⁷

D'une certaine manière l'homme participe à l'objet qu'il désigne, établit un lien obscur avec la réalité extérieure.

« L'homme perçoit dans les pénombres de la nature, un ordre qui l'enserme et auquel il participe ; il perçoit une règle cachée, il lui semble impossible que la loi ne soit connue de personne, qu'il n'y ait pas d'êtres qui la comprennent et puissent la lui révéler. Dans cette épaisse conspiration du silence, certainement, à un moment donné quelqu'un a parlé. »⁴⁸

C'est ce que nous retrouvons dans le roman de Carpentier à travers les personnages de Montsalvatje, de l'Adelantado, et de Rosario ; chacun donnant au narrateur l'une des clefs permettant d'accéder au mystère du nouveau monde qu'il découvre. *Los Pasos perdidos* est en effet l'histoire d'une confrontation et d'une quête : le héros va au contact de l'univers primitif et merveilleux de la forêt. Deux éléments vont jouer dans cette prise de possession du monde : il y a tout d'abord la musique qui symbolise l'éveil à une certaine sensualité de la part du narrateur, ainsi que le rôle joué par Rosario⁴⁹.

Au début du roman, le narrateur commence par retranscrire les oscillations du monde d'un point de vue pour ainsi dire externe, comme s'il était encore un spectateur étranger, enfermé dans sa cage de verre et incapable de s'identifier de l'intérieur avec ce qu'il perçoit ; Puis au fur et à mesure resurgissent les impressions de son adolescence et de plus en plus le narrateur s'ouvre au monde qui l'entoure. Enfin il finit par adhérer pleinement au monde nouveau, adhésion qui se vit grâce à

⁴⁷*Ibidem*, p.13

⁴⁸*Ibidem*, p.18

⁴⁹ Rosario est la pure incarnation du principe féminin, symbole de la matrice originelle, de la mère terre, origine et source de toute la vie. Il s'agit d'une créature élémentaire qui va entraîner le narrateur à la découverte d'un univers baigné de réel merveilleux. Nous aurons plus l'occasion d'en parler dans une partie consacrée à la « femme réelle merveilleuse ».

l'abolition de toute limite entre le moi et la nature. Il peut alors vivre la découverte du réel merveilleux comme la conquête du « royaume de ce monde », par un nouvel homme, maître de ce monde, un nouvel Adam. Nous en avons un bel exemple au chapitre 3 séquence 11 de *Los Pasos perdidos* : Abîmé dans une contemplation silencieuse, le narrateur immobile, décompose et recrée de son propre aveu, le paysage qui s'offre à sa vue.

« Desde mi punto de vista de guijarro, de grama, abarco, en su casi totalidad, una circunferencia que es parte cabal, entera, del planeta en que vivo. No tengo ya que alzar los ojos para hallar un nube : aquellos cirros inmóviles, que parecen detenidos allá desde siempre, están a la altura de la mano que da sombra a mis párpados. » (p. 112 – LPP)⁵⁰

La circularité du regard donne à voir un abrégé de l'univers :

« Llevo más de una hora aquí, sin moverme, sabiendo cuán inútil es andar donde siempre se estará al centro de lo contemplado. »(p.113 – LPP)⁵¹

On ressent particulièrement dans la composition de la description une volonté de jouer sur plusieurs dimensions, et notamment sur la verticalité qui va donner un sentiment de profondeur et de merveilleux au paysage décrit :

« El río entra, en el espacio que abarcan mis ojos, por una especie de tajo, de desgarradura hecha al horizonte de los ponientes ; se ensancha frente a mí hasta esfumar su orilla opuesta en una niebla verdecida de árboles, y sale del paisaje como entró, abriendo el horizonte de las albas para derramarse en la otra vertiente, allá donde comienza la proliferación de sus islas incontables, a cien leguas del Océano. »(p.113 – LPP)⁵²

⁵⁰ « De mon point de vue de caillou, d'herbe, j'embrasse presque totalement une circonférence qui est une part entière, absolue, de la planète où je vis. Point n'est besoin que je lève les yeux pour trouver un nuage : ces cirrus immobiles, qui semblent arrêtés là-bas depuis toujours, sont à la hauteur de la main avec laquelle je protège mes paupières des rayons du soleil. » (p.147 – LPP – VF)

⁵¹ « Il y a plus d'une heure que je suis là sans bouger, sachant combien il est inutile de marcher là où on sera toujours au centre de ce que l'on contemple » (p.148 – LPP- VF)

⁵² « Le fleuve pénètre, dans l'espace qu'embrasse ma vue, par une espèce de défilé, de déchirure pratiquée à l'horizon du côté de l'ouest ; Il s'élargit devant moi, estompe son rivage opposé dans une brume à laquelle les arbres donnent des reflets verts, et il sort du paysage comme il y est entré, creusant l'horizon à l'est pour se répandre sur l'autre versant, là où commence la prolifération de ces îles innombrables, à cent lieues de l'océan. » (p.149 – LPP – VF)

Autour du narrateur tout se pétrifie et s'immobilise dans une sorte de cristallisation :

« *Muy lejos asoma un venado entre las junqueras de una ojo de agua. Y se detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento y algo, también, de emblema totémico.* »(p.113 – LPP)⁵³

Le narrateur est donc au centre d'un univers merveilleux qu'il peut modifier en y participant, et en y adhérant pleinement.

Chez Sábato, le rapport du sujet au réel est sensiblement différent, car l'adhésion au monde ne s'effectue pas dans un rapport d'abandon hédoniste au merveilleux. Certes, le roman réconcilie toutes les expériences, celles intérieures et extérieures, mais c'est le plus souvent en transposant les obsessions des personnages. On remarquera par exemple la projection du moi de Fernando et de son intériorité sur le monde : en se projetant, le moi avec ses obsessions et ses cauchemars modifie le réel. C'est ce que l'on observe lors de l'épisode dans les souterrains de la ville.

Dans *Hombres de Maíz*, le passage sans transition du réel observé au réel transfiguré se fait dans la grotte merveilleuse. On observe la volonté d'une véritable consubstantiation avec l'univers ; cette volonté de consubstantiation se lit également dans le mythe du nahual⁵⁴ qui traduit en effet, le besoin d'une adhésion intuitive au monde, d'une relation désirante et essentielle avec lui. Mais cette communion avec le monde, bien plus qu'une attitude intellectuelle, est surtout une attitude vitale existentielle. L'Indien se voit consubstantiellement à la nature. D'ailleurs le titre lui-même suggère l'assimilation de l'homme avec la nature.

Le cas de *Cién Años de soledad* est plus particulier car les personnages du roman de G. García Márquez se sentent constamment en porte à faux avec l'univers qui les entoure : ils n'ont aucune prise sur la réalité ou sur la succession des

⁵³ « *Très loin apparaît un chevreuil dans les jonchaies d'un étang. Il s'arrête, la tête noblement levée, si immobile sur la plaine que sa silhouette ressemble à un monument et un peu aussi à un emblème totémique.* » (p.148 – LPP- VF)

⁵⁴ Le nahual est dans la mythologie Maya Quiché l'esprit protecteur de l'homme, une espèce d'ange gardien ; tout Homme aspire à se confondre dans une union transcendante et intime avec cet animal protecteur.

événements⁵⁵, d'où leur fuite dans l'imaginaire⁵⁶. Au contraire, dans les trois autres romans, l'homme confronté au monde devient poète et crée de nouveaux rapports qui sont autant de brèches ouvrant sur le merveilleux. Ainsi, en professant une conception totalisante du monde, le réel merveilleux souligne les correspondances entre le moi et le monde ; et le romancier découvre dans le langage, le verbe, un moyen d'action directe et magique sur le monde.

Pour résumer notre perspective synthétique, nous pourrions donc dire que le surréalisme influence le réel merveilleux, dans la mesure où il élargit la notion de réel en lui rétablissant une relation avec l'imaginaire ; dans la mesure où il semble percevoir le réel avec un regard hors du commun et donner à l'irréel une valeur réelle. Il reste à présent à étudier nos romans dans une perspective plus thématique, de manière à mieux analyser les apports du surréalisme dans leur nature, portée et complexité.

⁵⁵ Le colonel Auréliano avoue après avoir livré de multiples batailles, l'inutilité de ses actes de bravoure.

⁵⁶ Cette fuite dans l'imaginaire est symbolisée dans tout le roman par la fabrication des petits poissons en or.

1-3- Les thèmes réutilisés

En ce qui concerne les thèmes réappropriés par les écrivains du réel merveilleux, nous pouvons commencer par le rêve et la folie. Ces deux thèmes constants - à la fois dans les sujets traités mais aussi dans la manière de les traiter – s’inscrivent dans la perspective d’un merveilleux destiné à donner un aperçu de la réalité dans son ensemble, dans ce que Sábato appelait « sa part diurne » et « sa part nocturne ».

1-3-1- Le rêve et la folie

- Le rêve

Pour les surréalistes le rêve est un moyen privilégié de mettre en évidence la réalité de l’imaginaire. On peut se souvenir de quelques expressions dans le premier *Manifeste du surréalisme* :

« Pourquoi n’accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité...soit cette valeur de certitude elle-même... »⁵⁷

« L’esprit de l’homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L’angoissante question de la possibilité ne se pose plus. »⁵⁸

Mais la mise en valeur enthousiaste du rêve se trouve principalement dans des textes d’Aragon composés dans les années 1924/1925. Significatif de cet enthousiasme et de l’importance attribuée au rêve est le titre de l’essai de 1924 qui caractérise le surréalisme comme « *Une vague de rêves* ». Aragon imagine même une « République du rêve » présidée par onze personnalités de renom et insiste sur le rôle du rêve dans la naissance du concept de surréalité : il décrit cette « épidémie de sommeil » qui, en 1922, « *s’abattit sur les surréalistes. (...) ils parlent sans conscience, comme des noyés en plein air.* » En tant que poète il s’abandonne d’ailleurs verbalement au vertige du rêve : « *Empare-toi du reste de ma vie, empare-*

⁵⁷ André Breton, *Le Manifeste du surréalisme*(1924), Paris, Editions du Sagittaire, 1924, p.21

⁵⁸ *Ibidem*, p.22

toi de toutes les vies, marée montante à l'écume de fleurs. »⁵⁹ Il fête l'omniprésence et le pouvoir des rêves : « *Rêves, rêves, rêves, tout n'est que rêve...* »

Dans *Le traité du Style*, Aragon discute également le « récit de rêve », la traduction verbale que le dormeur éveillé, donne de ce qu'il vient de rêver. Il signale la fidélité objective qu'un tel récit de rêve peut théoriquement avoir grâce au fait que rien de ce qu'on nomme censure, raison, etc..., ne s'interpose entre la réalité et le dormeur. C'est pourquoi, dans une *Vague de rêves* il évoque les discours surgis des rêves provoqués. Le sommeil semble émanciper l'être profond de l'individu.

Reprenant cette idée d'une libération des contraintes de l'écriture et du réel grâce au rêve, Asturias écrit :

*« Mi realismo es mágico porque depende un poco del sueño tal como lo concebían los surrealistas. Tal como lo concebían también los mayas en sus textos sagrados. Leyendo esos últimos, me ha dado cuenta que existe una realidad palpable sobre la cual se enraíza otra, creada por la imaginación, y que se envuelve con todos detalles, que se hace tan real como la otra. Toda mi obra se desarrolla entre esas dos realidades : la una social, política, popular, con personajes que hablan el habla del pueblo guatemalteco, la otra imaginaria, que los encierra en una especie de ambiente y paisaje de sueño »*⁶⁰

C'est sans doute pour cela que son roman, *Hombres de maíz*, est parcemé de phrases incohérentes qui semblent jaillir de l'inconscient, et où le principe de réalité est subverti :

« Un remolino de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos dió vueltas y vueltas y vueltas en torno al cacique de Ilóm y mientras le pegaba el viento en las carnes y la cara y mientras la tierra que

⁵⁹ Louis Aragon, *Une vague de rêves*(1924), L'OP, Tome 1, livre2, Paris, Editions Seghers, 1990

⁶⁰ Asturias, *Les Lettres françaises*, n°954, 29 Novembre 1962
« *Mon réalisme est magique parce qu'il dépend un peu du rêve tel que le concevaient les surréalistes. Tel que le concevaient également les Mayas dans leurs textes sacrés. En lisant ces derniers, je me suis rendu compte qu'il existe une réalité palpable sur laquelle vient s'enraciner une autre, créée par l'imagination, et qui se drêpe de nombreux détails, qui se fait aussi réelle que l'autre. Toute mon œuvre se développe entre ces deux réalités : la première sociale, politique, populaire, avec des personnages qui parlent le langage du peuple guatémaltèque, la deuxième imaginaire, qui les enveloppe dans une sorte d'ambiance et de paysage de rêve.* »

levantaba el viento le pegaba, se lo tragó una media luna sin dientes, sin morderlo, sorbido del aire, como un pez pequeño. » (p.10 – HdM)⁶¹

L'animation des éléments, mise en évidence par la répétition ternaire du verbe « *Dar vueltas* », contribue à créer un sentiment de vertige qui trouve son apogée dans la personnification terrifiante de la lune et la comparaison finale.

Sábato écrit quant à lui :

*« L'art est proche des rêves, ces messages qui viennent du tréfonds de notre inconscient, absurdes, contradictoires, insensés. Le monde souterrain que les rêves révèlent dans leurs messages, souvent menaçants ou angoissants, est un monde qui ne peut s'exprimer qu'avec un langage de symboles ambigus. »*⁶²

Ou encore :

*« J'ai voulu dans mon roman figurer la réalité dans toute sa profondeur, et toute son extension, en y incluant non seulement la part diurne de l'existence, mais aussi sa part nocturne et ténébreuse. »*⁶³

Le rêve, parce qu'il est la porte de l'inconscient, occupe une place primordiale dans l'œuvre de l'Argentin. Dans el « *Informe sobre ciegos* » par exemple, le rêve semble s'enraciner frauduleusement dans la réalité sensible entourant l'être qui l'engendre : l'univers intérieur, subjectif et l'univers extérieur, objectif sont suspendus dans le même milieu. A la fin on ne saurait dire où est le rêve et où est la réalité. Les deux s'interpénètrent pleins des fantasmes de celui qui les vit. C'est le cas pour la longue évocation de l'évasion de Fernando, hors des souterrains de la ville ; évasion qui devient un cauchemar horrible, peuplé de monstres terrifiants :

⁶¹ « *Un tourbillon de boue, de lune, de forêts, d'averses, de montagnes, de lacs, d'oiseaux et de tonnerre tournait, et tournait, et tournait autour du cacique d'Illom, et tandis que le vent lui collait à la peau du corps et du visage, et tandis que la terre soulevée par le vent le fouettait, une demi-lune édentée, l'avalait sans même le mordre, et l'air le but comme un petit poisson.* » (p.10 et 11 – HdM – VF)

⁶² Ernesto Sábato, *Mes fantômes, Entretiens* avec Carlos Catania, Editions Belfond, Collection Entretiens, 1988

⁶³ *Ibidem*

« Pero en los pocos segundos que duró el ascenso hacia aquel Centro, pasaron ante mi conciencia una vertiginosa muchedumbre de rostros, catástrofes y países. Vi seres que parecían contemplarse aterrorizados, nítidamente vi escenas de mi infancia,(...) ratas en un granero de Capitán Olmos, sombríos prostíbulos, locos que gritaban palabras decisivas pero desdechadamente incomprendibles, mujeres que mostraban lúbricamente su sexo abierto... »(p. 440 – ShyT)⁶⁴

Loin de constituer une parenthèse, une phase brève et bien délimitée de la narration, le rêve s'étire à loisir se complaisant dans la multiplication des détails. Il y a confusion entre ce qui existe hors du sujet et ce qui n'existe qu'en fonction de lui. Le rêve chez Sábato est donc très important, car il met en place une problématisation de la réalité : qu'est ce que la réalité ? Le rêve ? Le merveilleux ? De nombreuses références métaphoriques au rêve viennent d'ailleurs subvertir le principe de réalité, par exemple lorsque Martín découvre pour la première fois le Mirador :

« Sentía como si poco a poco hubiese ido ingresando en una suave pesadilla en que todo era irreal y absurdo. » (p.93 – ShyT)⁶⁵

Ou encore :

« ...Martín se sintió como en un inmenso sueño negro, pesado, como si durmiera en el fondo de un océano de plomo líquido. » (p.273 – ShyT)⁶⁶

Dans *Cién años de soledad* le rêve est également présent et, lors de la fièvre de l'insomnie, chacun peut voir le contenu des rêves de l'autre :

« (...) en ese estado de alucinada lucidez veían las imágenes de sus propios sueños, sino las imágenes soñadas por los otros. Era como si la casa se hubiera llenado de visitantes. »(p.61 – CadS)⁶⁷

⁶⁴ *« Dans la dernière étape de mon ascension, je vis défiler devant moi une multitude vertigineuse de visages qui semblaient me regarder, des scènes de mon enfance, des rats du grenier de Capitán Olmos, de sombres bordels, des fous hurlants des mots incompréhensibles, des femmes m'exhibant leur sexe ouvert de leurs mains... » (p. 363 – ShyT – VF)*

⁶⁵ *« Il avait le sentiment d'être entré peu à peu dans un cauchemar étrangement calme où tout était irréel, absurde. » (p.89 – ShyT – VF)*

⁶⁶ *« Martín eut l'impression, après les mots terribles d'Alejandra, d'être plongée au cœur d'un immense rêve, noir, lourd, comme s'il dormait au fond d'un océan de plomb fondu. » (p.216 – ShyT – VF)*

⁶⁷ *« dans cet état de lucidité effrayante et d'hallucination, non seulement ils voyaient les images qui composaient leurs propres rêves, mais chacun voyait en même temps les images*

Le recours au rêve entre également dans une problématique centrée autour d'un certain fantastique, problématique sur laquelle nous reviendrons quand il s'agira d'étudier « la parole magique des romanciers ». Par exemple, l'épisode de la fusillade de la gare et du fourgon de morts, balance entre deux explications. Il y a l'explication des autorités : José Arcadio le second a rêvé ; et celle intimement vécue par le jeune homme : la fusillade a bien eu lieu, explication que vient corroborer la version de l'enfant.

- **la folie**

Une certaine schizophrénie règne alors dans ces romans de l'entre deux, où le lecteur se sent proche de la folie. La folie est d'ailleurs un thème privilégié par les surréalistes⁶⁸ et repris par les romanciers du réel merveilleux. S'écartant de la littérature, les surréalistes plantent en effet le drapeau du merveilleux sur les productions des enfants, des fous, des primitifs ; enfin, tous ceux qui, selon Breton, ont « pris la clef des champs ». Début 1924, Eluard présente non sans malice à l'égard de la société littéraire, ce qu'il nomme « le génie sans miroir », l'œuvre de certains malades mentaux qui, selon lui, n'auraient pas besoin de recourir à une surface réfléchissante pour se voir sur toutes les faces, jusqu'à l'intérieur du cerveau. Et de s'écrier : « *ah ! Vienne le jour où nous briserons le miroir, cette dernière fenêtre, où nos yeux miraculeux pourront contempler le merveilleux cérébral* ». Les productions des déséquilibrés deviennent une voie d'accès au merveilleux.

En ce qui concerne nos romanciers latino-américains, Roger Caillois résume ainsi l'attitude réelle merveilleuse :

« Une façon non apprise de percevoir formes et énergies, de les éprouver de plein fouet avec une ardeur, une complicité parfois proche du délire et de la vision. »⁶⁹

rêvées par les autres. C'était comme si la maison s'était remplie de visiteurs. » (p.52 – CadS – VF)

⁶⁸ On peut penser à la folie de Nadja

⁶⁹ Roger Caillois, « Miguel Angel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, 1978

C'est la folie de José Arcadio le second, celle d'Alejandra ou encore celle de Fernando. Le « Rapport sur les aveugles » est en effet le récit d'un paranoïaque uniquement préoccupé de son obsession. Il ne voit, n'entend, ne mentionne que ce qui a à voir avec sa passion farouche et exclusive. Alejandra, de son côté avoue elle-même :

« Me enloquecía, veía bandidos que entraban a mi pieza con faroles, o gente de la Mazorca con cabezas sangrantes en la mano(...) Caía en pozos de sangre. Ni siquiera sé si todo aquello lo veía dormida o despierta. » (p60-ShyT)⁷⁰

Le recours au rêve, le rôle joué par la folie dans les romans sont des outils magiques qui permettent de subvertir le principe de réalité, de semer le doute, de remettre en question la réalité perçue par le sujet, et donc de circonscrire les failles par où transpire le merveilleux.

⁷⁰ « Je perdais la tête, je voyais des bandits pénétrer dans ma chambre avec des lanternes, ou bien des gens de la Mazorca brandissant des têtes sanglantes(...) Je tombais dans des puits de sang. Je ne sais même pas si je voyais tout ça endormie ou réveillée. » (p.55 – ShyT – VF)

1-3-2- Le merveilleux

« Le propre de l'homme est son inexplicable besoin de merveilleux. Et c'est là le point le plus aigu de son divorce d'avec la nature. On ne croit plus aux miracles – rien de plus évident. Mais les miracles auxquels on ne croit plus ne sont rien auprès de ceux que tout homme porte en réserve au fond de soi et que son imagination lui offre, à tous moments, à fleur de tête. »

(Reverdy, Le livre de mon bord)⁷¹

- Essais de définition

Avant d'évaluer sa place chez les surréalistes et son réinvestissement par les romanciers du réel merveilleux, nous commencerons par définir le terme de merveilleux : pour Littré, le merveilleux est encore « *l'intervention d'êtres surnaturels comme dieux, anges, démons, génies, fées... dans les poèmes et autres ouvrages d'imagination.* » Nous retrouvons cet aspect du merveilleux dans les contes pour enfants ou encore dans *Cien Años de soledad* : le petit village de Macondo est en effet peuplé de personnages étranges : gitans comme Melquiades, géant comme José Arcadio, sorcières comme Pilar, anges comme Remedios la belle ou morts comme Prudencio. D'ailleurs, personne ne s'étonne de voir le fantôme de Prudencio se promener dans la maison d'Ursula et chercher un peu d'eau pour soulager sa blessure (p.30) ; personne ne s'étonne de le revoir bien après la mort de Melquiades (p.87), durant la fièvre de l'insomnie ou encore lors des derniers jours de José Arcadio.

⁷¹Reverdy Pierre, *Le livre de mon bord*, Paris, Editions du Chêne, 1948

- **Chez les surréalistes**

Le discours théorique surréaliste va véritablement remettre ce terme en vigueur : le merveilleux, à la racine des mythes primitifs, des folklores archaïques, trouve alors les matériaux et les conditions d'une résurgence dynamique dans ce mouvement d'avant-garde du 20^{ème} siècle.

Il faut avant tout rappeler que le merveilleux, même quand on le cantonne à la littérature, n'est pas une catégorie générique. Un élément de récit tout au plus, et même, plus exactement un ton, une rhétorique. Avec les surréalistes le merveilleux devient objet du récit et objet de la quête, une façon, à partir du connu d'accéder au mystère de l'inconnu et du frisson. On peut ainsi citer quelques extraits du premier *Manifeste du surréalisme* :

« *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.* »⁷²

« *Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre aussi inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote.* »⁷³

Le premier *Manifeste du surréalisme* réhabilite donc le merveilleux dans l'espoir de mettre fin au règne du rationalisme absolu. Il faut interpréter cette quête de la merveille comme une défense et illustration d'un art magique. Afin de souligner le rôle immense joué par le merveilleux dans le mouvement surréaliste, nous pouvons citer l'ouvrage de Pierre Mabille⁷⁴, *Le merveilleux*, dans lequel il donne une définition du merveilleux ; Un merveilleux avant tout synonyme de liberté pour l'esprit, un merveilleux miroir de nos désirs :

« *Le merveilleux est moins encore la tension extrême de l'être que la conjonction du désir et de la réalité extérieure.* »⁷⁵

⁷² Breton André, *Le Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Editions du Sagittaire, 1924, p.24

⁷³ *Ibidem*, p.24

⁷⁴ Pierre Mabille, *Le Merveilleux* (1946), éditions Fata Morgana, 1992

⁷⁵ *Ibidem*, p.41

« *Le merveilleux exprime le besoin de dépasser les limites imposées, imposées par notre structure, d'atteindre une plus grande beauté, une plus grande puissance, une plus grande jouissance, une plus grande durée. Il veut dépasser les limites de l'espace, celles du temps, il veut détruire les barrières, il est la lutte de la liberté contre tout ce qui la réduit, la détruit et la mutile ; il est tension...* »⁷⁶

P. Mabilles fait du merveilleux une réalité accessible grâce à la fusion de l'objet et du sujet:

« *Il est urgent de proclamer que mystère et merveille ne sont pas en dehors mais dans les choses et dans les êtres, les uns et les autres se transformant à chaque instant, unis qu'ils sont par des liens continus.* »⁷⁷

Ce qui lui permet de conclure :

« *Le but réel du voyage merveilleux est (...) l'exploration plus totale de la réalité universelle* »⁷⁸.

Par « réalité universelle » il entend évidemment hommes et choses, puisqu'il n'y a aucune différence entre l'intérieur et l'extérieur, puisque le merveilleux est partout, dans les mythes, dans l'homme et singulièrement chez les poètes.

Le livre de Pierre Mabilles est d'une grande aide pour mieux comprendre ce qu'il faut entendre par « merveilleux » dans le discours surréaliste. Mais on peut également se reporter aux théories d'Aragon. Pour ce surréaliste, le merveilleux ne se confine pas à la littérature. Il s'agit d'un sentiment moderne de l'existence, participant d'une mythologie contemporaine ; sentiment dont il fait état en préface de *Paysan de Paris*. Il y a pour Aragon un merveilleux quotidien qui représente l'empire de la liberté ou qui, du moins, en est la condition nécessaire : il est le charme et la fascination qui se dégagent du quotidien. Dans le *Songe du Paysan*, Aragon écrit :

« *La réalité est l'absence apparente de contradiction.
Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.*

⁷⁶ *Ibidem*, p.40

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*

L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux.

Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme réellement essentielles à l'être.

Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait.

Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l'enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret. »⁷⁹

Autrement dit le merveilleux c'est le réel ; et il ne doit surtout pas être confiné à la littérature.

Dans *La peinture au défi*, Aragon nous dit également que le merveilleux est le résultat du refus d'une réalité. Le refus ou la négation de cette réalité crée, libre – comme synthèse - un nouveau rapport, une réalité nouvelle. Ainsi, dans le contexte du « merveilleux », Aragon définit la « Surréalité » à l'aide de la triade hégélienne. « La négation du réel », c'est le miracle. Le Miracle c'est ce qui possède la « qualité du merveilleux », il est caractérisé par la surprise et surtout par un extraordinaire dépaysement, « un désordre inattendu, une disproportion surprenante. » La thèse (le réel) et l'antithèse (le miracle et le merveilleux) mènent à la conciliation du réel et du merveilleux dans la surréalité.

On peut alors se demander dans quelle mesure ne prévaut pas chez les surréalistes la tentation de déréaliser le réel, de sortir du réel. Et si cette tentation de sortir hors du monde, hors du temps, ne tend pas vers la constitution d'un univers imaginaire d'autant plus fort qu'il est davantage coupé du réel. C'est ce que récuseront les romanciers du réel merveilleux.

- **Evolution du terme avec le réel merveilleux**

On le voit, le terme de « merveilleux » depuis le 17^{ème} siècle change sensiblement de sémantisme : on passe de l'objet surprenant, objet d'admiration et d'étonnement (à partir de l'étymologie), au produit d'une intervention surnaturelle (c'est la définition du Littré), puis à une propriété spécifique des choses et des êtres

⁷⁹ ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1953, p.248

dans l'art, pour en venir à l'attitude du sujet et enfin au rapport réciproque de l'homme et du monde. Le réel est alors réinvesti par l'imaginaire ; imaginaire que ne vient plus entraver le principe de réalité, imaginaire auquel il s'agit de se donner entièrement : « orchestrer » seulement la « merveilleuse partition », être « aux ordres du merveilleux ».

Si le merveilleux est bien la clef de voûte du surréalisme (il s'agit d'un merveilleux quotidien naissant d'une manière hors du commun de regarder le monde, de sonder la réalité et de la transfigurer), la notion va également être reprise par le réel merveilleux, mettant ainsi en avant la faculté de saisir le monde dans sa dimension magique. Mais la notion recouvrera alors un autre champ de possibilités.

Pour les romanciers du réel merveilleux, le merveilleux en effet, n'est pas artificiel, et s'intègre spontanément dans la réalité. Pas de risque donc de constituer un univers, certes merveilleux mais coupé du réel. Le merveilleux c'est la réalité. Le réel merveilleux met en présence deux mondes conçus ordinairement comme antinomiques, destinés à se choquer : d'un côté le monde tel qu'il est perçu par le sens et assumé par la raison ; de l'autre, un monde dont la logique interne relève de l'imaginaire, disons du rêve... Ces deux mondes ne formant pas deux domaines distincts d'expérience à l'intérieur de la narration, mais bien un seul domaine à l'intérieur duquel réel et merveilleux s'interpénètrent et se confondent.

Contrairement au surréalisme, il n'y a plus aucune bipolarisation du réel et de l'irréel, plus aucun étagement des plans de la réalité. Le lecteur doit faire face à un monde en soi mystérieux. D'ailleurs, Luis Harss commente l'œuvre de Carpentier en disant :

« El precepto de Breton, según el cual « sólo lo maravilloso es bello »...le abrió los ojos a los auténticos prodigios de su tierra donde lo maravilloso(...) era un elemento cotidiano de la naturaleza y de la realidad. »⁸⁰

Le réel merveilleux renvoie à l'objet, le monde en soi merveilleux, et institue un rapport original au monde. Il est le refus de l'opposition classique entre le réel et le merveilleux : le merveilleux fait partie de la réalité. Carpentier écrit :

⁸⁰ Luis Harss, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, coll. Perspectivas, 1968
« Le précepte de Breton selon lequel “ il n'y a que le merveilleux qui soit beau », ...lui a ouvert les yeux sur les authentiques prodiges de sa terre où le merveilleux(...) était un élément quotidien de la nature et de la réalité. »

Le merveilleux jaillit d'une « *Revelación privilegiada de la realidad, iluminación inhabitual o singularmente favorecida de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite.* »⁸¹

C'est pourquoi le musée visité à Los Altos par le narrateur semble contenir autant de merveilles. Les éléments courants de la réalité bénéficient d'un éclairage particulier qui les rend si « admirables » :

« *museo que guardaba una argolla a que había estado colgada, por una noche, la hamaca del héroe de la Campaña de los Riscos, un grano de arroz sobre el que se habían copiado varios párrafos del Quijote, un retrato de Napoleón hecho con las X de una máquina de escribir y una colección completa de las serpientes venenosas...* » (p.69 – LPP)⁸²

- **Un merveilleux qui, en n'étant plus l'objet d'une quête, s'intègre parfaitement dans la réalité**

C'est au nom d'un merveilleux parfaitement intégré dans la réalité que Carpentier va dénigrer le merveilleux surréaliste, trop artificiel. Le merveilleux doit être la vie, la nature :

« *En lo que se refiere al surrealismo, no debemos olvidar que este movimiento (Breton lo decía en su manifiesto : « Todo lo maravilloso es bello,*

⁸¹ Alejo Carpentier, « De lo maravilloso », *Tientos y diferencias*, Montevideo, Plaza y Janes, 1967

« *Le merveilleux véritable jaillit d'un dérèglement inattendu de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'un éclairage inhabituel ou singulièrement favorable des richesses inédites de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues de façon particulièrement intense en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le mène à une sorte d'état limite* »

⁸² « *Un musée où l'on conservait un anneau auquel avait été accroché, une nuit, le hamac du héros de la Campagne des Rochers, un grain de riz sur lequel on avait copié quelques passages du Don Quichotte, un portrait de Napoléon dessiné avec des X de machine à écrire et une collection complète de serpents venimeux.* » (p.90 – LPP – VF)

sólo lo maravilloso es bello ») perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas. »⁸³

« Si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que muy rara vez lo buscaba en la realidad. Es cierto que los surrealistas descubrieron la fuerza poética de una vitrina, de un letrero popular, de un cartel, de una fotografía, de una feria, pero más a menudo era lo maravilloso fabricado premeditadamente ; el pintor se ponía frente a un cuadro y decía : « voy a hacer un cuadro con elementos insólitos que creen una visión maravillosa »⁸⁴

« Lo real maravilloso que yo defiendo es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo latino-americano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre lo fue. »⁸⁵

- **La spécificité du monde latino américain exige une redéfinition du merveilleux**

Tout ce passe comme si la spécificité du continent américain réclamait une redéfinition du merveilleux. Carpentier comme Asturias ou G. García Márquez exaltent la dimension merveilleuse du monde américain, sa nature, ses mythes, ses religions et son histoire. Pour eux le « *real maravilloso* » donne à percevoir, avec des ressources empruntées aux récits mythiques, la réalité d'un monde métissé, celui du continent américain, où coexistent les cultures.

⁸³ Alejo Carpentier, « El reino de este mundo », *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón Chao, Editions Alianza, Coll. Entretiens, El libro de Bolsillo, 1985, p.180

« En ce qui concerne le surréalisme, nous ne devons pas oublier (Breton le disait dans ses Manifestes : « tout merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau) poursuivait le merveilleux à travers les livres, et à travers les choses préfabriquées.

⁸⁴ *Ibidem*, p.181

« Si le surréalisme poursuivait le merveilleux, il faut bien dire qu'ils ne le cherchaient que très rarement dans la réalité. Il est certain que les surréalistes ont découvert la force poétique d'une vitrine, d'un écriteau populaire, d'une affiche, d'une photographie, d'une foire, mais le plus souvent c'était un merveilleux préfabriqué par préméditation. Le peintre se plaçait devant un tableau et disait : je vais faire un tableau avec des éléments insolites pour créer une vision merveilleuse. »

⁸⁵ *Ibidem*, p.181-182

« Le merveilleux que je défends est celui que l'on trouve à l'état brut, latent, omniprésent dans tout ce qui est latino-américain. Ici l'insolite est quotidien et l'a toujours été. »

C'est pourquoi Carpentier, s'il devait reconnaître sa dette envers le surréalisme, devait aussi très vite affirmer la nécessaire mission de l'écrivain et artiste latino-américain, qu'il incitait à partir à la découverte de son propre monde, dont la réalité magique était capable de lui offrir bien des surprises et des révélations. Il développe dans ses essais et ses romans la thèse selon laquelle l'imaginaire européen, créateur des mythes fondamentaux et des bestiaires fantastiques du Moyen Age s'est épuisé, et que l'Amérique latine (ayant pris le relais « en raison de la virginité de ses paysages, de sa formation, de son ontologie, de la présence faustique de l'Indien et du noir, de la révélation qu'a constituée sa découverte récente, des métissages féconds dont elle a été le théâtre ») est loin d'avoir épuisé son capital mythologique. Ainsi le merveilleux devient aux mains des romanciers du réel merveilleux un outil notionnel permettant de poser une identité américaine. L'Amérique comme matière d'étude vient faire contrepoint à la possible influence française.

- **Le merveilleux fait partie intégrante de la réalité**

Chez les romanciers du réel merveilleux, le passage sans transition du réel observé au réel recréé doit donc être compris en rapport avec la vision d'un quotidien baigné de merveilleux. Ce qui implique que le merveilleux ne soit pas une création de l'esprit mais bien un fait réel. C'est pourquoi Carpentier condamne ce qu'il nomme la « bureaucratie du merveilleux. »

Carpentier, inventeur du *real maravilloso*, a raconté comment, lors d'un séjour à Haïti en 1943 il avait été frappé par tout ce qui opposait le merveilleux européen, littéraire et artificiel (propre au surréalisme), à celui qui marque le folklore, les superstitions et les croyances collectives des paysans du nouveau monde. Objet de foi, le merveilleux s'intègre ici spontanément dans la réalité, au même titre que les faits et les objets les plus quotidiens. C'est ce que l'on observe dans *Los Pasos perdidos*, lorsque l'évocation d'une hache merveilleuse fait ressurgir toute une dimension magique de la réalité, liée aux vieilles légendes et récits mythiques :

« *La frialdad de la segur ponía el prodigio en la yema de nuestros dedos. Y nos dejábamos envolver por lo maravilloso, anhelantes de mayores portentos. Ya aparecían junto al hogar llamados por Montsalvatje, los*

curanderos que cerraban heridas recitando el Ensalmó de Bogotá, la Reina gigante Cicanocohora, los hombres anfibios que iban a dormir al fondo de los lagos, y los que se alimentaban con el solo olor de las flores. Ya aceptábamos a los Perrillos Carbunclos que llevaban una piedra resplandeciente entre los ojos...»(p.146-147 – LPP)⁸⁶

Considérez comme une donnée actuelle le merveilleux ne constitue plus le but d'une quête ou d'une stratégie esthétique. Ainsi dans *Cién Años de soledad*, les événements les plus étranges se succèdent dans la maison des Buendía, sans pour autant bouleverser le quotidien de la famille :

« En cierta ocasión (...) empezaron a suceder cosas extrañas. Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo(...) Un día la canastilla de Amaranta empezó a moverse con un impulso propio y dio una vuelta completa en el cuarto... » (p.49-50 – CadS)⁸⁷

Ainsi nos auteurs réel- merveilleux s'élèvent contre la tendance européenne à reconstruire artistiquement, intellectuellement un monde considéré comme hypothétique. Pour eux l'écrivain ne doit pas créer un monde imaginaire où se réfugier pour fuir la réalité quotidienne ; il doit affronter la réalité et tenter de la déchiffrer, de découvrir ce qu'il y a de merveilleux dans les choses. C'est pourquoi, d'une certaine manière, dans le réel merveilleux, le mystère ne descend pas dans le monde représenté ; il se cache et palpite derrière lui. C'est pourquoi également, au lieu de présenter la magie comme si elle était réelle, on présente la réalité comme si elle était magique. D'un côté, il y aurait donc un merveilleux recherché dans les

⁸⁶ *« Le froid de la hache nous faisait toucher du doigts des exploits fabuleux. Nous nous laissions envelopper par le merveilleux, désireux de plus grands prodiges. Tantôt, à l'appel de Montsalvatje, apparaissaient près du foyer les guérisseurs qui cicatrisaient des blessures en récitant la formule magique de Bogota ; la reine géante Cicanocohora, les hommes amphibies qui allaient dormir au fond des lacs, et ceux qui se nourrissaient du seul parfum des fleurs. Tantôt nous accueillions les Petits Chiens Escarboucles, qui avaient une pierre resplendissante entre les yeux... »(p.194 – LPP – Vf)*

⁸⁷ *« Un beau jour(...) commencèrent à se produire des phénomènes étranges. Un flacon vide, oublié depuis longtemps dans une armoire, se fit si lourd qu'il fut impossible de le bouger. Une casserole d'eau posée sur la table de travail se mit à bouillir sans feu pendant une demi-heure jusqu'à s'évaporer complètement.(...) Un jour, le berceau d'Amaranta se mit à remuer, animé par une impulsion propre, et effectua un tour complet de la chambre... » (p.44 – CadS – VF)*

traditions culturelles, obtenu grâce à des « trucs » de prestidigitateur, le merveilleux littéraire⁸⁸... de l'autre, une attitude individuelle et aussi collective, un nativisme absolu et un nouveau territoire, permettant de partir à la conquête du « royaume de ce monde ».

- **Un merveilleux noir et un merveilleux blanc**

Avant de conclure sur la place occupée par le merveilleux dans le concept de « *real maravilloso* », il est intéressant de revenir sur une remarque de Carpentier qui nous permettra d'envisager la pluralité des manifestations du merveilleux dans les romans étudiés. Il s'agit de cette remarque :

« La palabra maravilloso ha perdido con el tiempo y con el uso su verdadero sentido, y lo ha perdido hasta tal punto que se produce con lo maravilloso una confusión de tipo conceptual tan grande como la que se forma con la palabra barroco o con la palabra clasicismo. Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ello se une en el acto la noción de que todo maravilloso ha de ser bello, hermoso y amable, cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. No es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. »⁸⁹

⁸⁸ Du surréalisme européen Carpentier reprend à son compte la volonté d'établir des rapports inédits entre les êtres, les choses et les événements, mais rejette toute distorsion du récit, et certains procédés comme l'écriture automatique ou l'exploitation systématique des rêves. Ce qui n'est pas le cas d'un romancier comme Asturias qui a, quant à lui, revendiqué le recours à l'écriture automatique comme voie d'accès au merveilleux.

⁸⁹ Alejo Carpentier, « El reino de este mundo », *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón Chao, Editions Alianza, Coll. Entretiens, El libro de Bolsillo, 1985, p.178

« Le mot de merveilleux a perdu avec le temps et avec l'usage son sens véritable, et il l'a perdu au point qu'il se produit avec le merveilleux une confusion de type conceptuelle aussi importante que celles qui se sont produites avec le mot barroque ou avec le mot classicisme. Les dictionnaires nous disent que le merveilleux est ce qui cause l'admiration parce qu'étant extraordinaire, excellent, admirable. Et à cela est venu s'ajouter ce principe selon lequel tout merveilleux se doit d'être beau et aimable ; quand ce que l'on devrait uniquement retenir de cette définition c'est la référence à l'extraordinaire. L'extraordinaire n'est ni

Cette définition élargit le domaine du merveilleux jusqu'à inclure une pluralité de manifestations. Elle rend compte d'une certaine hétérogénéité du merveilleux, qui parfois peut être vécu de manière très positive, dans une sorte d'abandon au monde, comme un merveilleux « beau ». C'est ce que l'on pourrait appeler un « merveilleux blanc », auquel viendrait faire contrepoint un merveilleux noir terrifiant et angoissant⁹⁰.

Pour *Los Pasos perdidos*, ce qui domine c'est avant tout la découverte d'un merveilleux perçu positivement dans une sorte d'adéquation Nature-sujet. Donc un merveilleux blanc, que l'on retrouve également dans *Hombres de Maíz* lors de la découverte de la grotte. Au contraire dans *Sobre Héroes y tumbas*, le merveilleux est vécu comme une altération angoissante et cauchemardesque de la réalité, notamment à travers le regard de Fernando. Mais la distinction bipolaire entre ces deux catégories du merveilleux n'est pas toujours aussi évidente. Que dire des « sorciers des vers luisants » du roman d'Asturias ? Si ceux-ci correspondent en effet à certaines légendes Mayas, et à certains mythes animistes primitifs, ils n'en demeurent pas moins maléfiques dans la plupart de leurs manifestations :

« *Pedazos los hicieron, pero los pedazos se juntaron, de cada brujo reptó el pedazo que quedó vivo para formar un solo brujo, un brujo de pedazos sangrantes de brujos, y todos a una voz, por boca de este ser extraño de muchos brazos, de muchos lenguas lanzaron las maldiciones.* »(p.254 – HdM)⁹¹

Dans *Cién Años de soledad* le merveilleux blanc (celui des gitans volant sur leur tapis comme autant de héros des *Mille et une nuits*) côtoie un merveilleux noir qui conduit à la chute de Macondo : c'est la fusillade de la gare, le déluge ou encore l'ouragan final qui emporte Macondo.

beau, ni laid en soi. Il est avant tout surprenant parce qu'insolite. Tout ce qui est insolite, tout ce qui est surprenant, tout ce qui sort des normes établies est merveilleux. »

⁹⁰Cette distinction entre un merveilleux blanc et un merveilleux noir est d'une certaine manière la transposition de ce l'on nomme dans le baroque « inconstance blanche » et « inconstance noire ».

⁹¹ « *On les tailla en pièces, mais les morceaux se rejoignirent ; de chaque sorcier sortit en rampant le morceau qui restait vivant, afin de former un seul sorcier, un sorcier fait de morceaux ensanglantés de sorciers et, tous ensemble, d'une seule voix, par la bouche de cet être étrange, doué de tant de bras et de tant de langues, ils proférèrent les malédictions.* » (p.279 – HdM – VF)

Ainsi, le merveilleux tout en ouvrant le champ de la réalité, porte en lui une pluralité de significations à même de rendre compte de la richesse infinie du réel. Le merveilleux, tout en apparaissant depuis des millénaires dans des expressions artistiques et littéraires, trouve ici l'occasion de s'incarner, d'imposer une présence sensible qui trouble, exalte ou inquiète.

Il était donc important de revenir sur cette notion de merveilleux, dans la mesure où elle est au cœur du surréalisme et au cœur du réel merveilleux selon des modalités qui diffèrent. Mais avant de conclure sur cette première partie dédiée à l'héritage surréaliste, et d'entamer une deuxième perspective, cette fois plus thématique, nous pouvons nous attarder un peu plus longuement sur deux exemples de réel merveilleux relativement représentatifs, l'un extrait de *Los pasos perdidos*, l'autre de *Cién Años de soledad*.

- **Deux exemples de réel merveilleux**

- ***Los Pasos perdidos* : le tunnel**

L'une des plus belles évocations réelles merveilleuses du roman de Carpentier est le passage du tunnel. Le narrateur embarqué sur une pirogue remonte le fleuve à la découverte du monde mystérieux de la forêt. Aidé de Montsalvatje et de l'Adelantado, il découvre la porte de la forêt, marquée de trois signes incurvés, porte qui s'ouvre sur un univers insolite, monstrueux et envoûtant.

« Con los remos, con las manos, había que apartar obstáculos y barreras para llevar adelante esa navegación increíble, en medio de la maleza anegada(...) »

Con esto, era un perenne descenso de hebras que encendían la piel, de frutos muertos, de simientes velludas que hacían llorar, de horruras, de polvos cuya fetidez enroñaba las caras. Un empellón de la proa promovió el súbito desplome de un nido de comejenes, roto en alud de arena parda. Pero lo que estaba abajo era tal vez peor que las cosas que hacían sombra. Entre dos

aguas se mecían grandes hojas agujereadas, semejentes a antifaces de terciopelo ocre, que eran plantas de añagaza y encubrimiento. Flotaban racimos de burbujas sucias, endurecidas por un barniz de polen rojizo, a las que un aletazo cercano hacía alejarse, de pronto, por el tragante de un estanciamiento, con indecisa navegación de holoturia. Más allá eran como gazas, opalescentes, espesas, detenidas en los socavones de una piedra larvada. Una guerra sorda se libraba en los fondos erizados de garfios barbudos –allí donde parecía un cochambroso enrevesamiento de culebras. Chasquidos inesperados, súbitas ondulaciones, bofetads sobre el agua, denunciaban una fuga de seres invisibles(...)

Se adivinaba la cercanía de toda una fauna rampante, del lodo eterno, de la glauca fermentación, debajo de aquellas aguas oscuras que olían agriamente, como un fango que hubiera sido amasado con vinagre y carroña, y sobre cuya aceitosa superficie caminaban insectos creados para andar sobre lo líquido : chinches casi transparentes, pulgas blancas, moscas de patas quebradas(...)

(...) se perdía la noción de verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de mareo de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba(...)

Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas, inexistentes. Con el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiada. Era como si me hicieran dar vueltas sobre mí mismo, para atolondrarme, antes de situarme en los umbrales de una morada secreta(...)

Cuando desembocamos en un pequeño estanque interno, que moría al pie de una laja amarilla, me sentí como preso, apretado por todas partes(...)

Las sombras que cerraban ya en un crepúsculo prematuro, y apenas hubimos organizado un campamento somero, fue la noche. Cada cual se aisló en el ámbito acunado de su hamaca. Y el croar de enormes ranas invadió la selva. Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos. Alguien, no se sabían dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco

rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, dinstintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas(...)

Hubo como gritos de pavo real, borborignos errantes, silbidos que subían y bajaban, cosas que pasaban debajo de nosotros, pegadas al suelo ; cosas que zambullaban, martillaban, crujían, aullaban como niños(...)

Estaba aturdido, asustado, febril. Las fatigas de la jornada, la expectación nerviosa, me habían extenuado. Cuando el sueño venció el temor, estaba a punto de capitular – de clamar mi miedo-, para oír voces de hombres. »(p.163- 166 – LPP)⁹²

⁹² « Il fallait, avec les rames et les mains, écarter des obstacles et des barrières afin de poursuivre cette incroyable navigation au milieu des broussailles que l'eau recouvrait(...)

Et c'était une chute continue de filaments qui enflammaient la peau, de fruits pourris, de graines velues qui faisaient pleurer, de déchets, de poussière qui couvrait les visages de gale. Une poussée de la proue provoqua l'éboulement d'un nid de termites, qui s'épandit telle une avalanche de sable brun. Mais ce qu'il y avait en dessous était pire peut-être que ce qui donnait de l'ombre. Entre deux eaux ondulaient de grandes feuilles trouées, semblables à des masques de velours ocre, fausse apparence végétale de quelque animal camouflé. Il flottait des grappes de bulles sales, durcies par un vernis de pollen rougeâtre, qu'un proche coup d'aileron faisait disparaître soudain dans le canal d'une nappe dormante, dans un mouvement indécis d'holothurie. On voyait plus loin des sortes de gazes épaisses, opalescentes, en suspens dans les creux d'une pierre larvée. Une guerre sourde se livrait dans les profondeurs hérissées de crocs barbus, à l'endroit où tout avait l'air d'un enchevêtrement répugnant de serpents. Des claquements inattendus, des ondulations soudaines, des gifles sur l'eau, révélaient la fuite d'êtres invisibles(...)

On devinait le voisinage de toute une faune rampante, de la vase éternelle, de la glauque fermentation, sous ces eaux sombres qui exhalaient une odeur acide, telle une boue pétrie de charogne et de vinaigre, sur la surface huileuse de laquelle marchaient des insectes créés pour se déplacer sur des nappes liquides : punaises presque transparentes, puces blanches, mouche aux pattes tordues(...)

(...) on perdait la notion de la verticalité, dans une sorte de désorientation, de chavirement de la vue. On ne savait plus ce qui appartenait à l'arbre et ce qui appartenait au reflet. On ne savait plus si la clarté venait d'en bas ou d'en haut(...)

On finissait par croire à des passages illusoire, à des issues, des couloirs, des rives, inexistants. Avec le bouleversement des apparences, dans cette succession de petits mirages à portée de la main, grandissait en moi une sensation de perplexité, de trouble total, qui était indiciblement angoissante. C'était comme si on m'avait fait tourner sur moi-même, pour m'étourdir, avant de m'amener sur le seuil d'une demeure secrète(...)

Lorsque nous débouchâmes sur un petit étang caché, dont les eaux venaient mourir au pied d'une grande pierre jaune, je me sentis prisonnier, étouffé de toutes parts(...)

Les ombres d'un crépuscule prématuré s'épaississaient, et, à peine eûmes-nous organisé un campement sommaire, la nuit tomba. Chacun s'isola dans le creux de son hamac. Le coassement de crapauds-buffles envahit la forêt. Des fuites, des glissades emplirent les ténèbres de frémissements. Quelqu'un, je ne savais où, se mit à essayer l'embouchure d'un hautbois. Un cuivre grotesque rit au fond d'un cours d'eau. Mille flûtes à deux notes, aux différentes tonalités, se répondirent à travers le feuillage(...)

Il y eut comme des cris de paon, des borborgmes errants, des sifflements qui montaient et descendaient, des choses qui passaient sous nos hamacs, collés au sol, qui plongeaient, martelaient, craquaient, hurlaient tels des enfants(...)

Il s'agit donc d'un exemple particulièrement intéressant d'écriture du réel merveilleux, où le sentiment de mystère et de magie est renforcé par l'imprécision des formules de présentation, par la multiplication des modalisateurs et par la récurrence des comparaisons. Tout aboutit à une succession de mirages qui augmentent le sentiment de malaise, à la perte de tout véritable point de repère. Il y a quelque chose de véritablement baroque dans la description de ce monde fuyant, toujours mobile, mystérieux et démesuré. Le jeu d'ombre et de lumière nous introduit alors dans le domaine de la métamorphose, où les règnes animal et végétal s'entremêlent sous l'effet d'un constant dynamisme, d'un mouvement incessant. Dans ce tunnel règne une véritable confusion qui aboutit à un sentiment de malaise croissant, que vient renforcer l'évocation d'un bestiaire inquiétant. On serait alors plus proche d'un « merveilleux noir » que d'un « merveilleux blanc ».

L'extrait se termine sur une symphonie finale qui maintient la confusion des règnes, mais qui permet à la nature, par le biais de la musique, de participer à cette sorte d'absolu que constitue le merveilleux. Cette symphonie vient faire contrepoint à l'Hymne à la joie symbole du monde civilisé, mais aussi symbole d'une Europe dévastée par la guerre. En découvrant le merveilleux, le narrateur peut renouer avec l'origine magique et élémentaire de la musique⁹³.

- **Cien Años de soledad : le galion abandonné**

Le deuxième extrait se situe dans le roman de Gabriel García. Márquez. Il s'agit de la description du bateau perdu au milieu de la forêt.

« Era una noche densa, sin estrellas, pero la oscuridad estaba impregnada por un aire nuevo y limpio. Agotados por la prolongada travesía,

J'étais étourdi, effrayé, fiévreux. Les fatigues du voyage, la tension nerveuse, m'avaient exténué. Lorsque le sommeil vainquit la crainte des menaces qui m'entouraient, j'étais sur le point de capituler, de crier ma peur, pour entendre des voix humaines. » (p214-218 – LPP- VF)

⁹³ Nous accorderons une partie de notre analyse à l'étude de la signification du thrène, dans la partie consacrée au langage magique des romanciers du réel merveilleux.

colgaron las hamacas y durmieron afondo por primera vez en dos semanas. Cuando despertaron, ya con el sol alto, se quedaron pasmados de fascinación. Frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligeramente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El caso, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente enclavado en un suelo de piedras. Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros. En el interior, que los expedicionarios exploraron con un fervor sigiloso, no había nada más que un apretado bosque de flores. » (p.22 – CadS)⁹⁴

Les premières phrases de l'extrait plantent un décor placé sous le signe d'une nuit particulière, et du sommeil... Donc une atmosphère qui dans un premier temps pourrait être lue comme fantastique. Survient alors l'élément insolite préparé par l'expression « *pasmados de fascinación* » : partis à la recherche d'une voie d'accès vers la capitale, les hommes de l'expédition de José Arcadio découvrent un bateau planté au beau milieu d'une clairière et à plusieurs kilomètres de la mer.

Ce galion espagnol n'est pas en soi insolite, surprenant. Mais placé en dehors de son cadre ordinaire il devient objet de merveilleux. Décrit comme un bateau fantôme (grâce à l'insistance sur la couleur blanche), il permet la fusion des éléments, notamment avec l'évocation finale : « *En lo interior (...) no había más que un apretado bosque de flores.* » La nature semble avoir colonisé cet objet proprement humain, et l'avoir déplacé hors de son cadre ordinaire...

⁹⁴ « *Ce fut par une nuit épaisse, sans étoiles, mais les ténèbres étaient imprégnées d'un air pur, nouveau. Épuisés par leur longue marche, ils suspendirent leurs hamacs et dormirent à poings fermés pour la première fois depuis deux semaines. Quand ils se réveillèrent, le soleil était déjà haut ; ils restèrent stupéfaits, fascinés. Devant eux, au beau milieu des fougères et des palmiers, tout blanc de poussière dans la silencieuse lumière du matin, se dressait un énorme galion espagnol. Il penchait légèrement sur tribord et de sa mâture intacte pendaient les vestiges crasseux de sa voilure, entre les agrès fleuris d'orchidées. La coque, recouverte d'une carapace uniforme de rémoras fossiles et de mousse tendre, était solidement encastrée dans le sol rocheux. L'ensemble paraissait s'inscrire dans un cercle coupé du reste du monde, un espace fait de solitude et d'oubli, protégé des altérations du temps comme des us et coutumes des oiseaux. A l'intérieur, que les membres de l'expédition explorèrent avec ferveur et recueillement, il n'y avait rien d'autre qu'un épais buisson de fleurs.* » (p. 20 – CadS – VF)

Mais ce galion agit également, sur un plan littéraire, comme le symbole merveilleux de Macondo : notamment à travers l'évocation des oiseaux, et de la solitude intrinsèque au bateau et au village : « *un espacio de soledad y de olvido.* » Partis à la découverte du monde, les habitants de Macondo sont sans cesse ramenés vers eux, sans pouvoir s'échapper.

Conclusion

Entre rejet et influence l'héritage surréaliste pose donc une question d'identité. En effet, si le réel merveilleux a bien bénéficié des apports multiples du courant de Breton et a réinvesti des thèmes aussi importants que le merveilleux, bien souvent cet héritage s'est réalisé dans un besoin de rupture et de dépassement. C'est pourquoi le réel merveilleux, en dehors de certains points communs avec le surréalisme, le merveilleux, le fantastique même, demeure un genre original et difficilement appréhendable au sein de catégories importées.

Nous pourrions donc dans une deuxième partie aborder une perspective plus thématique de manière à étudier la complexité des liens de parenté unissant le surréalisme et le réel merveilleux, à travers des exemples aussi riches que la question du roman ou que la question de la représentation de la femme.

2 -Des liens de parenté ambigus

Jusqu'à présent nous avons vu dans quelle mesure les surréalistes ont influencé les romanciers du réel merveilleux, dans la perspective d'un héritage revendiqué et réinvesti. Mais la question des liens de parenté est parfois plus complexe encore, et sur des points aussi importants que le roman ou des thèmes aussi représentatifs que la femme, on oscille entre héritage et franche rupture. C'est pourquoi nous aborderons successivement ces deux thèmes, de manière à rendre compte de l'originalité du concept créé par Carpentier.



(*Las dos Fridas – Frida Kahlo*)

2-1- La question du roman

« Le roman cherche inconsciemment une nouvelle terre d'espoir, une lumière au milieu des ténèbres. »

(Ernesto Sábato)⁹⁵

Commençons par la question très controversée du roman, genre souvent critiqué, voire dénigré par les surréalistes et terrain de prédilection pour nos auteurs du réel merveilleux.

2-1-1- La critique du roman chez les surréalistes

C'est avec la déclaration de naissance et l'affirmation théorique du mouvement surréaliste, dans le premier *Manifeste du surréalisme*, qu'est mise ouvertement en question par A Breton la validité du genre romanesque. Le théoricien du surréalisme est en effet sensible à l'importance du roman comme lieu d'un débat constant engageant la question de la représentation de la vie et de la réalité, et effectue le procès de l'attitude du romancier réaliste à laquelle, paradoxalement, il reproche son manque de réalisme (au nom d'une acceptation beaucoup plus étendue de la notion de réalité) et son artificialité. Les principaux termes de l'accusation sont : la pauvreté injustifiable de la description romanesque, de la narration anecdotique et de la psychologie du personnage, de la temporalité enfin. On retiendra dans le *Manifeste* des expressions comme :

- « *On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond ? Comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre cet été ?* »
- « *Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci.* »
- « *L'auteur s'en prend à un caractère, et celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les*

⁹⁵ Sábato Ernesto, *Mes Fantômes, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato*, Editions Belfond, coll. Entretiens, 1988, p.13-15

actions et réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. »⁹⁶

La mise en accusation du roman est donc d'ordre éthique et littéraire ; elle se fait au nom de la dévalorisation surréaliste de l'activité littéraire au profit de la vie. A partir de ce chef d'inculpation, Jacqueline Chenieux⁹⁷ dégage deux tendances chez les surréalistes, deux manières d'écrire : la première consiste, à la suite de Breton, à proposer un autre rapport entre l'écrit et la vie, à manipuler les signifiés, à tenir la vie même pour merveilleuse. C'est de là que procède la veine surréaliste du récit de réel où certains faits vécus sont rapportés comme relevant du « hasard objectif » et comme appartenant à l'ordre du merveilleux. La seconde tendance consiste, à la suite d'Aragon, à faire découler toute écriture figurative d'un jeu sur les signifiants ; d'où le recours à l'écriture automatique, aux collages, aux récits de rêves...

La critique du roman par les surréalistes, malgré la virulence des écrits de Breton, est difficile à saisir, et ce d'autant plus que dès le premier *Manifeste* et plus encore dans le *Second Manifeste*, on assiste à une revalorisation du roman par le merveilleux qui brouille les cartes :

« Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant d'un genre aussi inférieur que le roman. »⁹⁸

Tout se passe comme si Breton, après avoir voulu éviter la pente imaginaire (romanesque) qui à ses yeux ralentissait l'invention de la vie, avait découvert que le récit pouvait se conjuguer avec cette invention et l'accélérer.

La question du roman chez les surréalistes (et chez les romanciers « réel merveilleux »), ne se situe donc pas tant sur un plan technique, que sur un plan éthique et littéraire, centré sur cette question qui est de savoir de quelle façon l'écrivain pourra le mieux rendre compte de la réalité, de la vie.

⁹⁶ BRETON André, *Le Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924

⁹⁷ CHENIEUX GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, Editions L'Age d'homme, Coll. Lettera, 1983

⁹⁸ BRETON André, *Le Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924

2-1-2- La valorisation du roman chez les auteurs « réel-merveilleux », comme moyen de rendre compte de la totalité de la vie

Nos quatre auteurs hispano-américains sont tributaires de cette crise du roman qui commence au début du siècle, dans la mesure où le procès s'effectue bien plus contre un état d'esprit, celui du romancier réaliste, que contre le roman en lui-même ; et dans la mesure où ce procès est mené au nom d'une réalité plus riche, d'un ailleurs accessible grâce à un essor imaginatif (que vient freiner l'attitude réaliste). Pour Breton le genre du roman conduit indubitablement à la spéculation, à une fantaisie purement littéraire : le roman détruit le sens de l'éventuel, le possible comme la vie s'y étiole. C'est pourquoi le roman ne peut pas être surréaliste ; parce que le surréalisme attend de l'écriture l'accès à une autre réalité, et que le roman n'est pas écriture de vérité mais fiction.

Les auteurs que nous étudions ont une conception fort différente du roman, qu'ils estiment comme un genre particulièrement apte à rendre compte de la totalité de la réalité. Les aphorismes de Breton concernant le merveilleux, « *seul capable de féconder un genre aussi inférieur que le roman* » vont ainsi leur ouvrir la voie de la création littéraire. M. Pageaux⁹⁹ fait d'ailleurs du roman le thème essentiel de la critique menée par les auteurs hispano-américains contre le surréalisme et rappelle qu'« à la fin de *Hombres y engranajes*, Sábato reproche fondamentalement aux surréalistes d'avoir réussi à détruire sans rien construire. » Le romancier argentin dira : « *Vivimos el momento en que es necesaria una nueva síntesis* »¹⁰⁰

Cette nouvelle synthèse que propose Sábato est non seulement le « réel merveilleux », mais aussi le « roman » : C'est ainsi qu'il s'élève contre ce que lui-même appelle (peut-être un peu violemment), « *la destruction surréaliste* » :

⁹⁹ PAGEAUX Daniel Henri, « Du surréalisme au roman », *Hommage à Jaime Diaz Rozzotto, L'Amérique latine entre la dépendance et la libération*, Diffusion les Belles Lettres, Paris, 1990

¹⁰⁰ « *Nous vivons un moment où devient nécessaire une nouvelle synthèse.* »

« On a trop détruit. Quand le réel c'est la destruction, le romanesque peut être la construction d'une foi nouvelle. »¹⁰¹

Ce qui prévaut donc, c'est la vision d'un auteur éminemment démiurge. Sábato fait en effet de l'art le moyen d'accéder à une autre réalité, de transcender la triste réalité :

« Je crois que l'artiste et le fou ont quelque chose en commun, c'est que la réalité ne leur convient pas ou qu'ils la repoussent ou la subissent à un degré insupportable. Et donc le dément cède, et son édifice mental s'effondre, il ne reste que les décombres de l'ancienne réalité, dans laquelle il se meut de façon incohérente ; au contraire, l'artiste est capable avec ces fragments de construire une autre réalité. »¹⁰²

Pour l'auteur de *Sobre Héroes y tumbas*, le roman a un rôle avant tout salvateur pour une humanité condamnée à la déliquescence et à la destruction. Il insiste sur la fonction cathartique du roman :

« Les rêves empêchent que l'espèce humaine tout entière disparaisse, victime de la folie. C'est la même chose avec le roman. »¹⁰³

Le roman est donc, pour lui, amené à jouer dans le monde un rôle absolument positif : il prétend sauver l'homme par la fiction. Mais cette entreprise de sauvetage n'est possible qu'à l'unique condition que le roman embrasse toute la réalité. Pour l'auteur argentin, le roman doit être total.

« Par son caractère hybride, à mi-chemin entre les idées et les passions, le roman est destiné à accomplir la réintégration de l'homme divisé. Le roman est le réel vu par un Moi, la synthèse entre le moi et le monde, entre l'inconscient et le conscient, entre la sensibilité et l'intellect... »¹⁰⁴

On le voit, l'opposition éthique et littéraire que les surréalistes avaient établie entre le roman et la vie, entre la fiction et la réalité, se trouve abolie par la recherche du point de fusion de ces contraires. Le roman embrasse enfin la totalité de la vie, dans sa réalité et sa sur-réalité :

¹⁰¹ Sábato, *Mes fantômes*, Collection Entretiens, publiée aux éditions Belfond en 1988, p.140

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

« *Le roman met en jeu le monde des désirs, des rêves et des illusions, de la réalité qui n'a pas été ou qui n'a pas pu être ; toujours un peu à l'opposé du monde quotidien, toujours un peu à contre-courant.* »¹⁰⁵

La critique du surréalisme passe donc chez le romancier argentin par une réévaluation positive du roman¹⁰⁶. Mais avant Sábato lui-même, c'est surtout chez Carpentier que s'est exprimée la volonté d'une nouvelle synthèse à travers un concept, le réel merveilleux, et un genre, le roman. L'auteur de *Los Pasos perdidos* ne nie pas l'existence d'une crise du roman contemporain (due à l'impossible adéquation du langage et du monde moderne) ; mais au-delà de cette crise, il affirme que « *toda literatura es novela* » prônant ainsi la supériorité du roman sur les autres formes littéraires. Il ajoute, comme pour s'opposer aux surréalistes :

« *Contra la tesis que defienden los detractores actuales de la novela, creo en la vigilancia de la novela de hoy.* »¹⁰⁷

Carpentier place toute sa confiance dans cette forme décriée par les surréalistes, au nom de la richesse de la fiction. Il croit en l'infinité des possibilités qu'ouvre le roman.

Ainsi avec le même objectif visé, c'est à dire l'expression du merveilleux et la représentation de la vie dans ce qu'elle a de réel et de surnaturel, surréalistes et auteurs « réels merveilleux » ont choisi deux voies opposées : les premiers ont parié sur la vie et sur sa pure expression en dehors de la fiction ; les deuxièmes ont choisi d'exprimer la vie, la réalité et le merveilleux à travers la fiction romanesque. On peut alors partir de cette analyse pour étudier l'influence de la critique du roman et de sa revalorisation sur la structure d'ensemble des œuvres choisies.

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ Cette critique est aussi valable sur le plan technique. M Pageaux relève en effet les arguments de l'écrivain s'en prenant dans *Uno y el Universo* à la doctrine de l'automatisme. L'argument majeur que Sábato oppose à ce dogme et à cette pratique s'inspire d'une conception de l'art radicalement différente : « *El arte (con la misma raíz : artefacto, artesanía, artimaña) es todo lo contrario de la transcripción automática : es actividad consciente, no es descubrimiento pasivo.* »

¹⁰⁷ CARPENTIER Alejo, « Sobre la novela », *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón Chao, Editions Alianza, Coll. Entretiens, El libro de Bolsillo, 1985

« Contre la thèse des détracteurs actuels du roman, je crois à la vigilance du roman d'aujourd'hui. »

2-1-3- Les conséquences sur le plan des techniques littéraires

Nous avons vu que chacun des quatre romans étudiés instaure une façon spécifique de traduire la multiplicité du réel, à travers un genre littéraire, le roman. Mais au-delà du roman on peut se demander, d'un point de vue technique, quel peut être l'héritage laissé par le surréalisme. En effet, le surréalisme, en réagissant contre la notion de forme littéraire qui a prévalu pendant plusieurs siècles dans la tradition occidentale, a-t-il influencé nos auteurs dans leur façon d'appréhender le réel ?

Concernant cette influence, nous n'avons aucune certitude, mais il est intéressant de retrouver certains points communs entre nos auteurs et les surréalistes, certaines techniques de déconstruction romanesque qui ont toutes pour but de donner une image « vivante » et plus totale de la réalité.

- **Le parallèle entre *Los pasos perdidos* et *Nadja*¹⁰⁸**

Comme *Nadja* de Breton, *Los pasos perdidos* se présente sous la forme d'un journal. Mais la comparaison semble devoir s'arrêter là, car si le choix de cette forme constituait une stratégie « anti-romanesque » du discontinu pour Breton, il n'en est pas de même chez Carpentier. Chez Breton, le journal se présente comme une série de notes jetées à la hâte sur le papier. Il s'agit d'un texte poreux, « battant comme une porte » : *Nadja* reste un récit fragmenté qui suggère un temps et un espace (que l'on se réfère aux illustrations photographiques) différents de ceux où se déroule ordinairement la narration romanesque, c'est à dire un temps et un espace infiniment réels, appartenant à la vie (mais à la vie réelle et sur-réelle). Cette œuvre est en effet le produit de plusieurs techniques destinées à déjouer le romanesque et à raviver constamment le soupçon concernant toute fiction. L'œuvre de Breton s'affiche comme une production de la vie.

Dans *Los pasos perdidos*, il y a bien une ligne transversale interne qui s'apparente à la chronologie d'un journal de voyage : datation, progression spatiale au rythme du voyage, présence d'un narrateur homodiégétique qui nous fait partager

¹⁰⁸ Breton André, *Nadja* (1928), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1964

son expérience au jour le jour... raccrochent l'œuvre à la réalité. Cependant, l'ensemble s'organise en chapitres comme si une macro structure romanesque venait se superposer à une forme préexistante : bientôt la datation s'efface et l'espace se dilate, le livre se présente comme une allégorie. Ainsi, alors que *Nadja* ne semblait structurée que par le voyage désordonné d'une « âme errante » dans Paris, *Los pasos perdidos* s'affirme comme un véritable roman : la révélation du merveilleux n'est pas le fruit du hasard, mais production de la fiction.

D'ailleurs, à propos de *Nadja*, M Beaujour¹⁰⁹ notait :

Breton « *n'a pas su embrasser la vérité dans un corps et une âme.* »
« *Parti au hasard, il n'arrive nulle part, comme un conquistador qui aurait discerné les abords de l'eldorado sans jamais y pénétrer et qui hésite à comprendre que le pays doré n'existe que dans son désir.* » « *Hanté, peut-être par une illusion, ramené à lui-même, le voyageur fait le bilan de son expédition manquée aux confins de l'autre.* »

Il y a là une grande différence entre l'expérience de Breton et le roman de Carpentier ; car *Los pasos perdidos*, le journal de Carpentier n'est pas le bilan d'un échec. Certes le narrateur se trouve dans l'incapacité de rejoindre le monde de la genèse une deuxième fois, mais désormais la révélation du merveilleux oriente sa vie : il a trouvé l'eldorado réel, celui que lui offre le roman. Le narrateur conclut d'ailleurs son périple en écrivant :

« *...me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo : se llega tan lejos, más allá de lo trillado...* » (p.272 – LPP)¹¹⁰

¹⁰⁹ M. Beaujour – « Qu'est ce que *Nadja* ? » - *Nouvelle Revue Française*

¹¹⁰ « *... je me dis que la marche à travers des chemins exceptionnels s'entreprind inconsciemment, sans que l'on éprouve la sensation du merveilleux au moment où on le vit : on parvient si loin, au-delà des sentiers battus...* » (p. 361 – LPP – VF)

- **La structure de *Hombres de maíz* : quand la légende concurrence la trame romanesque**

Avec l'œuvre d'Asturias nous changeons complètement de structure. D'ailleurs, à sa parution, le roman n'obtint pas un succès immédiat : la critique dénonça son caractère fragmentaire, sa discontinuité, sans se rendre compte qu'il s'agissait d'un type de structure romanesque nouveau, selon lequel chaque épisode avait une vie propre et, cependant, maintenait un lien avec les autres par un fil subtil. En effet, *Hombres de maíz* est un roman déconcertant, qui tente la synthèse des exigences d'une progression dramatique efficace et celles de situations colorées dans lesquelles le merveilleux et le magique imposent leurs lois. Ainsi *Hombres de maíz* se développe selon deux plans : le plan littéral de la trame et le plan mythologico-symbolique.

Pour ce qui est de la structure romanesque, de la progression, le roman est divisé en trois parties :

- La première qui comprendrait les sections intitulées « Gaspar Ilóm », « Machojón », « Venado de las Siete-Rozas » et « Coronel Chalo Godoy », narre la rébellion du cacique de Ilóm quand celui-ci voit sa terre exploitée par les maïceros, la mort du cacique et le châtimement des coupables.

- La deuxième (la section du roman intitulée « María Tecún ») rapporte l'histoire de l'aveugle Goyo Yic et la recherche de son épouse fugitive.

- Enfin la troisième retrace les aventures du facteur Nicho Aquino, et son errance à la recherche de sa tecunia de femme.

A partir de ces noyaux narratifs premiers s'élabore la création littéraire : le roman échappe alors de ses cadres. En effet, la réalité évoquée est si dense, si riche qu'on ne peut en rendre compte que par une vision kaléidoscopique, une vision simultanée d'une multitude d'éléments, réels, symboliques, allégoriques ou métaphoriques, placés sur le même plan et produisant des effets semblables à ceux de l'hallucination.

De nombreuses techniques sont à l'œuvre dans le roman pour signifier, à travers l'éclatement de la narration, la richesse d'un monde qu'il est difficile de faire

tenir dans les cadres strictes d'une narration linéaire. La superposition constante des plans allégorique et réel, le recours constant aux mythes (mythe du nahual, mythe des quatre âges de l'humanité), le passage sans transition d'une histoire à une autre mais avec des jeux de répétitions (l'histoire de Nicho vient faire écho à celle de Goyo Yic) ... sont autant d'outils destinés à rendre palpable le merveilleux quotidien.

Voilà en quelques mots la structure romanesque d'une œuvre foisonnante et, par là-même, difficile à cerner. Mais il ne faut pas oublier que cette structure ne constitue que le premier plan de la narration, et qu'il en existe un deuxième, le plan mythologico-symbolique. Ainsi *Hombres de maíz* peut aussi apparaître comme un long poème symphonique où se succèdent les éléments merveilleux empruntés à l'univers indigène. On peut à ce propos noter la dynamique de récupération mythique qui préside à l'élaboration du texte et plus particulièrement l'assimilation poétique de la mythologie maya quiché. Avec *Leyendas de Guatemala*, Valéry soulignait la nouveauté de ce type de narration, définie par lui comme « histoires-rêves-poésie. » L'auteur devient un créateur de fables : il a ainsi le privilège de rendre visibles des réalités invisibles, et peut instituer un monde à la fois illusoire par sa nature fabuleuse et vrai dans son fonctionnement, sa matérialité d'espace poétique.

Il faut également insister sur le fait que, à travers le mythe, l'auteur ne cherche pas des images superficielles, mais une dimension beaucoup plus profonde de la réalité : le mythe est le moyen pour Asturias de travailler de l'autre côté du miroir du réel. Il s'agit donc d'un roman extrêmement riche dans lequel la structure littéraire laisse entrevoir deux niveaux : une représentation du monde à travers une histoire continue, bien que constamment soumise au chaos de la narration, où se trouve, latent, un second niveau de mystère qui lui donne ce caractère magique. Mais il ne faut pas oublier que ces deux niveaux, ces deux plans du roman sont indissociables : Le mythe s'assume dans la fiction comme un processus interne au récit qui prétend reconstruire et organiser la réalité. Et d'un autre côté la construction romanesque raccroche la fiction à la réalité, empêchant ainsi le mythe de se dissoudre dans le surnaturel.

- **La structure éclatée de *Sobre héroes y tumbas***

Comme pour *Hombres de maíz*, la lecture de *Sobre héroes y tumbas* se révèle extrêmement fascinante. En ouvrant le roman de Sábato, le lecteur est happé dans le labyrinthe de l'histoire, des mots et de la ville, et entame une véritable plongée dans le mystère.

L'histoire se trouve divisée en quatre parties :

- Les deux premières parties, à savoir *El dragón y la princesa* et *Los rostros invisibles*, sont centrées sur l'histoire d'amour tumultueuse entre Martín et Alejandra. La narration qu'alimentent les souvenirs de Martín, est alors confiée au soin d'un narrateur extérieur.

- La troisième partie interrompt brusquement le fil de cette trame narrative pour un nouveau récit, cette fois effectué à la première personne. Il s'agit du fameux « *Informe sobre ciegos* » dans lequel Fernando, le père d'Alejandra, poursuit d'une haine acharnée les aveugles en qui il voit une secte oeuvrant pour le mal et menant secrètement le monde.

- La quatrième partie, *Un dios desconocido*, est en revanche beaucoup plus hétérogène. La narration commence à la première personne : il s'agit cette fois de Bruno (l'interlocuteur privilégié de Martín) qui revient sur ses relations ambiguës avec Fernando et Georgina, la mère d'Alejandra. Mais brusquement, au chapitre quatre, on renoue avec la narration à la troisième personne du début, qui dresse le bilan de l'après catastrophe, en revenant sur l'exil de Martín après l'incendie.

Incontestablement les quatre grandes parties du roman constituent des piliers pouvant guider le lecteur dans le labyrinthe du roman. Cependant on ne peut guère conclure à une structure simple, car l'histoire se complique d'autres noyaux narratifs : il y a, par exemple, le récit de la pénible retraite vers la Bolivie des vestiges de l'armée du Général Lavalle. L'histoire se constelle. Le temps du récit classique qui devrait être induit par le choix d'un roman d'enquête (c'est en effet ce que nous suggère l'information liminaire qui ouvre le roman) est totalement

désorganisé et les évènements racontés ne suivent pas une chronologie progressive¹¹¹ : on remarquera les nombreuses achronies, analepses et prolepses qui perturbent le cours du roman...il y a également des ellipses (les rapports entre Alejandra et son père sont pratiquement laissés sous silence), des variations de rythmes (les quelques heures passées par Fernando dans la maison infernale couvrent une cinquantaine de pages). Le temps est brouillé même quand il s'agit de référer à l'histoire d'amour entre Alejandra et Martín. La narration devrait se présenter comme une sorte de récit initiatique, or le temps échappe à toute saisie. Le rapport au temps n'est absolument pas uniforme.

Cette structure éclatée se complique sous le poids des différents modes d'expression, des différentes techniques de la narration : monologue intérieur, simultanéité des plans (les cauchemars d'Alejandra dans la première partie ne se distinguent par exemple du reste de la narration que par les changements typographiques), recomposition de séquences narratives regardées depuis des angles distincts (on peut citer le regard critique de Bruno sur les obsessions de Fernando), changements de focalisation, superposition (particulièrement dans la dernière partie avec l'intervention de plus en plus fréquente du récit de la retraite de l'armée de Lavalle)...

Cette structure éclatée peut donc dans une certaine mesure faire penser aux techniques surréalistes : la cohérence mélodique que l'on attendrait d'un roman classique (avec un début et une fin dûment signifiés) se désagrège au profit d'une cohérence harmonique, d'un rythme. Le récit se fait par accords au détriment de la chronologie et de la logique et impose un temps, une progression syncopée des multiples motifs qui le composent. Voilà un exemple de ce que Sabato appelait un roman total : il s'agit bien d'une fiction, mais tous les éléments mis en œuvre sont là pour donner l'illusion d'une vie riche et mouvementée, réelle merveilleuse,

¹¹¹ Dans la première partie, les amours d'Alejandra et de Martín sont suivies de Mai 1953 à Juin 1955 ; dans la troisième partie nous sommes entre 1954 et 1955 tout en voyageant en 1947, 1911, 1929, 1938, 1954 et 1935. Enfin la dernière partie nous ramène en 1959, l'occasion pour Martín et Bruno de revenir sur les évènements entourant la mort d'Alejandra, avec des sauts dans les années 20 et 30 (dans l'adolescence de Bruno) et dans un passé plus lointain.

inclassable. L'éclatement du roman vise alors rendre dans une vision totalisatrice, dans une structure polyphonique, la réalité éclatée d'un monde en crise.

- **La structure de *Cien años de soledad* : égarer le lecteur dans le labyrinthe du merveilleux**

A la première lecture *Cien años de soledad* paraît de structure moins complexe que *Sobre Héroes y tumbas*. Peut-être parce que le titre établit d'emblée un point de repère possible : la coïncidence entre le temps de l'expérience de Macondo et celui de la famille Buendía qui fonda la cité, les deux s'écoulant sur un siècle, de leur fondation à leur disparition. Peut-être parce que la présence d'un narrateur omniscient donne l'impression de dominer la fiction.

Cependant à y regarder de plus près, on ne peut que noter les innombrables procédés narratifs utilisés : le principe de la chronique (raconter les événements dans l'ordre dans lequel ils arrivent) est continuellement subverti par un principe littéraire beaucoup plus fécond qui n'est rien d'autre que l'association d'idées du narrateur. Le texte ne se construit pas de façon linéaire mais par accumulation d'épisodes. Et ce procédé contribue à donner une impression de foisonnement, comme si l'auteur cherchait à égarer le lecteur pour le dépayser et l'entraîner encore plus loin dans l'imaginaire. Le roman est comme soumis à une force centrifuge qui fait que les événements semblent être racontés non pas du début à la fin mais du centre à la périphérie : on pourrait même aller jusqu'à parler de structure gigogne. Un des exemples les plus intéressants est constitué par l'épisode du peloton d'exécution. C'est cet élément clef de la vie des Buendía qui ouvre le roman sans qu'il nous soit dit pourquoi ou comment ; puis, nous retrouvons le Colonel en danger de mort aux pages 9, 24, 59, 82, 91, 99¹¹², avant de le voir mourir des années plus tard au fond de son jardin.

¹¹² Il s'agit de l'édition française

Il s'agit donc d'une œuvre foisonnante, mais régie par plusieurs figures qui nous permettent de nous orienter dans le labyrinthe de la narration :

- On notera la **circularité** de la structure romanesque : De grands cycles familiaux hantent le roman, parallèlement aux cycles de la nature et de l'histoire à l'intérieur desquels alternent guerre et paix, abondance et misère. Les événements semblent tourner sur eux-mêmes ou se reproduire selon des parallélismes de structure à l'intérieur du récit. Ursula remarque elle-même : « *lo mismo que Aureliano... es como si el mundo estuviera dando vueltas* » (p.356 - CAdS)¹¹³

- **La figure du triangle** est peut-être moins évidente dans le roman, et pourtant elle est l'une des clefs permettant de comprendre les rapports entre les personnages. Elle est la figure qui unit les personnages entre eux : ce n'est pas seulement le triangle homme-femme-concubine (Aureliano le second-Fernanda-Petra Cotes), c'est aussi celui mère-père-fils (Ursula- José Arcadio Buendía- José Arcadio)... la femme est toujours au sommet de la pyramide, comme dans le triangle José Arcadio – Pilar Ternera – Auréliano.

- Mais c'est surtout à **une œuvre labyrinthique** que nous avons affaire : on notera la quantité d'événements relatés à l'intérieur de chaque noyau narratifs, la façon dont ces événements s'enchaînent et s'opposent selon un labyrinthe à la fois fascinant et subtil. La figure du labyrinthe est concrétisée par le « labyrinthe généalogique », les noms et prénoms se répétant de façon obsessionnelle à chaque génération et traduisant la similitude des caractères et des destins.¹¹⁴ Les procédés narratifs qui

¹¹³ Le comble de la circularité est atteint à la fin du roman lorsque les parchemins de Melquiades anticipent la fin de Macondo :

« *...y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si estuviera viendo en un espejo hablado.* » (p495)

« *...et se mit à déchiffrer l'instant qu'il était en train de vivre, le déchiffrant au fur et à mesure qu'il le vivait, se prophétisant lui-même en train de déchiffrer la dernière page des manuscrits, comme s'il se fût regardé dans un miroir de paroles* » (p437)

¹¹⁴ on trouvera la reproduction en annexe de l'arbre généalogique fourni par Gabriel García Márquez dans certaines de ses éditions

ponctuent ce labyrinthe sont variés. Le plus fréquent est la répétition : répétition des noms, des évènements...qui bousculent la traditionnelle continuité narrative.

- Enfin, si nous devons qualifier ce roman, nous pourrions parler de **roman miroir** dans lequel l'histoire s'auto reflète, se duplique sur elle-même : les dix premiers chapitres racontent une histoire et les dix derniers la racontent en sens inverse. Cette structure en miroir se traduit par des jeux de parallélismes : Fernanda fait écho à Ursula.. Quand José Arcadio Buendía meurt, il se met à pleuvoir des fleurs ; et pour Ursula, se sont ces oiseaux. Pilar Ternera trouve un double dans la figure de Petra Cotes. Gerineldo et Babilonia restent paralytiques. Remedios la belle rejette quatre prétendants comme Amaranta. Remedios Moscote aurait dû avoir des jumeaux, mais c'est Sainte Sophie de la Piété qui les engendre. Enfin le Colonel aurait dû mourir fusillé mais celui qui subit cette mort, c'est son neveu, Arcadio.

Si ces quatre figures permettent de démêler le tohu-bohu génésiacque de l'œuvre, elles mettent également en évidence la précision et la complexité de la structure du récit ; un récit infiniment riche en possibilités merveilleuses.

Conclusion

Si chacun de ces auteurs a revendiqué le genre du roman comme forme la plus apte à rendre compte de la richesse de la réalité, on se rend vite compte que leurs œuvres n'ont rien de ce « miroir promené le long du chemin » que vantait Stendhal ; « miroirs excentriques », peut-être ; miroirs déformants, sûrement. Le paradoxe est de taille car il s'agit, répétons le, de transcrire la réalité dans toute sa complexité par le biais de la fiction : le temps de la fiction, l'espace romanesque et l'histoire narrée apparaissent alors plus réels que la réalité elle-même. Pour définir les cadres de ces fictions merveilleuses nous pourrions alors retenir l'image de la forêt et de sa luxuriance magique : le foisonnement est là pour permettre de

circonscrire les failles par lesquelles transpire le merveilleux, pour faire advenir ce point de fusion où le réel et le merveilleux ne font plus qu'un.

Avec la question du roman on se rend déjà compte que les liens de parenté entre surréalisme et réel merveilleux sont loin d'être aussi évidents qu'il n'y paraissait au premier abord. Afin de compléter cette étude et de voir comment peut jouer l'héritage surréaliste nous nous intéresserons maintenant à l'un des thèmes récurrents du surréalisme, à savoir la femme.

2-2- Le rôle de la femme : entre réminiscence surréaliste et caricature

« *J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terre et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer.* »

(*Nadja* – André Breton)¹¹⁵

Que l'on pense à *Nadja*, au *Rivage des Syrtes*, au *Paysan de Paris* ou même à l'essai de Breton *l'Amour fou*, on se rend compte que la femme occupe une place primordiale dans la littérature surréaliste. A la fois madone et femme fatale, la femme surréaliste joue le rôle d'un intermédiaire entre le réel et le merveilleux car elle est celle qui « offre une voie au frisson » : Dans le *Paysan de Paris* c'est le mythe féminin en lui-même qu'Aragon découvre aux buttes Chaumont ; dans le *Rivage des syrtes* c'est Vanessa qui pousse Aldo à forcer le destin en s'aventurant près des rives du Farguestan ; enfin dans le journal de Breton, *Nadja* joue le rôle d'un guide dans un Paris plus rêvé que réel.

Xavière Gautier dans son essai critique intitulé *Surréalisme et sexualité*¹¹⁶ établit plusieurs catégories, de la « *mulier instrumentum diaboli* » à « la mante religieuse : bête ou *vagina dentata* », en passant par la prostituée, la voyante et la sorcière..., et ceci afin de rendre compte du rôle attribué aux femmes dans la littérature surréaliste. Nous reprendrons certains de ces types afin d'analyser dans quelle mesure la thématique féminine dans nos romans hispano-américains est redevable à ces poncifs surréalistes.

¹¹⁵ André Breton, *Nadja* (1928), Editions Gallimard, coll. Folio, 1964

¹¹⁶ GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Idées nrf, 1971

2-2-1- La femme fatale, la madone, la sorcière

Ces trois types (la femme fatale, la madone et la sorcière) sont les trois principales catégories que l'on retrouve dans le surréalisme. La femme joue toujours un rôle ambivalent : elle détient la clef du désir, ce qui la conduit parfois à être idéalisée sous les traits de la madone; madone qui vient s'opposer et compléter sa puissance en tant que femme fatale. Elle échappe ainsi à toute approche synthétique, imposant son pouvoir sur le monde, les choses et le lectorat : elle est sorcière, voyante, principe matriciel...

- **La femme détient la clef du désir**

Avant de se poser la question de l'amour il est important de rappeler que la femme détient la clef du désir, et donc propose une voie d'accès au frisson révélant le merveilleux.

- **La femme initiatrice aux plaisirs des sens**

La femme est en effet l'initiatrice aux plaisirs des sens. La figure de Pilar Ternera dans *Cien Años de soledad* est très intéressante à ce sujet car elle représente pour plusieurs générations de Buendía, l'initiatrice aux plaisirs des sens. Elle semble le sacerdoce d'un rite tellurique primitif incontournable par lequel le jeune homme devient enfin un homme ; ainsi elle peut prononcer la phrase qui met fin au rite d'initiation :

« *Ahora sí eres un hombre.* » (p.44 – CAdS)¹¹⁷

Elle est l'initiatrice de José Arcadio, le révélant à lui-même sur le plan sexuel et même psychologique dans le grenier de la maison, et également lors des innombrables escapades nocturnes du jeune homme ; mais elle est aussi l'initiatrice du Colonel Aureliano. Et c'est encore vers elle que se tourne Arcadio, à l'éveil de ses sens. Elle finit par devenir la tenancière centenaire d'un bordel, accomplissant sa

¹¹⁷ « *Maintenant tu es vraiment un homme.* » (p.39 – CAdS- VF)

symbolique de femme initiatrice et nourricière, vivant dans la plus grande liberté ses instincts sexuels¹¹⁸.

Toujours pour parler de ces femmes détentrice du plaisir des hommes, on se souviendra de la voracité du ventre de Rebecca :

« *La noche de bodas, a Rebeca le mordió el pie un alacrán que se había metido en su pantufla. Se le adormeció la lengua, pero eso no impidió que pasaran una luna de miel escandalosa. Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta, y rogaban que una pasión tan desafortada no fuera a perturbar la paz de los muertos.* » (p.118-119 – CadS)¹¹⁹

En ce qui concerne *Sobre Héroes y tumbas*, nous retiendrons l'érotisme violent d'Alejandra, femme terrifiante dans ses transports amoureux et qui peut faire penser à ces femmes que Xavière Gautier regroupait sous la catégorie des « bêtes ou *vagina dentata* » : des femmes exigeantes, terribles et castratrices faisant preuve d'agressivité dans l'acte sexuel. Ainsi nous pouvons citer l'une des scènes d'amour entre Martín et Alejandra :

« *Y abrazados como dos seres que quieren tragarse mutuamente – recordaba-, una vez más se realizó aquel extraño rito, cada vez más salvaje, más profundo y más desesperado. Arrastrado por el cuerpo, en medio del tumulto y de la consternación de la carne, el alma de Martín trataba de hacerse oír por el otro que estaba del otro lado del abismo.* » (p.204 – ShyT)¹²⁰

¹¹⁸ On notera d'ailleurs parallèlement que la prostituée est très présente dans la littérature surréaliste (on peut se souvenir par exemple de certains passages du *Paysan de Paris*) : elle apparaît souvent comme le substitut de la femme aimée, ce qui est le cas pour Nigromenta, dans *Cien años de soledad*, pâle image d'Amaranta Ursula pour le dernier Aureliano.

¹¹⁹ « *Pendant la nuit de noces, un scorpion qui s'était introduit dans sa pantoufle mordit Rebecca au pied. Elle sentit sa langue s'engourdir mais cela ne l'empêcha pas de passer une lune de miel qui fit scandale. Les voisins étaient terrifiés par les cris qui réveillaient tout le quartier jusqu'à huit fois par nuit, jusqu'à trois fois pendant l'heure de la sieste, et priaient qu'une passion si intempestive n'allât troubler le repos des morts* » (p.104- CAAdS – VF)

¹²⁰ « *S'étreignant tels deux êtres qui veulent s'absorber l'un l'autre, devait-il penser plus tard, ils accomplirent de nouveau le rite chaque fois plus sauvage, plus profond et plus désespéré. Entraînée par le corps au milieu du tumulte et du désarroi de la chair, l'âme de Martin cherchait à se faire entendre de l'autre qui était sur le bord opposé de l'abîme* » (p.168 – ShyT- VF)

Dans *Los pasos perdidos* nous noterons avant tout le crescendo dans les valeurs érotiques : avec Ruth, le devoir conjugal se réduit à un accouplement mécanique tous les dimanches ; avec Mouche, rien de naturel car l'intensité des échanges n'est due qu'à la violence des disputes ou à la prise de boisson ; il n'y a qu'avec Rosario que le narrateur renoue avec un acte instinctif d'union primitive et tellurique.

- **La question de l'amour fou**

Si la femme est bien la détentrice de la clef du désir et des plaisirs, il peut être intéressant de poser dans chacun de ces romans la question de l'amour. Pour les surréalistes il semble que l'amour fou, l'amour libre ne puisse se construire qu'en dehors de la société. Ainsi l'amour fou peint par Magritte est une île déserte, perdue dans quelque océan, une sorte de plage qui flotte en l'air, loin du monde. Une jeune fille aux cheveux clairs y est étendue. Sa robe, légère, est relevée devant, elle tient une colombe à la main. Qu'en est-il dans nos quatre romans ?

Dans *Hombres de maíz* tout d'abord, relevons le parallèle établi entre la femme et la fleur de l'amate que seuls les aveugles voient. Cette fleur symbolise tout au long du roman l'amour de Goyo Yic pour sa femme, mais aussi les forces obscures qui régissent le monde ; l'herboriste s'adresse en ces termes à l'aveugle qui vient se faire soigner :

« *Porque sólo ves la flor del amate, querés sanar para ver todas las flores...y querés alentarte de la vista para dejar de ver la flor de amate, la flor escondida en el fruto, la flor que sólo ven los ciegos.* » (p.100 – HdM)¹²¹

Ou encore à propos de la fleur de l'amate :

« *Los ojos le eran inútiles. No conocía a la María Tecún, que era su flor del amate, él sólo la había visto ciego, dentro del fruto de su amor, que él*

¹²¹ « *Parce que tu ne vois que la fleur de l'amate, tu voudrais guérir pour voir toutes les autres...et tu voudrais employer ta vue pour cesser de voir la fleur de l'amate, la fleur cachée dans le fruit, la fleur que les aveugles seuls peuvent voir.* » (p.117 – HdM – VF)

llamaba sus hijos, flor invisibles a los ojos del que ve por fuera y no por dentro, flor y fruto en sus ojos cerrados, en su tiniebla amorosa... » (p.109 – HdM)¹²²

Sobre Héroes y tumbas est également centré sur une histoire d'amour, celle impossible entre Martín et Alejandra. Le jeune homme ne cesse de crier son amour pour celle qui le révèle enfin à lui-même ; Mais malgré son amour pour Alejandra, il sent qu'un abîme insurmontable le sépare définitivement de la jeune fille. Le mot « abîme » est en effet constamment repris pour qualifier la relation entre les deux jeunes gens ; Martín a également recours à l'image d'une « *série d'explosions une nuit d'orage* ».

Dans *Cién años de soledad*, il est important de noter que seul le dernier enfant né avec une queue de cochon est le fruit d'un amour véritable. Ce détail permet de mieux comprendre la solitude presque malade des couples qui se font et se défont tout au long du roman, passant outre les liens de parenté, comme autant de tentatives désespérées pour remédier à leur solitude.

Enfin dans *Los Pasos Perdidos*, le narrateur lui-même se demande s'il éprouve véritablement de l'amour pour Rosario. C'est en effet un lien primitif, presque instinctif, qui unit le narrateur à celle qui se nomme elle-même « ta femme. » On s'éloigne alors de l'amour fou vanté par Breton, amour fou que l'on retrouvait chez Sábato ou encore chez Asturias.

- **Ambivalence entre la femme fatale et la madone**

La femme objet du désir et détentrice de la clef des plaisirs est souvent sacralisée dans la littérature surréaliste. Même si, encore une fois, elle échappe à toute saisie, car en étant madone, elle devient à la fois totem et tabou et glisse vers la femme fatale.

¹²² « *Ses yeux lui étaient inutiles puisqu'ils ne connaissaient pas María Tecún. Les aveugles ne voient que la fleur de l'amate et Maria Tecun qui était sa fleur d'amate, l'aveugle ne l'avait vue que dans ce fruit de leur amour qu'il appelait ses enfants, fleur invisible aux yeux de celui qui voit du dehors et non du dedans, fleur et fruit dans ses yeux fermés, dans ses ténèbres amoureuses... » (p.127 – HdM – VF)*

- La madone

Le goût de Gabriel García Márquez pour les femmes ambivalentes a beaucoup joué dans la représentation de ses personnages féminins qu'il ne cesse de faire osciller entre la madone et la femme fatale. En ce qui concerne les madones, il y a tout d'abord la figure de Remedios Moscote, image même de la vierge, de la femme enfant éternellement pure et jeune, immortalisée par son draguérotpe au milieu du salon. Mais la véritable madone de la famille est sans aucun doute Remedios la belle, dont la beauté est devenue une légende dans tout le marigot. L'auteur joue avec ce personnage, et loin de se limiter à un seul type, la fait osciller constamment entre le réalisme le plus cru (elle écrit sur les murs avec ses excréments) et le plus merveilleux, notamment lors de son ascension finale :

« Remedios , la bella, empezaba a elevarse... Ursula dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. » (p.286- CadS)¹²³

Ambiguïté donc du personnage que l'on retrouve avec Amaranta . Celle -ci meurt en effet en proclamant sa virginité qu'elle semble afficher à la main sous sa symbolique bande de gaze noire. Mais elle est aussi celle qui dispute son fiancé à Rebecca jusqu'à – quasi - l'homicide, et quand Crespi lui déclare sa flamme, elle le reçoit avec une ténacité négative. Même chose pour Geraldino qu'elle semble aimer et rejette pourtant. Elle initie également son neveu aux jeux sensuels et refuse ensuite de les consommer.

Cette complexité de la femme, à la fois madone et femme fatale, enfant et femme, ange et démon pourrait être l'un des héritages de la littérature surréaliste, et

¹²³ *« Remedios-la-belle commençait à s'élever dans les airs... Ursula 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 avec elle dans les hautes sphères où les plus hauts oiseaux de la mémoire ne pourraient eux-mêmes la rejoindre. » (p.251 – CadS- VF)*

fait toute la richesse des personnages et des intrigues de *Ci n A os de soledad* et de *Sobre H eros y tumbas*. Dans le roman de Sábato, Alejandra, elle-aussi, flotte entre le sublime et l'abject, entre la déesse et la femme, entre le concret et l'insaisissable. L'image de la princesse-dragon résume bien la dualit  incompressible du personnage :

« *Como si el príncipe – pensaba - , después de recorrer vastas y solitarias regiones, se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigilada a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma : como si fuera una princesa-dragón, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo : como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago* » (p.135- ShyT) ¹²⁴

C'est ainsi que l'on glisse de la madone (aux yeux de Martín, Alejandra symbolise une sorte d'absolu)   la femme fatale.

- **La femme fatale**

Dans *Sobre H eros y tumbas* toujours, Alejandra apparaît donc comme un être à la personnalité inquiétante et tourmentée, aux prises avec ses démons intérieurs. Ce côté fatal (mis en scène lors de ses délires, cauchemars) contraste avec l'angélisme et l'idéalisme de Martín. Le caractère inquiétant, troublant d'Alejandra est renforcé par la dualité de sa personnalité que Martín résume en ces mots :

« *Como si uno fuera a buscar al doctor Jeckill y se encontrara con Mr. Hyde. De noche. Embozado. Con las u as de Frederic March.* »(p.263-ShyT)¹²⁵

¹²⁴ « *C'était, pensa-t-il, comme si le prince, après avoir parcouru d'immenses déserts, trouvait enfin la caverne où dort sa belle, sous la garde du dragon. Mais, et c'était le comble, il constatait alors que l'effrayant dragon n'était pas auprès d'elle comme dans les contes de fées, mais en elle-même : comme si elle était une princesse-dragon, un monstre hybride, à la fois chaste et brûlant, candide et repoussant ; une fillette en robe de communiantte toute de pureté, mais possédée de cauchemars grouillant de reptiles et de vampires* » (p.115- ShyT - VF)

¹²⁵ « *Comme si en allant chercher le Docteur Jeckill, on trouvait Mister Hyde, et en plus la nuit et sous un déguisement. Avec les ongles de Frederic March.* » (p.209 – ShyT – VF)

Il ne faut d'ailleurs pas oublier que dès les premières lignes du roman, Alejandra nous est présentée comme la meurtrière de son père :

« *Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego* » (p.9- ShyT)¹²⁶

Dans *Cien años de soledad*, les femmes semblent également détenir un pouvoir de mort, pouvoir qui s'incarne le mieux dans la madone, Remedios-la-belle, dont les prétendants meurent tour à tour dans des conditions horribles :

« *Estaba tan conpenetrado con el cuerpo, que las grietas del cráneo no manaban sangre sino un aceite ambarino impregnado de aquel perfume secreto, y entonces comprendieron que el olor de Remedios, la bella, seguía torturando a los hombres más allá de la muerte.* »(p.282- CadS)

« *...la leyenda de que Remedios Buendía no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal.* »(p.282- CadS)

« *La suposición de que Remedios, la bella, poseía poderes de muerte estaba sustentada por cuatro hechos irrefutables.* » (p.283- CadS)¹²⁷

L'érotisme semble inséparable de l'idée de mort. La femme joue un rôle trouble et pervers, intermédiaire entre Eros et Thanatos. C'est ce que l'on voit dans le roman de Sábato : on peut par exemple citer la scène entre Marcos et Alejandra sur la

¹²⁶ « *Les premiers résultats de l'enquête ont révélé que l'ancien Mirador qui servait de chambre à Alejandra avait été fermé à clef de l'intérieur par Alejandra elle-même. Ensuite (même si en bonne logique on ne saurait dire au bout de combien de temps), elle tua son père de quatre coups de pistolets calibre 32, pour finalement arroser la pièce d'essence et y mettre le feu.* » (p.11- ShyT –VF)

¹²⁷ « *Le corps était si pénétré de cette odeur, que du crâne fissuré ne coulait pas du sang mais une huile ambrée tout imprégnée de ce parfum secret, et les gens comprirent alors que l'odeur de Remedios-la-belle continuait à torturer les hommes par-delà leur mort.* » (p.247- CadS – VF)

« *...la légende selon laquelle ce n'était pas un souffle d'amour qu'exhalait Remedios-la-belle, mais une émanation mortelle* » (p.248- CadS – Vf)

« *L'hypothèse d'après laquelle Remedios-la-belle détenait certains pouvoirs de mort reposait désormais sur quatre faits irréfutables.* » (p.249 – CadS – VF)

plage, où la présence croissante de l'orage semble représenter métaphoriquement l'état d'esprit de plus en plus inquiétant d'Alejandra. On peut également mentionner la scène scabreuse et terrifiante du rapport sexuel entre Fernando et l'aveugle dans les souterrains de la ville, où l'acte réel se double de cauchemars érotiques :

« Como un centauro en celo corrí por aquellas arenas ardientes, hacia una mujer de piel negra y ojos violetas que me esperaba aullando hacia la luna. Sobre su cuerpo renegriso y sudoroso veo todavía su boca y su sexo, abiertos y sangrientamente rojos. Entré furiosamente en aquel ídolo y entonces tuve la sensación de que era un volcán de carne, cuyas fauces me devoraban y cuyas entrañas llameantes llegaban al centro de la tierra. » (p.445- ShyT)¹²⁸

Dans *Hombres de maíz*, les femmes sont maudites, atteintes par le délire ambulateur, encore appelé el « laberinto de araña », elles fuient le foyer ; voici la légende telle qu'elle est retranscrite dans le roman :

« Se sabe poco y se padece mucho de la picadura de « laberinto de araña », como apuntado he, por ser frecuentes los casos de mujeres que enferman de locura ambulatoria y escapan de sus casas, sin que se vuelve a saber de ellas, engrosando el número de las « tecunas », como se las designa, y cual nombre les viene de la leyenda de una desdichada María Tecún, quien diz tomó tizte con andar de araña, por maldad que le hicieron, maldad de brujería, y echó a correr por todos los caminos, como loca, seguida por su esposo, a quien pintan ciego como el amor. Por todas partes le sigue y en parte alguna la encuentra. Por fin, tras registrar el cielo y la tierra, dándose a mil trabajos, óyela hablar en el sitio más desapacible de la creación y es tal la conmoción que sufren sus facultades mentales, que recobra la vista, sólo para ver, infeliz criatura, convertirse en piedra el objeto de sus andares, en el sitio que desde entonces se conoce con el nombre de Cumbre de María Tecún. »(p.148 - HdM)¹²⁹

¹²⁸ « Comme une bête en rut, je me ruai vers une femme à la peau noire, aux yeux violacés qui m'attendait en hurlant. Sur son corps luisant, je vois encore son sexe béant et je pénétrai furieusement dans ce volcan de chair qui me dévora. Je me retirai et aussitôt ses lèvres sanglantes clamèrent pour une nouvelle ruée » (p.365 - ShyT- VF)

¹²⁹ « On ne sait pas grand chose de cette piqûre du labyrinthe d'araignée, quoiqu'on en souffre beaucoup, ainsi que je l'ai noté : car le cas est fréquent de femmes qui, atteintes de folie ambulateur, s'échappent de chez elles, sans qu'on en ait plus de nouvelles, et qui grossissent ainsi le nombre des « tecunas », comme on les appelle. Ce nom provient de la

Le mystère féminin grandit car il vient à s'exprimer par le biais des grands mythes hérités : ici on peut retrouver la figure de Méduse, là celle de Salomé ou de Mélusine... La femme exerce par son pouvoir de mort une certaine fascination sur les hommes et sur le lecteur, car elle semble détenir la clef du monde.

- **Elle détient la clef du monde**

La femme est en effet tributaire et gardienne du secret, et ce en tant que mère, principe matriciel, et en tant que sorcière.

- **La mère**

En tant que mère, la femme intervient dans une conception totalisante du monde et tend à se substituer à l'univers tout entier. Souvent dans les romans étudiés, l'expérience de la femme est vécue comme un retour à l'unité primordiale. C'est le cas par exemple dans *Hombres de Maíz*, lorsque le facteur Nicho Aquino, entraîné sur les traces de sa femme fugitive, découvre la grotte, matrice originelle de l'homme de maïs.

Mais c'est dans *Los Pasos perdidos*, que la femme remplit le mieux ce rôle de « mère », de principe originel, à travers la figure de Rosario. Celle-ci en effet, à plusieurs reprises dans le roman délivre au narrateur une connaissance du sacré et de la nature :

« Esa mujer se refería a las yerbas como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por

légende d'une certaine Maria Tecun qui, dit-on, avait pris cette démarche d'araignée à cause d'une malédiction lancée par des sorciers, et qui se mit à parcourir tous les chemins, comme une folle, poursuivie par son mari dont on prétend qu'il était aveugle, comme l'amour. Il la poursuit partout et ne la trouve nulle part. Enfin, à force d'explorer le ciel et la terre, aux prix de mille difficultés, il l'entend un jour parler dans l'endroit le plus incommode de la création, et telle est la commotion qu'en subissent ses facultés mentales qu'il recouvre la vue, mais le malheureux ! c'est seulement pour voir se changer en pierre l'objet de ses errances, à l'endroit que l'on connaît depuis sous le nom de la crête de Maria Tecun » (p.162 - HdM – VF)

inquietantes dignitarios. Por su boca las plantas se ponían a hablar y pregonaban sus propios poderes. » (p.86 – LPP)¹³⁰

Grâce à sa connaissance de la nature, Rosario permet la synthèse unificatrice de la dichotomie individu- nature. Elle incarne le principe féminin, symbole de la matrice originelle, de la mère-terre, origine et source de toute la vie, signe de régénération et de renaissance. C'est pourquoi la symbolique du baptême est très importante dans le roman : en prononçant son nom Rosario le fait advenir dans le nouveau monde :

« Hoy, por vez primera, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho, como si sus sílabas tuvieran que tornar a ser modeladas – y mi nombre en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada, que me siento como ensalmado por la palabra que más conozco, al oírla tan nueva como si acabara de ser creada. »(p.159- LPP)¹³¹

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que souvent les rapports entre le narrateur et Rosario, ceux de l'amant et de la maîtresse, viennent se compliquer de rapports que l'on pourrait qualifier de maternels : il y a souvent tentative de rétablissement de la situation primitive intra utérine, qui correspond au désir de réintégrer la matrice et de fusionner avec le monde ; par exemple lors de l'épisode de l'orage :

«... me abrazo de Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gesto de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de la madre... » (p.173 – LPP)¹³²

¹³⁰ « Cette femme parlait des herbes comme d'êtres toujours à l'affût dans un proche royaume : royaume mystérieux que gardaient d'inquiétants dignitaires. Par sa bouche les plantes parlaient, proclamaient leurs pouvoirs. » (p.113 – LPP – VF)

¹³¹ « Aujourd'hui pour la première fois, Rosario m'a appelé par mon nom, en le répétant beaucoup, comme si les syllabes avaient besoin d'être à nouveau modelées ; et mon nom, dans sa bouche, a pris un son si singulier, si inattendu, que je me sens envoûté par le mot que je connais le plus, qu'il me paraît aussi neuf que s'il venait d'être créé. » (p.211 – LPP – VF)

¹³² « ...j'étreins Rosario, cherchant la chaleur de son corps, non plus dans un geste d'amant, mais d'enfant qui se pend au cou de sa mère... » (p.228 – LPP – VF)

- La sorcière et la voyante

La femme, en prolongeant ses liens originels avec le monde, devient sorcière ou voyante et ceci peut-être plus conformément encore aux topoï hérités de la littérature surréaliste. On peut en effet se souvenir de cet extrait de *Nadja* de Breton :

« *Vois-tu, là-bas cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge.* » *La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet des rideaux rouges.* »¹³³

Le personnage de la voyante est très présent chez Breton, car il est lié à l'irrationnel de la rencontre, au coup de foudre auquel on ne peut résister. *Nadja* est d'abord une énigme : « *Que peut-il bien se passer de si extraordinaire dans ses yeux ?* » Puis elle est celle qui résout des énigmes : « *je savais tout, dit-elle, j'ai tant cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes* », et celle qui manifeste un don de divination : « *Je vois chez vous votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien...* »

Ce sont ces personnages à la fois voyantes et sorcières qui font que nous éprouvons un tel sentiment de fascination à la lecture des œuvres surréalistes, mais aussi des œuvres réelles merveilleuses ; et ceci, sans doute parce que le pouvoir étrange que ces femmes semblent exercer sur les choses joue également sur le lecteur victime d'enchantement.

Dans *Cien Años de soledad* certains signes donnent l'impression que la réalité est hantée par des forces occultes. On peut tout d'abord citer l'étrange pouvoir de Petra Cotes, dont l'amour favorise la prolifération surnaturelle des animaux. Pilar Ternera, quant à elle, joue tout au long du roman les voyantes, prévenant Aureliano – « *Attention à la bouche* »- ou avertissant Rebecca qu'elle ne sera jamais heureuse tant que ses parents resteront sans sépultures. Même Ursula fait preuve d'un rare talent de divination :

« *A esa hora en Macondo, Ursula destapó la olla de la leche en el fogón, extrañada de que se demorara tanto para hervir, y la encontró llenas de gusanos. – Han matado a Aureliano ! – exclamó* » (p.217- CadS)¹³⁴

¹³³ André Breton, *Nadja*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1928

Les femmes sont également averties du moment de leur mort. Ursula sait qu'elle mourra à la fin du déluge. Et c'est la Mort en personne qui prévient Amaranta de sa proche échéance, lui laissant le temps de se confectionner un linceul :

«...le advirtió que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura, al anochecer del día en que la terminara. » (p.334 – CadS)¹³⁵

Autant de signes magiques et merveilleux qui, par l'intermédiaire de ces femmes sorcières, parcourent le roman de G. García Márquez.

La première rencontre entre Martín et Alejandra dans *Sobre Héroes y tumbas*, débouche sur un univers de signes symboliques, qui engendrent à leur tour une atmosphère étrange et fantastique. La jeune femme fait en effet preuve lors de leurs premières rencontres de véritables dons de télépathie et sa parole devient alors proche de la prophétie : C'est elle qui sait où et comment le retrouver ; elle lui dit avoir besoin de lui, laisse planer une atmosphère de mystère avec l'évocation des « aveugles » et de « Fernando », ainsi que l'histoire fantastique et morbide d'Escolástica.

Enfin dans *Hombres de Maíz*, María Tecún symbolise la déesse qui régit le troisième âge de l'humanité, l'âge de l'homme de maïs. En cela elle a une fonction symbolique proche de celle des sorciers des vers luisants. Elle devient une légende, une sorcière effrayante aux pouvoirs susceptibles de perdre les hommes en les précipitant du haut d'un rocher.

Le passage en revue de certaines des catégories répertoriées par Xavière Gautier dans son essai *Surréalisme et sexualité*, nous montre que l'héritage surréaliste a beaucoup joué dans la représentation de la femme, à travers les quatre romans étudiés. Mais c'est surtout dans *Sobre héroes y tumbas* et dans *Los Pasos perdidos* que cet héritage est le plus visible, à la fois dans son acceptation et son dépassement.

¹³⁴ « A la même heure, à Macondo, Ursula souleva le couvercle de la casserole de lait sur la cuisinière, étonnée qu'elle tardât tant à bouillir, et la trouva remplie de vers. – On a tué Aureliano ! s'écria-t-elle. » (p.190- CadS – VF)

¹³⁵ « ...et l'avertit qu'elle devait mourir sans douleur ni peine ni amertume, à la tombée du jour où elle en viendrait à bout. » (p.293 – CADS- VF)

2-2-2- La femme surréaliste exacerbée : *Los Pasos perdidos* et *Sobre Héroes y tumbas*

Rappelons tout d'abord que la femme, pour les surréalistes, joue un rôle primordial dans la quête de l'inouï et du merveilleux. C'est avant tout ce rôle que reprendront nos auteurs hispano-américains, la femme permettant d'inventer un nouveau rapport du sujet au réel.

- **Son rôle dans la découverte du merveilleux**

La femme joue un rôle très important dans la découverte du merveilleux, en tant que guide, mais aussi en tant qu'objet de la quête.

- **Le guide**

Que ça soit chez les surréalistes ou encore dans nos deux romans, la révélation du réel merveilleux est réalisée avec l'avènement de la femme. C'est elle qui entame l'exploration d'un réel saturé de signes magiques. Que l'on pense à Nadja, Vanessa dans le *Rivage des Syrtes*, Alejandra ou Rosario, la femme guide l'homme, le lecteur dans un univers magique où tout parle ; et bien souvent le guide semble se doubler d'un magicien. Le merveilleux se révèle à celui qui, guidé par la femme, livre ses désirs au hasard, au découvreur qui accepte d'errer dans la vie comme dans un rêve.

- **L'objet de la quête**

Mais la femme est aussi parfois, et même souvent, l'objet de la quête. On le voit aussi bien dans le *Sentiment de la nature aux Buttes Chaumont* dans *le Paysan de Paris*, que dans *Hombres de maíz* où les époux des tecunas partent à la recherche de leur femme fugitive. Le roman d'Asturias est en effet l'histoire de cette errance après l'absolu que semble incarner la femme. Elle est vécue comme un cristal qui communique avec l'absolu, et en cela elle constitue le point de convergence du réel et du merveilleux.

Dans le roman de Sábato, la femme est également l'objet de la quête : Martín court désespérément derrière Alejandra car il espère encore trouver en elle son possible salut, l'échappatoire à sa solitude. Mais Alejandra reste insaisissable :

« Así se sentía solo, solo, solo : únicas palabras que claramente sintió y pensó, pero que, sin duda, expresaban todo aquello. Y como un naufrago en la noche se había precipitado sobre Alejandra. Pero había sido como buscar refugio en una caverna de cuyo fondo de pronto habían irrumpido fieras devoradoras. » (p.274 - ShyT)¹³⁶

On soulignera dans le roman de l'Argentin la crainte omniprésente de perdre l'autre ; crainte que l'on retrouve chez un surréaliste comme Aragon ; Car même lorsqu'il pense avoir conquis Elsa et la tenir enfin dans ses bras, la femme se libère et l'homme se sent seul. L'angoisse de perdre l'autre est perpétuelle :

*« C'est elle dans mes bras présente et cependant
Plus absente d'y être et moi plus solitaire
D'être plus près de mon mystère »¹³⁷*

Dans *Los Pasos perdidos* enfin, avec Rosario, la femme n'est pas fin en soi, mais plutôt le moyen de la quête. On retrouve avec Rosario l'image du guide. Nous reviendrons sur le roman de Carpentier ; Etudions donc maintenant plus particulièrement *Sobre Héroes y Tumbas* et la figure d'Alejandra.

¹³⁶ « Il était donc seul, seul, seul : unique mot qui lui était venu à l'esprit, car il exprimait tout ce qu'il ressentait. Alors, tel un naufragé dans la nuit, il s'était précipité sur Alejandra. Mais c'était se réfugier dans un antre au fond duquel avaient surgi de terribles fauves. » (p.216-ShyT- VF)

¹³⁷ Aragon- *Cantique à Elsa*, dans *Les yeux d'Elsa*

- **Alejandra**

« J'ai pris Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de soumettre. »

(A. Breton - *Nadja*)¹³⁸

Dans le roman de Sábato, Alejandra tient beaucoup des types surréalistes que nous avons répertoriés : Elle est madone, objet de la quête de Martín ; Femme fatale, elle tue son père ; Son caractère exceptionnel fait d'elle un personnage oscillant de la folie à la plus grande lucidité... il s'agit d'un personnage véritablement complexe, fascinant, à la fois proche (avec la retranscription de ses rêves nous avons directement accès à son intériorité) et insaisissable. Quelque chose en elle – sans doute sa folie et son mystère impénétrable - fait penser aux dernières lignes de *Nadja* : *« la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. »*¹³⁹

Si nous revenons aux catégories que nous avons étudiées précédemment, nous remarquerons que dans le roman Alejandra est à la fois l'objet et le moyen de la quête. Elle est celle qui bouleverse la vie de Martín et le pousse à s'interroger sur le monde :

« Martín sabía – recalco la palabra - que algo muy importante acaba de suceder en su vida : no tanto por lo que había visto, sino por el poderoso mensaje que recibió en silencio. » (p.16 – ShyT)¹⁴⁰

D'une certaine manière, elle est celle qui le révèle à lui-même, même si cet accouchement se fait dans la souffrance :

« Pero – le dijo - ya no era la misma persona que antes. Y nunca lo volvería a ser » (p.17 – ShyT)¹⁴¹

¹³⁸ André Breton, *Nadja* (1928), paris Editions Gallimard, coll. Folio, 1964

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ *« mais Martin savait - il souligna ce mot- qu'un événement très important venait de se produire dans sa vie, non point tant à cause de ce qu'il avait vu, que de l'intensité du message qu'il avait reçu en silence »* (p.17 – ShyT - VF)

Un critique commentant le roman lors d'un entretien avec l'auteur rappelle le début du roman : « Vous prenez un malheureux jeune homme au début de ses incertitudes et vous lui plongez la tête dans la relativité du monde, en lui arrachant son absolu. Martín a beau tout faire pour garder les yeux fixés sur Cérès, il n'y a pas moyen : il tourne la tête et regarde Alejandra. Là commence son drame. »¹⁴²

Plus que de drame, il faudrait sans doute parler de son initiation : car le jeune homme forme avec Alejandra un couple initiatique séparé par un abîme infranchissable :

« ...como si se sintiese impulsado a saltar a través de un oscuro abismo « hacia el otro lado de su existencia ». Y entonces, aquella fuerza inconsciente pero irresistible le obligó a volver su cabeza. » (p.16 - ShyT)¹⁴³

Cet abîme fait souffrir le jeune homme qui se sent à la fois proche et irrémédiablement éloigné de celle qu'il aime. Elle ne cesse de lui échapper, un peu comme « l'âme errante » de Breton.:

« Ella era así : imprevisible y atormentada, rara, capaz de vagar de noche por las calles solitarias del suburbio. » (p.107 – ShyT) ¹⁴⁴

C'est pourquoi il la sollicite, la tourmente et exige d'elle une grâce qui dépasse la mesure de ce qu'elle peut lui accorder. Alejandra reste toujours inaccessible et insaisissable, appartenant à un monde qui n'est pas celui du réel, du moins dans son acceptation première. Après la rencontre dans le jardin, Martín s'imagine l'avoir rêvée, et dans le Mirador il avoue :

« No se había quedado por consideración al Viejo, sino porque estaba como inmovilizado por una especie de temor a atravesar aquellas regiones de la realidad en que parecía habitar el abuelo, el loco y hasta la

¹⁴¹ « Je n'étais déjà plus le même qu'avant, lui dit-il. Et ne le serais jamais plus. » (p.17 - ShyT – VF)

¹⁴² *Mes Fantômes*, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato, Editions Belfond, coll. Entretiens, 1988

¹⁴³ « ... Comme si on le poussait à franchir d'un bond un abîme obscur « vers l'autre côté de son existence ». « Et cette force inconsciente mais irrésistible l'avait obligé à tourner la tête. » (p.16 –ShyT - VF)

¹⁴⁴ « Elle était comme ça, imprévisible et tourmentée, bizarre, capable d'errer la nuit dans les rues désertes du quartier. » (p.99 – ShyT – VF)

propia Alejandra. Territorio misterioso e insano, disparatado y tenue como los sueños, tan sobrecogedor como los sueños. » (p.100 – ShyT)¹⁴⁵

C'est parce qu'il s'agit d'un être exceptionnel à la limite du réel et du merveilleux, que la scène de la première rencontre prend une allure aussi fantastique. Elle a lieu la nuit, et dès le départ le ton est donné :

« Cuando de pronto – dijo Martín- tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas, mirándome. »(p.14 - ShyT)¹⁴⁶

Véritable sphinx, Alejandra détient un secret dont Martin se sent à jamais exclu. Elle est une énigme que le jeune homme cherche à déchiffrer :

« ...Así acometía el cuerpo de Alejandra, trataba de penetrar en ella hasta el fondo oscuro del doloroso enigma : cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente y tratando de percibir cada vez más cercanos los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladamente lejano. » (p.204 – ShyT)¹⁴⁷

On le voit, Alejandra a tout des poncifes surréalistes ; femme fatale, à l'intersection du réel et du merveilleux, c'est elle qui entraîne le héros masculin dans les méandres d'une réalité baignée de fantastique et de merveilleux. Le cas du roman de Carpentier differt sensiblement : en effet, dans *Los Pasos Perdidos*, certains des personnages féminins ont indubitablement un lien avec les types surréalistes, mais cet héritage vient se compliquer d'une critique évidente du surréalisme qu'il conviendra d'analyser en parallèle.

¹⁴⁵ « Non, il n'était pas resté pour le vieillard, mais bien parce qu'il était paralysé par une sorte de peur, celle d'avoir à traverser ces régions du réel où semblaient habiter l'aïeul, le fou et même Alejandra, région mystérieuse et démente, absurde et fragile comme les rêves, et comme eux effrayante. » (p.94 – ShyT – VF)

¹⁴⁶ « Et soudain, dit Martin, j'ai senti que quelqu'un était derrière moi et me regardait » (p.14 - ShyT –VF)

¹⁴⁷ « Matin assaillait le corps d' Alejandra, s'efforçant d'atteindre en elle jusqu'au tréfonds de la douloureuse énigme, creusant, mordant, pénétrant avec frénésie et cherchant à percevoir, toujours plus proches, les faibles rumeurs de l'âme mystérieuse et cachée de cet être si cruellement présent et si désespérément absent. » (p.169 – ShyT – VF)

- **De la caricature de la femme surréaliste à la femme réelle merveilleuse dans *Los pasos perdidos***

Dans le roman de Carpentier il y a trois personnages féminins, tous rattachés aux différentes étapes que le narrateur traverse dans sa quête du merveilleux.

- **Ruth**

Ruth tout d'abord. Elle est la femme du narrateur et intrinsèquement liée au monde de la technopole. Sa fonction de tragédienne nous introduit dès le début dans un univers ambigu et faux, où la vie quotidienne est dramatisée à outrance. Ruth apparaît en effet comme une actrice piégée dans un circuit ininterrompu de représentations qui ont réduit ses relations conjugales à un triste accouplement hebdomadaire. Celle dont le nom biblique lui confère les traits de la femme fidèle, forte et respectueuse des valeurs juridiques, nous est présentée dès l'ouverture comme l'actrice prisonnière d'un drame unique :

« ...tenía la impresión de devolverla a una cárcel donde cumpliría una condena perpetua. » (p.10 – LPP)¹⁴⁸

Elle est le symbole d'une société sclérosante qui « chosifie » l'homme et que le narrateur va rejeter, une première fois en se tournant vers sa maîtresse, Mouche, une deuxième fois, en retournant vivre au fond de la forêt avec Rosario.

- **Mouche et la critique du surréalisme**

Mouche est l'intermédiaire entre l'espace de la capitale, de la technopole et l'espace authentique de la forêt. Elle symbolise explicitement la femme surréaliste. Son attachement au courant surréaliste est souvent rappelé, que ce soit page 28 de l'édition en espagnol ou page 72 :

« *Mi amiga, que mucho creía en las videntes de rostro velado y se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista, encontraba*

¹⁴⁸ « ... j'avais l'impression de la rendre à une prison où elle aurait purgé une condamnation à vie. » (p.13 – LPP - VF)

placer, además de provecho, en contemplar el cielo por el espejo de los libros, barajando los bellos nombres de las constelaciones. » (p.28 – LPP)¹⁴⁹

A travers elle, est aisément identifiable la critique de Carpentier contre les intellectuels et les artistes latino-américains que leur vénération pour tout ce qui concerne Paris amène sottement à mépriser leur propre continent (on le voit lors de l'épisode avec les trois musiciens indigènes qui, complètement fascinés par Mouche et la France, en oublient de se tourner vers les rythmes telluriques de leur propre pays). Mouche semble alors un pur produit artificiel de son époque, et d'un surréalisme de pacotille avec lequel l'auteur commence à régler des comptes¹⁵⁰.

Elle est cependant l'initiatrice du voyage, et en cela joue un rôle positif. C'est elle qui va arracher le protagoniste à sa routine et l'amener jusqu'à l'aventure américaine ; et ce, même si dès le départ ses motivations sont placées sous le signe de la cupidité (elle entend bien se payer des vacances aux frais du musée) et de l'artificialité :

« ...se entregó a los grandes tópicos del anhelo de evasión, la llamada de lo desconocido, los encuentros fortuitos, en un tono que algo debía a los Sirgadores Flechados y las Increíbles Floridas del Barco Ebrio. »(p.34-LPP)¹⁵¹

Elle reste au sein de l'expérience amazonienne le témoin symbolique du monde technologique. Elle éprouve en effet des difficultés et des regrets croissants à quitter le monde moderne. La forêt semble se venger de ce personnage artificiel qui devient complètement absurde : sa déchéance physique correspond symboliquement à sa disqualification aux yeux du narrateur qui insiste sur son artificialité soumise à rude épreuve dans la forêt : ses ongles vernis se cassent, ses cheveux teints deviennent verts... Elle finit par incarner, par son inaptitude à comprendre ou à sentir

¹⁴⁹ « *Mon amie, qui croyait fort aux voyantes à visage voilé, et qui s'était formée intellectuellement dans la grande braderie surréaliste, trouvait non seulement son profit mais encore du plaisir à contempler le ciel dans le miroir des livres, mêlant les beaux noms des constellations. » (p.37 – LPP – VF)*

¹⁵⁰ Ce surréalisme correspondrait à un retour du refoulé irrationnel face à l'exacerbation des courants intellectuels et rationnels, retour qui répondrait à un besoin compensatoire d'évasion, mais qui resterait superficiel, inauthentique.

¹⁵¹ « *...elle s'embarqua dans les grands lieux communs du désir d'évasion, l'appel de l'inconnu, les rencontres fortuites, sur un ton qui faisait penser aux haleurs cloués nus et aux incroyables Florides du Bateau Ivre. » (p45 - LPP – VF)*

une réalité échappant à tout conditionnement préalable, tout ce que le protagoniste est en train de rejeter, c'est à dire l'artifice, le faux :

« *Ya empezaba a hacer literatura en torno al grandioso espectáculo, mostrando unas flores raras...* » (p.139 – LPP)¹⁵²

Le narrateur lui reproche, concernant le surréel, le merveilleux..., de ne pas réussir à franchir la barre de la spéculation intellectuelle à la mode :

« *A menudo me exasperaba por su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain- des-Prés...* »(p.29 – LPP)¹⁵³

Le narrateur brosse alors au fur et à mesure le portrait caricaturalement dépréciable d'une femme artificielle, qui bascule du côté de « *el hombre ninguno* », de la culture fausse et uniforme que le protagoniste a rejeté, et à laquelle il va opposer l'authenticité de la vie primitive.

- **Rosario : la femme réelle merveilleuse**

Aux fausses valeurs du « *allá* » représentées par Mouche vont venir s'opposer les vraies valeurs du « *acá* » symbolisées par Rosario. Cette opposition se lit symboliquement dans le physique des deux personnages page 132 de l'édition française : Mouche apparaît sous les traits d'une sorte de « méduse » : « *Un foulard emprisonnait mal ses cheveux dont pendaient des mèches d'un blond tirant sur le vert* », alors que Rosario arrive frissonnante, riante...avec un dynamisme conforme à la nature.

Rosario est liée à l'espace de la forêt et à la quête du merveilleux. Elle joue incontestablement le rôle d'un guide pour le narrateur. En effet, pour faciliter la découverte de ce nouveau monde certains personnages du roman agissent comme des médiateurs ou des passeurs : c'est le cas de l'Adelantado, de Montsalvatje, mais aussi

¹⁵² « *Elle commençait à faire de la littérature autour de ce spectacle grandiose...* » (p.183 - LPP – VF)

¹⁵³ « *Elle m'exaspérait souvent par son attachement dogmatique à des idées et à des attitudes à la mode dans les brasseries de Saint-Germain-des-Prés ...* » (p.38 - LPP – VF)

et surtout de Rosario. Carpentier exalte alors la puissance magique et mystérieuse de cette femme conçue comme l'initiatrice des mystères de la nature et de la musique. Dès leur première rencontre un lien particulier unit cette figure féminine au narrateur puisqu'elle semble le « reconnaître ». D'autre part et toujours lors de cette première rencontre, on peut souligner la localisation précise de Rosario, « *sur un ponceau de pierre jeté sur un torrent...* » qui n'est pas sans renvoyer à la définition même du surréalisme donnée par Breton dans son second *Manifeste*, « *cette toute petite passerelle au-dessus de l'abîme* ».

« *Ya estábamos en la otra vertiente de la cordillera cuando un frenazo brutal nos detuvo en medio de un pequeño puente de piedra tendido sobre un torrente de tan hondo lecho que no se veían sus aguas... Una mujer estaba sentada en un contén de piedra, con un hato y un paraguas dejados en el suelo, envuelta en una ruana azul.* » (p.82 – LPP)¹⁵⁴

Le narrateur perçoit dès cette scène l'osmose entre la femme et le paysage environnant (p109) : elle apparaît en effet, au début, comme une sorte d'excroissance du milieu naturel avec lequel elle établit « *ciertas relaciones cada vez más perceptibles* ». Puis elle réintègre le milieu, fait corps avec lui, s'enchâssant dans la terre et dans le paysage. C'est cette osmose qui lui confère son authenticité :

« *Entre su carne y la tierra que se pisaba se establecían relaciones escritas en las pieles ensombrecidas por la luz, en la semejanza de las cabelleras visibles...* » (p109 – LPP)¹⁵⁵

Ainsi Rosario est représentée comme une créature élémentaire portant la vie au plus profond de ses entrailles et pour qui « *el centro del mundo está donde el sol, a mediodía, la alumbra desde arriba* ». Elle peut alors incarner les aspects archétypaux de la femme et de la Mère. On notera d'ailleurs que la quête de la femme est présentée dans le texte parallèlement à un retour à l'enfance ; et ceci, même lors des scènes d'amour :

¹⁵⁴ « *Nous étions sur l'autre versant de la cordillère quand un coup de frein brutal nous arrêta sur un ponceau de pierre jeté sur un torrent au lit si profond qu'on n'en voyait pas l'eau... Une femme était assise sur une borne, enveloppée d'un manteau bleu, avec un baluchon et un parapluie déposés à ses pieds.* » (p.107 – LPP – VF)

¹⁵⁵ « *Il s'établissait entre son corps et la terre que nous foulions des rapports inscrits sur la peau hâlée par le soleil, la ressemblance des cheveux...* »(p.143 – LPP- VF)

« *Agarro a Rosario por las muñecas para tenerla quieta, y, con la brusquedad del gesto, mi pie derribauna de las cestas en que el herborizador guarda sus plantas secas... Un heno espeso y crujiente se nos viene encima, envolviéndonos en perfumes que recuerdan, a la vez, el alcanfor, el sándalo y el azafrán. Una repentina emoción deja mi resuello en suspenso : así- casi así- olía la cesta de los viajes mágicos, aquella en que yo estrecha a María del Carmen, cuando éramos niños...* »(p.157-LPP)¹⁵⁶

Le narrateur tend à vouloir rétablir avec elle la situation intra utérine primitive. On ressent son profond désir de réintégrer la matrice et de fusionner avec elle. Rosario devient alors sa mère dans une symbolique de renaissance du héros¹⁵⁷.

Nous pourrions également remarquer que la figure de Rosario est liée à une idée de l'espace qui exclut la notion de frontière ou de limite. Elle est également habillée hors d'époque :

« *No estaba bien vestida ni mal vestida. Estaba vestida fuera de la época, fuera del tiempo, con aquella intrincada combinación de calados, fruncidos y cintas, en crudo y azul, ..., con algo de costurero romántico y de arca de pretenditor.* »(p.86- LPP)¹⁵⁸

Elle transcende ainsi les époques et les espaces¹⁵⁹. Elle est aussi de tous les peuples puisque sa beauté particulière est due à son métissage, notion très importante pour Carpentier, qui y voit l'un des piliers de la révélation du réel merveilleux. Mais c'est surtout elle qui donnera au narrateur un premier aperçu de l'univers merveilleux de la forêt, par un discours digne des contes pour enfants. Elle est la médiatrice, celle

¹⁵⁶ « *Je saisis Rosario par les poignets pour la faire rester tranquille et, dans la brusquerie du geste, mon pied renverse l'une des corbeilles où l'Herborisateur garde ses plantes desséchées, entre des couches de feuilles de malanga. Un foin épais, craquant, nous submerge, nous enveloppe de parfums qui rappellent à la fois le camphre, le sandal et le safran. Une émotion subite me coupe la respiration : ainsi - ou presque- sentait la corbeille des voyages magiques, celle où je serrais Maria del Carmen quand nous étions enfants...* » (p.204 – LPP – VF)

¹⁵⁷ Nous avons précédemment parlé de l'importance symbolique du baptême.

¹⁵⁸ « *Elle n'était ni bien ni mal habillée. Elle était habillée hors d'époque, hors du temps, avec une combinaison compliquée de jours, de fronces et de rubans, écrus et bleus...tenant à la fois de la boîte à couture romantique et du coffret de prestidigitateur.* » (p.112 – LPP – VF)

¹⁵⁹ Lisant l'histoire de Geneviève de Brabant, elle se représente les châteaux du Moyen Age sous la forme de riches haciendas.

qui fait retrouver au narrateur la suite de la première phrase du Quichotte, et pour un temps, sa source d'inspiration. Rosario apparaît donc dans le roman comme un personnage totalement authentique et attractif, proposant au narrateur l'une des clef du merveilleux ; même si c'est tout seul que le narrateur devra, à la fin de son voyage, faire la synthèse du merveilleux.

Pour résumer la symbolique des femmes dans le roman de Carpentier nous pourrions dire que Ruth représente le conventionnel, ce contre quoi s'érige le surréalisme ; que le surréalisme est symbolisé par Mouche, mais qu'il est très vite disqualifié car jugé trop artificiel et stérile :

« ...la hallé increíblemente grotesca, de pronto, en su incapacidad de desasirse, ante cualquier realidad, de los lugares comunes de su generación. » (p.108 – LPP)¹⁶⁰

Il y a donc exigence de dépassement et intervention de la femme réelle merveilleuse, Rosario, qui seule détient la clef du merveilleux.

• Conclusion

La leçon du surréalisme et de *Nadja* est peut-être que la découverte du merveilleux exige le passage par l'autre qui nous hante et que nous hantons.

*« Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja comme un chien fourbe »*¹⁶¹

Dans les romans que nous avons étudiés, la femme réinvestit le rôle qu'elle avait tenu dans la littérature surréaliste : femme fatale, sorcière, madone, guide, objet de la quête... Cependant, malgré la multitude et la diversité de ses rôles, la femme reste celle qui permet d'établir un rapport privilégié avec la réalité et qui entraîne le lecteur au-delà du miroir de la réalité.

¹⁶⁰ « ...je trouvai soudain Mouche incroyablement grotesque dans son incapacité de se déprendre, devant le réel, des lieux communs de sa génération. » (p.142 – LPP – VF)

¹⁶¹ André Breton, *Nadja*(1928), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1964

3- Vers la définition d'une autonomie : le dépassement par le réel merveilleux

Il est très difficile de peser la dette du réel merveilleux envers le surréalisme. Thèmes réutilisés, une pratique du langage libérée... de nombreux éléments viennent confirmer l'héritage. Mais cet héritage ne peut être compris que dans une optique de rejet et de dépassement du surréalisme, qui aboutit à la définition d'une autonomie.

En effet, les auteurs que nous avons décidé d'étudier ont parfois explicitement dénoncé le surréalisme, au nom d'un merveilleux présent dans la réalité. Et c'est ce que nous verrons maintenant, de manière à étudier les caractéristiques propres au réel merveilleux.



(*Terror cósmico* de Rufino Tamayo, 1954)

Nous pourrions donc tout d'abord revenir brièvement sur les propos de nos quatre auteurs qui ont dénoncé à des degrés divers le surréalisme ; puis nous envisagerons dans quelle mesure le traitement particulier de l'espace, du temps et des personnages a permis aux romanciers du réel merveilleux de trouver les territoires tant vantés par les surréalistes. Enfin nous nous intéresserons au langage poétique de nos romanciers, comme moyen de transcender le réel.

3-1- Les auteurs eux-mêmes ont dénoncé le surréalisme : propos d'auteurs

« *Aquí no somos surrealistas sino realistas del Sur.* »
(Cáceres)

3-1-1- Les tenants et aboutissants de la critique

Commençons par revenir brièvement sur les propos de nos auteurs, propos dans lesquels la critique antisurréaliste se fait parfois violente et qui nous permettront de poser les bases d'une volonté de dépassement. Nous nous intéresserons particulièrement à Carpentier et à Sábato dont les théories sont les plus représentatives.

Sortis de leur expérience parisienne, Carpentier et Sábato ont en effet esquissé leur rupture avec le mouvement de Breton. Cette rupture s'est réalisée parallèlement à une prise de conscience plus aiguë de ce que devait être le « nouveau » roman hispano-américain. La critique du surréalisme a donc permis de définir une certaine autonomie des romanciers latino-américains : ainsi, en écho à la phrase de Breton déclarant à son arrivée au Mexique, qu'en Amérique Latine, plus qu'une doctrine, le surréalisme était une réalité, le poète chilien Cáceres devait déclarer : « *Aquí no somos surrealistas sino realistas del Sur.* »

Mais revenons tout d'abord à Carpentier. C'est dans le prologue au *Reino de este mundo* qu'il faut chercher la première attaque claire contre le surréalisme, au nom d'un espace culturel américain que l'auteur avait étudié pendant presque une décennie à Paris et qu'il redécouvre en arrivant à Haïti. Carpentier compare le merveilleux européen cantonné à une thématique obsolète, au merveilleux américain qui naît d'un regard faisant surgir de la réalité une altération qui met au jour ce qu'il nomme lui-même « les richesses méconnues de la réalité ». Ainsi il considère que le « réel merveilleux » diffère du surréalisme qui, selon lui, s'adonne à la création de formes artificielles, fabriquées et gratuites ; tandis que son réel merveilleux, caractéristique propre au continent latino américain, privilégie le dynamisme, la métamorphose, la puissance tellurique et un lien étroit avec les grands mythes indigènes (qu'il oppose à la stagnation, au classicisme excessif du vieux monde).

Donc, si Carpentier s'inspire de la formule de Breton selon laquelle « seul le merveilleux est beau », il ne tarde pas à marquer sa différence. C'est pourquoi *Los pasos perdidos* ne se privera pas d'attaquer à la fois ces surréalistes retranchés derrière « la bureaucratie » du merveilleux, le réduisant à l'application mécanique d'artifices, d'expressions ; et d'autre part les artistes et intellectuels latino américains que leur vénération pour tout ce qui vient de Paris amène à mépriser sottement leur propre continent. Cette critique est aisément décelable lors de l'épisode avec les trois jeunes musiciens indigènes dans la forêt, tous subjugués par Mouche et incapable de se tourner vers la richesse de leur pays.¹⁶² Par ailleurs, le personnage de Mouche, fortement caractérisé grâce à des références culturelle parisiennes sert à dresser une satire des pratiques surréalistes plus ou moins assimilées à des principes d'avant garde.

Carpentier s'éloigne donc du surréalisme parisien parce qu'il a compris la nécessité d'un dépassement. Le verbe « añadir » revient d'ailleurs souvent pour justifier la voie originale qu'il a choisie. C'est la même critique qui revient dans la bouche de Sábato lorsqu'il reproche aux surréalistes d'avoir réussi à « détruire » sans rien construire :

¹⁶² Le passage correspond aux pages 96 et 97 de l'édition en français

« *Vivimos el momento en que es necesaria una nueva síntesis. El que no comprenda esta necesidad no podrá comprender a fondo los problemas del hombre de nuestra época.* »¹⁶³

A deux reprises dans ses essais, Sábato critique le surréalisme qu'il a connu à Paris peu de temps avant la guerre, en compagnie du peintre canarien Oscar Domínguez. La première critique paraît dans *Uno y el universo*¹⁶⁴. Il y exprime notamment son hostilité à l'égard du « pape du surréalisme », et focalise son attention sur les dissidents du mouvement, à savoir Artaud (Carpentier s'intéressera quant à lui à Desnos). Dans cet essai, l'auteur argentin s'en prend assez longuement à la doctrine de l'automatisme, montrant ses limites :

« *El arte (con la misma raíz : artificio, artesanía...) es todo lo contrario de la transcripción automática : es actividad consciente, no descubrimiento pasivo.* »¹⁶⁵

Ou encore :

« *J'ai critiqué l'importance trop grande que ce mouvement (le surréalisme) accordait aux automatismes. Il n'y a aucune grande œuvre d'art qui soit le résultat d'un pur automatisme.* »

Il réagit vivement à la priorité donnée au subconscient par les surréalistes et conclut en visant Dali : « *Los surrealistas se han preocupado más a menudo de parecer que de ser.* »¹⁶⁶

¹⁶³ Sábato Ernesto, *Mes Fantômes*, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato, Éditions Belfond, coll. Entretiens, 1988

« *Nous vivons un moment où devient nécessaire une nouvelle synthèse. Celui qui ne comprends pas cette nécessité ne pourra pas comprendre le fond des problèmes de l'homme de notre époque.* »

¹⁶⁴ Sábato Ernesto, *Uno y el universo y otros ensayos*, Circulo de lectores, S. A., 1945

¹⁶⁵ *Ibidem*

« *L'art (construit sur la même racine que « artifice » ou « artisanat ») est tout le contraire de la transcription automatique. Il s'agit d'une activité consciente et non pas d'une découverte passive.* »

¹⁶⁶ *Ibidem*

« *Les surréalistes se sont bien plus préoccupés de paraître surréalistes que de l'être véritablement.* »

A un critique qui lui faisait remarquer que dans *Uno y el universo*, il administrait une volée de bois vert aux surréalistes, Sábato répondit :

« Oui, à tort d'ailleurs. Mais comme on pourra le comprendre, c'était une réaction. J'ai toujours critiqué les mystifications et les excroissances du mouvement, et elles furent nombreuses. De même que la surévaluation de l'automatisme. Ce qu'il y a de grand dans le surréalisme, c'est son attitude générale de rébellion. »

Ainsi, si comme nous l'avons vu, il existe un certain héritage surréaliste chez nos auteurs, très vite ceux-ci vont affirmer leur rupture et leur exigence de dépassement. Ce dépassement se fera au nom du « *tenemos que ser originales* » de S. Rodriguez, que Carpentier reprend avec Sábato, au nom de la spécificité du continent américain.

3-1-2- L'exigence d'un dépassement pour trouver les territoires surréalistes grâce à un traitement spécifique du temps, de l'espace et des personnages

Dans le texte du second manifeste, Breton entend résorber toutes les antinomies traditionnelles: « *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.* » Il parvient à nous faire croire en un monde qui s'accorderait à nos désirs, le monde de la surréalité¹⁶⁷...

Un des grands mérites du réel merveilleux est peut-être d'avoir compris que le surréalisme n'était pas qu'utopie, et d'avoir concentré ses efforts dans l'avènement d'un merveilleux qui cesserait d'être artificiel et menacé d'éphémérité. Cette volonté

¹⁶⁷ C'est pourquoi dans *Le Paysan de Paris*, Aragon s'efforce de cristalliser temporairement la magie du passage de l'opéra, en partant d'une minutieuse attention au spectacle quotidien. L'expérience immédiate du réel urbain sert alors de tremplin à l'imaginaire, et permet au lecteur de cotoyer dans un Paris plus rêvé que réel, aussi bien Nana que Don Juan...

se lit essentiellement dans le traitement de l'espace, du temps et des personnages qui laisse advenir et se concrétiser dans la sphère de la réalité « ces lieux surréalistes » tant promis par les disciples de Breton. Le merveilleux n'est plus l'histoire d'une terre promise et toujours inaccessible, mais celle d'un continent, le continent latino-américain. Le réel merveilleux prend alors ses sources dans une réalité qui n'est pas la nôtre et met à jour les richesses méconnues de la réalité, grâce à cet « agrandissement d'échelles » dont parle Carpentier.

Dans nos œuvres, le temps et l'espace du monde narré prennent de multiples dimensions, c'est pourquoi il est intéressant d'analyser dans chaque roman la concrétisation du merveilleux dans l'espace représenté. Nous nous demanderons alors dans quelle mesure la découverte de ce réel merveilleux correspond à l'aboutissement d'un parcours initiatique centré sur une ontophanie (c'est à dire une révélation de l'être).

3-2- Trouver les territoires surréalistes dans le cadre de parcours initiatiques

« ...la terre promise et tenue. »

A. Breton, Ode à Charles Fourier

Qu'ils conservent ou non leur valeur mimétique, le temps et l'espace remplissent dans nos romans une fonction capitale, et ceci à deux niveaux. En effet, à l'inverse des contes et légendes merveilleuses, ces récits s'associent tout d'abord au réalisme pour ancrer l'action dans un milieu spatio-temporel qui est celui de l'Amérique Latine. Puis il y a « décrochage » ; car le réel merveilleux s'il est réel c'est afin de mieux dégager le halo magique du réel, d'être merveilleux. Le romancier devient poète et dispose d'une vertu face à la réalité qui lui permet de l'explorer, de la voir et de l'exposer depuis des angles distincts de ceux traditionnellement acceptés. La magie, qui naît d'une manière hors du commun de regarder le monde, de sonder la réalité et de la transfigurer peut alors palpiter dans le

monde. C'est le cas pour Macondo, la cité aux miroirs dans *Cién Años de soledad* ; de la forêt « paradisiaque » dans *Los Pasos perdidos* fruit merveilleux d'un long périple initiatique ; de la grotte mythologique véritable forgerie des *Hombres de maíz*, dans laquelle l'Homme tente enfin la réconciliation du sujet avec l'objet merveilleux ; mais aussi des lieux citadins et infernaux de *Sobre Héroes y tumbas*.

3-2-1- Macondo, la cité aux miroirs

- **La symbolique du miroir dans le traitement de l'espace**

Cién años de soledad commence par la fondation de Macondo et se termine par sa destruction totale. A l'origine du village intervient un élément surnaturel, à savoir un présage :

« José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural : Macondo. » (p.36 – CadS)¹⁶⁸

Et lors de sa destruction, à la fin du roman, intervient également un élément surnaturel : un véritable ouragan biblique qui rase entièrement Macondo. La cité aux miroirs disparaît, née de rien et disparue sans laissée de traces. Beaucoup se demanderont si cette cité a réellement existé. En effet, dès sa fondation, la ville se place sous la symbolique du miroir. Or ces mystérieux objets que sont les miroirs ont toujours été liés au merveilleux, au magique, au rêve. Ils servent à marquer la ligne de séparation entre deux mondes : celui de l'intérieur (le rêve et le fantastique) et celui de l'extérieur (la réalité). Dans l'imaginaire collectif miroir et rêve sont donc indissolublement liés, et le rêve ouvre les portes du merveilleux, du magique, et dans

¹⁶⁸ « José Arcadio Buendía, cette nuit-là, rêva qu'en ce lieu s'élevait une cité pleine d'animation avec des maisons dont les murs étaient faits de miroirs. Il demanda quelle était cette ville et on lui répondit par un nom qu'il n'avait jamais entendu prononcer, qui n'avait aucune signification mais qui trouva dans son rêve une résonance surnaturelle : Macondo. » (p.32 – CadS – VF)

ce cas concret, celles de Macondo. La ville aux miroirs peut donc être lue comme une sorte de frontière souple entre le réel et le merveilleux, un rêve qui apparaît au début du roman et disparaît dans un tourbillon, devant nos yeux de lecteurs émerveillés.

D'une certaine manière, Macondo fonctionne comme le « il était une fois » au début des contes merveilleux, situant d'emblée la narration dans un univers merveilleux. La réalité et le merveilleux s'amalgament dans le cadre de ce village isolé au milieu d'une nature sauvage et impénétrable. Le réel peut alors s'évader, se perdre ou devenir merveilleux. Et de son côté le merveilleux peut devenir palpable, sensible. Dès les premières phrases, en effet, l'auteur nous plonge dans un monde merveilleux, avec notamment la présence insolite des gitans, qui symbolisent tout un potentiel de magie. Le merveilleux est possible car il s'agit d'un monde primitif, vierge, où l'on vit dans un temps antérieur aux grandes découvertes. Rien de surprenant alors à ce que viennent s'y côtoyer pêle-mêle, fantômes, fous, gitans, morts, sorcières, cartomanciennes, madones... Rien de surprenant à ce que s'y réalisent de nombreux événements extraordinaires : fièvre de l'insomnie, pluie de fleurs jaunes, prolifération surnaturelle d'animaux, ascension de Remedios-la-belle...

Le rapprochement entre la fonction de Macondo et celle du « Il était une fois » des contes de fées est d'autant plus valable si nous nous référons à l'isolement fondamental de Macondo. Le monde qui entoure Macondo est en effet mystérieux, spectrale, impénétrable, plein de difficultés et de pièges pour celui qui se risque à y pénétrer. Au Nord, sur la seule voie de communication apparemment possible avec la civilisation, se trouve une zone enchantée, dans laquelle on peut trouver (comme miraculeusement) le squelette d'un bateau, à douze kilomètres de la mer. C'est d'ailleurs sur cette route du Nord que les hommes trouvent un « *paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original.* », une végétation vicieuse qui referme avec malice les brèches ouvertes par l'homme, bloquant ainsi le chemin du retour, « *un universo de pesadumbre* », où l'on perçoit « *un sofocante olor de sangre.* »

La situation géographique de Macondo met donc en avant son isolement. Si par moments on parvient à communiquer avec l'extérieur, cette communication est transitoire, et aboutit uniquement à des conflits ; et la décadence, l'abandon et l'oubli, détruisent le lien si difficilement établi. L'ailleurs apparaît comme inaccessible (quand les fils Buendía l'atteignent, ils en reviennent meurtris

physiquement et moralement) et Macondo comme un petit village entièrement coupé du reste du monde.

Si la mention de Macondo peut effectivement faire penser au « il était une fois » des contes merveilleux, il ne faut pas pour autant oublier que dans la narration marquezienne, et contrairement aux contes merveilleux, le merveilleux n'est pas présenté comme coupé du réel. D'ailleurs les limites géographiques du village sont repérables dans l'espace réel, montrant ainsi que Macondo n'est pas un univers chimérique. En tant que cadre de la narration le village est aussi là pour signifier un certain état de la société colombienne ; une société ballottée entre des cycles de relative prospérité et de franche misère. Ainsi, à sa fondation, le village est un lieu heureux, où personne n'a plus de 30 ans et où personne n'est encore mort. On trouve alors de fréquentes allusions et comparaisons entre les Buendía et Adam au Paradis. Mais à cause de la compagnie bananière le village se transforme en « *un campamento de casas de madera con techos de zinco, poblado por forasteros que llegaban de medio mundo en tren.* » Macondo peut alors être lu comme un microcosme représentatif de la Colombie, à travers ses difficultés économiques et politiques, un microcosme qui reflète les problèmes de l'Amérique latine tout entière, où la réalité et le mythe se confondent, où l'on souffre des vicissitudes économiques, sociales et politiques.

Il s'agit d'un monde extraordinaire, réel et merveilleux, douloureux et burlesque, quotidien et exceptionnel où se joue le drame de l'humanité sous une forme tragi-comique. Macondo est cette cité aux miroirs rêvée par le patriarche : miroir fidèle où se trouvent reproduits avec exactitude les aspects du quotidien, miroir concave où le monde apparaît déformé et aussi miroir magique qui rend merveilleux les contours du monde qu'il reflète. C'est pourquoi pour les héros de *Cien años de soledad*, le merveilleux n'est pas une vue de l'imagination et fait partie de leur environnement le plus immédiat.

- **Un temps cyclique et fatidique**

A ce traitement particulier de l'espace vient s'ajouter un traitement spécifique du temps, qui cesse de couler linéairement pour devenir un temps à la fois cyclique et fatidique, un temps mythique et merveilleux. On trouve d'ailleurs la plus belle définition de ce traitement particulier du temps à la fin du roman :

« ...radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. » (p.494 – CadS)¹⁶⁹

Rappelons par exemple que la répétition du nom des personnages bouscule la traditionnelle continuité narrative. C'est ce que nous pouvons observer avec la représentation de l'arbre généalogique des Buendía, que nous trouverons reproduite en annexes. Les caractères se répètent selon une certaine fatalité, liant les Arcadio à l'alchimie et à l'introspection, et les Aureliano à l'exubérance délirante. A un journaliste qui demandait à G. García Márquez comment reconnaître les Buendía malgré la répétition des noms et des événements, l'auteur répondit :

« C'est un truc facile : les José Arcadio prolongent la race, pas les Aureliano. »

Les événements de l'existence des personnages se répètent par ailleurs de façon identique, comme si l'on retournait au point de départ d'une action évoquée dans les pages précédentes : Aureliano provoque ainsi trente deux soulèvements militaires, échappe à quatorze attentats, à soixante treize embuscades et à plusieurs tentatives d'empoisonnement. Les cycles familiaux trouvent également leur écho dans les cycles de la nature et de l'histoire à l'intérieur desquels alternent guerre et paix, abondance et misère, évolution et régression ; d'où l'impression que les éléments tournent sur eux-mêmes ou se reproduisent selon des parallélismes de structure à l'intérieur du récit. La loi du labyrinthe demeure implacable jusqu'à la destruction finale selon une fatalité incontournable. Dans les derniers moments de Macondo l'histoire s'autoreflète dans une circularité parfaite :

¹⁶⁹ « ...avait consisté pour Melquíades à ne pas échelonner les faits dans le temps conventionnel des hommes, mais à concentrer tout un siècle d'épisodes quotidiens de manière à les faire tous coexister dans le même instant. » (p.436 – CadS – VF)

«...Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si estuviera viendo en un espejo hablado. »(p.495 – CadS)¹⁷⁰

Cette incapacité des personnages à sortir de ce temps à la fois cyclique et fatidique, participe du merveilleux de la narration. Le récit y gagne en effet, une dimension mythique et métaphysique. Mais il faut également noter que ce traitement original du temps interdit de lire le roman dans une perspective initiatique.

- **Le traitement mythique des personnages**

Enfin le traitement spécifique des personnages vient couronner la dimension merveilleuse de la narration, en faisant évoluer sur la scène de Macondo, dans le cadre d'un destin implacable, des personnages dotés d'une véritable présence magique. Avec les gitans, nous entrons d'emblée dans l'univers du magique et du sacré, et le récit ne cessera de se peupler de prédictions (comme ce rêve prévoyant la construction de Macondo), de malédictions, de signes prémonitoires et de présences maléfiques : Quand le petit Aureliano voit une casserole sur le feu et qu'il annonce sa chute prochaine, la casserole se met à bouger et ensuite se renverse sur le sol ; Quand Ursula a la certitude que le colonel Aureliano est mort, elle voit le lait bouilli se transformer en une masse de vers ; Quand José Arcadio meurt des pluies de fleurs jaunes s'abattent sur Macondo. Qui peut alors s'étonner de la lévitation du curé de Macondo à chaque gorgée de chocolat ? Ou de l'envol de Remedios la belle, accrochée son drap ? Ou encore de voir la folle promenade des gitans sur leur tapis volant ?

Le personnage le plus magique du roman est sans doute Melquíades, qui dès les premières pages est lié à l'histoire de Macondo et à celle de la famille Buendía. Au départ, il apparaît comme le guide du patriarche dans les voies du merveilleux : le gitan lui fait en effet découvrir la merveilleuse glace ou les pouvoirs magiques d'un aimant. Puis il réapparaîtra tout au long de la narration, et ce même après sa

¹⁷⁰ « ... Aureliano sauta onze pages pour ne pas perdre de temps avec des faits trop bien connus, et se mit à déchiffrer l'instant qu'il était en train de vivre, le déchiffrant à mesure qu'il le vivait, se prophétisant lui-même en train de lire la dernière page des manuscrits, comme s'il se fût regardé dans un miroir de paroles. » (p. 437 – CadS – VF)

mort, pour conduire grâce à ses manuscrits indéchiffrables, les personnages à travers les méandres de leurs destins douloureux. Il apparaît alors comme une sorte de « *deus in machina* », indispensable au dénouement de l'histoire.

Mais le merveilleux passe également dans le roman par le réinvestissement des mythes judéo-chrétiens : en considérant que le roman commence par la recherche du paradis terrestre et se termine par l'apocalypse, Macondo peut en effet faire figure de terre promise destinée à effacer les erreurs du passé. La dimension exceptionnelle des fondateurs fait penser aux patriarches, prophètes de l'Ancien Testament qui conduisaient le peuple élu vers la terre promise. On peut aussi insister sur la dimension christique du fondateur : son comportement, sa vitalité, sa longévité font de lui un archétype humain, à la fois Adam réalisant la promesse du ciel, et le christ mourant sur la croix. Aux rapprochements établis avec Adam, que son désir de connaître la vérité¹⁷¹ condamne à l'exil et à l'errance, s'ajoutent des liens avec Abraham, comme patriarche qui donna à ses initiatives et à ses propos une dimension sacrée. On retrouve également le thème de la vie comme pérégrination dramatique oscillant entre le bien et le mal, le beau et le laid ; image symbolique d'un exil existentiel au cours duquel reviennent sans cesse les figures des femmes des textes judéo-chrétiens : de la vierge (Remedios) à la mère gardienne du foyer (amaranta) à l'amante...

Autant de façons donc de donner une dimension mythique et merveilleuse à la narration par l'intermédiaire d'un traitement particulier de l'espace, du temps, et des personnages, qui font de Macondo, espace faussement arcadien, une terre à la fois « promise et tenue », parcourue par une infinité de signes magiques.

¹⁷¹ Les manuscrits de Melquíades pourraient être la représentation symbolique de l'arbre de la science.

3-3-2- Le paradis de *Los Pasos Perdidos*

Si la circularité de la progression temporelle dans *Cién Años de soledad* semble exclure toute idée de progrès, de parcours initiatique¹⁷², il n'en est pas de même avec le roman de Carpentier ; dans *Los pasos perdidos* en effet, la gradation du merveilleux au sein des espaces et la progressive découverte de la magie du réel par les personnages traduit le passage de l'insignifiance du monde à son explication et peut être lue comme la représentation d'une véritable initiation aboutissant à une vérité d'ordre supérieur.

- **La nature latino-américaine comme réservoir du merveilleux : le traitement de l'espace**

Chez le romancier cubain, le réel merveilleux - sur le plan littéraire – est , en partie, lié à la description de la nature du continent américain : le spectacle de cette nature grandiose, la description de ces déchaînements prodigieux d'éléments naturels, l'évocation d'un espace primitif et éternel... servent sa quête du merveilleux. Et c'est ainsi que l'Amérique prend le relais du merveilleux européen :

« En raison de la virginité de ses paysages, de sa formation, de son ontologie, de la présence faustique de l'Indien et du noir, de la révélation qu'a constituée sa découverte récente, des métissages féconds dont elle a été le théâtre, l'Amérique et loin d'avoir épuisé son capital de mythologies. »

Le milieu naturel américain apparaît comme un réservoir de légendes, de prodiges ; le réel merveilleux y est palpable et l'imaginaire collectif y trouve matière à alimenter sa curiosité, son besoin d'émerveillement. Et c'est également au sein de cette nature luxuriante et démesurée que s'effectue la quête de la spécificité mais aussi de l'universalité du continent et des civilisations latino américaines, passées, présentes et futures. C'est pourquoi, dans *Los pasos perdidos*, la nature est le premier élément magique et merveilleux du récit, car elle porte constamment en elle les signes du mystère, du chaos, et du miracle. La forêt est une énigme obsédante et

¹⁷² L'histoire de Macondo, avec ses révolutions plus ou moins manquées et ses invasions perpétuelles, est la chronique d'une solitude répétitive, d'un ailleurs inaccessible, d'une chute...et non pas d'une initiation véritable.

dominante qui place le narrateur face à des forces qu'il est incapable de contrôler et le fait osciller entre l'admiration éblouie et l'impuissance craintive.

En cela l'espace naturel latino américain vient s'opposer à la culture occidentale. Nous pouvons analyser à ce propos la signification que revêt dans le parcours du narrateur la découverte de ce qu'il nomme la Capitale des formes ; pour cela nous nous appuyerons sur les études de Pascal Vacher, dans l'article intitulé « *La cathédrale amazonienne d'Alejo Carpentier contre le temps européen*¹⁷³ ». L'extrait se situe aux pages 175-176 :

« Y allá, sobre aquél fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas : una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y su arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla. Los campanarios eran barridos por nieblas espesas que se atorbellinaban al ser rotas por los hilos del granito. En las proporciones de esas Formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo tan fuera de lo real – morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final – que el ánimo, pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable. El sol, ahora, ponía reflejos de mercurio sobre el imposible templo más colgado del cielo que encajado en la tierra. » (p.175-176 – LPP)¹⁷⁴

Cette cathédrale, élément éminemment symbolique de la culture, placé dans ce paysage andin, doit être interprétée selon une double signification. Elle est tout d'abord un élément incontestable de merveilleux par son aspect irréel, par la

¹⁷³ Pascal Vacher – « La cathédrale amazonienne d'Alejo carpentier contre le temps européen » – *La cathédrale* - Textes réunis par Joëlle Prungnaud – Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille3 – Travaux et recherches

¹⁷⁴ « *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 irréels – demeures de dieux, trônes et gradins destinés à la célébration de quelque Jugement Dernier – que l'esprit, saisi, ne cherchait pas le moins à interpréter cette déconcertante architecture tellurique, et acceptait sans raisonner sa beauté verticale et inexorable. Le soleil mettait à présent des reflets de mercure sur ce temple impossible qui semblait beaucoup plus suspendu dans le ciel qu'enraciné au sol. » (p.231-232 – LPP – VF)*

démésure qui y préside... Mais elle doit également et surtout être lue comme un défi, comme un élément se dressant au cœur de la nature face à l'envahissante culture européenne. En effet cette construction naturelle vient faire contrepoint aux ruines modernes, entrevues par le narrateur lors de son voyage en Europe au lendemain de la guerre :

« La confrontation de ces ruines à la cathédrale tellurique met donc en place un système d'oppositions dans lequel les destructions désignent l'Histoire alors que la gigantesque cathédrale andine est une figure de la nature hors de l'Histoire. Ainsi pourrait-on tirer une première leçon étonnante de simplicité : les vraies valeurs ne sont pas où se trouve la civilisation. »¹⁷⁵

Mais cette cathédrale vient également faire contrepoint à la cathédrale construite par Fray Pedro à Santa Monica, construction composite qui renvoie au choc des cultures lors de la colonisation. On remarquera d'ailleurs que celle-ci est détruite par la pluie, symbole de la force de la nature sur la culture. Il faut alors, comme nous le suggère P. Vacher, aller au-delà de la fable pour retrouver la finesse d'analyse historique de l'écrivain cubain :

« Non seulement aucun lieu n'échappe à l'Histoire, mais la catastrophe naturelle même n'est que la métaphore de la catastrophe historique. »¹⁷⁶

La cathédrale tellurique est donc porteuse de significations multiples : Elle peut être lue comme l'illustration de la théorie du réel merveilleux : il n'est pas besoin d'attendre que le catholicisme donne naissance à la Capitale des Formes pour que celle-ci existe... à l'état de nature. Mais cette cathédrale appartient également à un mouvement dialectique de négation-construction, nécessaire à la reconstruction d'une identité culturelle et artistique latino-américaine, marquée par le sentiment du merveilleux.

Ainsi la nature latino-américaine préservée de la culture, dont les signes sont évoqués jusqu'à saturer l'espace de l'écriture, est dans le roman le véritable réservoir du réel merveilleux. Le narrateur, observant le monde avec un œil neuf, va progressivement s'ouvrir aux signes magiques de cette nature à travers la succession

¹⁷⁵ Pascal Vacher – « La cathédrale amazonnienne d'Alejo carpentier contre le temps européen » – *La cathédrale* - Textes réunis par Joëlle Prungnaud – Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille3 – Travaux et recherches

¹⁷⁶ *Ibidem*

des espaces ; espaces rendus contigus par la seule gradation du récit et rendus visibles par l'unicité d'un seul regard, celui du narrateur.

- **La dynamique du roman**

La disposition diégétique centrée autour de la structure de la recherche (recherche des instruments primitifs, de Santa Monica, du merveilleux et de soi) instaure dans le roman des ères spatiales et temporelles suivant un mouvement de retour à l'unité primordiale et merveilleuse, et établit un *aquí-allá*, un *ahora-entonces* qui se font concurrence et entrent dans une relation d'opposition dialectique.

- **Le traitement du temps : un mouvement de retour dans le temps individuel et collectif**

Avant de reprendre dans l'ordre les étapes du parcours initiatique de notre héros-narrateur, il est important de remarquer que le voyage réel du narrateur s'accompagne d'une remontée symbolique aux origines du temps collectif et individuel ; manière de régresser vers un passé, de retrouver le point zéro à partir duquel une renaissance sera possible. On assiste ainsi à un certain mouvement proustien de retour sur le passé et l'enfance du protagoniste. Mais le mouvement de retour dans le temps correspond également à une succession de tentatives pour se soustraire à la spirale dévorante du temps ; tentatives qui sont autant d'échappées dans le mythe, de remontées dans le temps à la recherche de l'innocence perdue. A chacune des étapes de son voyage initiatique, le narrateur découvre un temps, qui va en remontant.

On passe avec Los altos au temps de son adolescence. Un peu plus loin, nous sommes projetés plusieurs siècles en amont. Face à un office religieux qu'il décrit de manière détaillée, il se demande si : « *Acaso transcurre el año 1540* », puis rapidement corrige :

« *Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Media. Porque no es el hombre*

renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval »

En remontant le temps, nous arrivons aux abords de l'espace intérieur de la forêt, où nous retrouvons les vestiges de la vie du 18^{ème} siècle et 19^{ème} ; ce sont ensuite les régions moyenâgeuses ; et finalement le monde tribal de l'âge de pierre, au plus profond de la forêt, les terres de la Genèse. Le narrateur , accède à la « *Valle del tiempo detenido* », pénètre dans un espace où le temps paraît ne plus couler, où prime la sensation de l'immutabilité, d'un présent éternel, le moment toujours réitéré de la Création. La disparition des dates montre que le narrateur a échappé aux chaînes du temps et s'est immergé dans le temps du mythe.

- **La gradation des espaces**

On peut à présent retracer le parcours du narrateur-protagoniste en revenant sur ses différentes étapes et leur signification.

Tout le chapitre 1 est sous le signe de la Ville ruche, la ville moderne, New York, qui constitue le pôle opposé au réel merveilleux : une ville où tout est logique, mécanisé, étranger au merveilleux. Nous n'y reviendrons pas, ceci ayant été l'objet d'une étude précédente. Tout commence donc au début du chapitre 2 avec l'arrivée sur le sol latino américain : le narrateur fait en effet halte dans la capitale ravagée par la guerre civile du mercredi 7 juin au vendredi 9 (de la quatrième partie à la sixième). Dès l'atterrissage le narrateur remarque que les perspectives ont changé et que le monde est soumis à une sorte d'agrandissement d'échelles :

« Esas moles inútiles (...) falseaban las realidades de la escala, estableciendo otra nueva, que no era la del hombre, como si fueran edificaciones destinadas a un uso desconocido, obra de una civilización inimaginable, abismada en noches remotas. » (p.41- LPP)¹⁷⁷

Cette citation n'est pas sans rappeler ce que notait Carpentier à propos du merveilleux, à savoir qu'il naissait d'un dérèglement inattendu de la réalité (el

¹⁷⁷ « *Ces masses inutiles (...) faussaient la perspective, en établissaient une autre qui n'était pas à l'échelle de l'homme, comme s'il se fût agi de demeures destinées à un usage inconnu, de l'œuvre d'une civilisation inimaginable, abîmée dans des nuits lointaines.* » (p.53 – LPP – VF)

milagro), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité...

Le samedi 10 juin c'est l'arrivée à Los Altos et le départ pour « la grande forêt vierge du sud .» Cette étape est très importante car elle coïncide avec une sorte de retour à l'enfance de la part du narrateur. Le narrateur va alors s'attacher, d'une part à distinguer, à séparer et à rejeter de façon antithétique le monde moderne dit « civilisé », et d'autre part, à valoriser en le décrivant le monde du passé intégré par le village et comportant des caractéristiques d'authenticité, de chaleur humaine qui lui feront retrouver son adolescence. C'est d'ailleurs au terme de ce Chapitre 2 qui jalonne la première étape et de la remontée dans le temps et l'espace que le narrateur va effectuer ses premiers pas de « Prométhée délivré. »

Le début du chapitre 3 reprend le thème du « voyage régressif » pour amorcer une nouvelle étape qui se présente dès le départ comme une plongée régressive dans le passé individuel, et en même temps comme une découverte mythico-initiatique qui s'effectue lentement au rythme du vieil autobus. Le 11 juin c'est d'ailleurs la découverte de Rosario sur « l'échine des Indes fabuleuses ». Le merveilleux naît alors d'une nature sauvage, imposante, escarpée et mystérieuse :

« Cada misterio de niebla, descubierto a un lado y otro del increíble camino, me sugería la posibilidad de que, bajo su evanescente consistencia, hubiera un vacío tan hondo como la distancias que nos separaba de nuestra tierra. » (p 81 – LPP) ¹⁷⁸

Le narrateur arrive alors dans une auberge ; le village du 16^{ème} siècle, la langue classique et maternelle retrouvée, la pluie, la femme-mère sublimée, la participation au sacré... constituent autant d'éléments de renversement des valeurs. Le narrateur se livre d'ailleurs à la page 95 à une longue évocation faisant le procès du monde réel qui manifeste dans la « *dispersión de los ritos* » et le « *quebramiento del verbo* », les nombreuses déchirures du tissu social et la faillite de la société occidentale. Parallèlement les pages 100 et 102, rappellent le défilé des horreurs et

¹⁷⁸ « Chaque mystère du brouillard, découvert de part et d'autre de cette route incroyable, me suggérerait la possibilité de l'existence, sous son évanescente consistance, d'un vide aussi profond que la distance qui nous séparait de notre terre. » (p.106 – LPP- VF)

des atrocités trouvées sur les « caminos del Apocalipsis » d'une Europe ravagée par la guerre.

Sa rencontre avec Rosario et son détachement progressif d'avec Mouche vont constituer une étape particulièrement importante de son avancée au cœur du sous-continent et de la recherche de son Identité, dont il nous donnera une définition d'autant plus précise qu'il se rapprochera de son authenticité naturelle. Le mercredi 13 est placée sous le signe de la descente en bateau vers les terres du cheval. Le fleuve semble alors se dilater « *hasta los confines del mundo* », dans un espace absorbant la durée et le mouvement, et marqué par le silence et la pétrification. Le narrateur enfin gagné par le merveilleux, se sent au centre du monde qu'il contemple.

Après une halte à Santiago de los Aguinaldos, le narrateur aborde à Puerto Anunciación, aux abords immédiats de la forêt vierge. Puerto Anunciación et « las tierras del perro » nous situent dans un passé plus reculé encore, où les allusions faites au Moyen Age sont encadrées par d'autres qui évoquent la Grèce antique. C'est là que le narrateur fait la connaissance de l'Adelantado qui lui révélera les mystères de la forêt :

« Cubriendo territorios inmensos –me explicaba-, encerrando montañas, abismos, tesoros, pueblos errantes, vestigios de civilizaciones desaparecidas, la selva era, sin embargo, un mundo compacto entero, que alimentaba su fauna y sus hombres, modelaba sus propias nubes, armaba sus meteoros, elaboraba sus lluvias : nación escondida, mapa en clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas. « Algo así como el Arca de Noé, donde cupieron todos los animales de la tierra, pero sólo tenía una puerta pequeña », acotó el hombrecito. Para penetrar en ese mundo, el Adelantado había tenido que conseguirse las llaves de secretas entradas ; sólo el conocía a una angosta escalinata de lajas por la que podía descenderse al vasto misterio de los grandes barroquismos telúricos. » (p129- LPP)¹⁷⁹

¹⁷⁹ « La forêt vierge, m'expliquait-il, recouvrait d'immenses territoires, renfermait des montagnes, des abîmes, des trésors, des peuples errants, des vestiges de civilisations disparues ; elle formait cependant un seul monde compact, qui nourrissait sa faune et ses hommes, modelait ses propres nuages, montait ses météores, élaborait ses pluies : nation cachée, carte à déchiffrer, vaste pays végétal avec très peu de portes. « Un peu comme l'Arche de Noé, qui contient tous les animaux de la terre, mais qui n'avait qu'un portillon », remarqua le petit homme. Pour pénétrer dans ce monde, l'Adelantado avait dû se procurer les clefs d'entrées secrètes : il était seul à connaître certain passage entre deux troncs, passage unique sur un espace de cinquante lieues, qui menait à un perron étroit de pierres

Le chapitre 4 constitue le point d'arrivée et le point d'un nouveau départ avec un certain retour aux sources, et la pénétration d'un monde secret et nouveau. Le samedi 16 juin (15^{ème} partie) le narrateur continue sa descente du fleuve et, à travers les récits de l'Adelantado, découvre un « monde divin » fait de légendes toujours vivantes :

« *Una vez más se edificaban, en nosotros, los alcázares de Manoa. La posibilidad de su existencia quedaba nuevamente planteada, ya que su mito vivía en la imaginación de cuantos moraban en las cercanías de la selva, es decir de lo Desconocido.* » (p.148- LPP)¹⁸⁰

Enfin le lundi 18 l'Adelantado ouvre la porte secrète de la forêt et c'est alors la « vraie forêt vierge » que le narrateur découvrira et décrira, notamment dans le passage du tunnel que nous avons précédemment étudié. L'espace est alors sans cesse soumis à des métamorphoses, des changements de règnes inquiétants, et peuplé d'animaux terrifiants et fantastiques.

La découverte des instruments primitifs a lieu le mercredi 20 juin dans un cadre exceptionnel ancré dans le passé médiéval, aux environs de 1450. Le passé redevient présent dans l'espace de la forêt et de cette simultanéité (passé-présent) naît alors le sentiment de merveilleux. Le samedi 23 juin (partie 24) c'est l'arrivée dans la région des grands plateaux, que le narrateur compare au monde de la Genèse à la fin du quatrième jour de la création. Pour ce Sisyphe des temps modernes qu'est le narrateur, la montée sur les grands plateaux, constitue l'acmé de son parcours. Il y retrouve un monde merveilleux, parce qu'insolite et terrifiant :

« *Los hay que tienen una miseriosa solemnidad de Puertas de Algo – de Algo desconocido y terrible – a que deben conducir esos túneles que se*

plates par où l'on pouvait descendre jusqu'au vaste mystère baroque des enchevêtrements telluriques. » (p170 – LPP- VF)

¹⁸⁰ « *Une fois de plus s'édifiait en nous les alcazars de Manoa. Le problème de leur réalité se posait à nouveau, puisque leur mythe était toujours vivant dans l'imagination de ceux qui demeuraient aux abords de la forêt vierge, c'est à dire de l'Inconnu.* » (p 196 – LPP- VF)

ahondan en sus flancos, a cien palmos sobre nuestras cabezas. » (p.189 – LPP)¹⁸¹

On assiste alors à une communion solennelle et sacrée, au-delà du temps et indépendamment de l'espace . Dans une succession accélérée de toutes les époques passées, tous les temps viennent converger vers un point unique qui est communion avec le grand temps : le centre du monde est partout et le temps un éternel présent. La naissance du héros est proche, et correspond à la prise de conscience du narrateur de sa participation au sacré. Il va trouver le feu qui lui permet d'accomplir sa mission prométhéenne. Le dimanche 24 le petit groupe arrive enfin à Santa Mónica de los Venados.

- **Le paradis de Santa Monica ?**

Le point focal du parcours du narrateur est atteint avec la montée sur les grands plateaux et la découverte de Santa Monica. Le héros de *Los Pasos perdidos* croit en effet trouver à Santa Monica la réponse à tous ses problèmes : ce lieu est bien un substitut d'espace utopique. Cette ville, fondée à partir de rien par l'Adelantado, s'organise en un espace apparemment harmonieux, « utopique », où chaque chose, chaque être semble avoir trouvé sa place propre. Nous assistons à une intégration de l'Homme à la nature dont il respecte et transpose les rythmes et les lois dans sa vie communautaire. La cité est une sorte de petite arche de Noé inscrite dans la grande arche ; c'est d'ailleurs l'image première utilisée par l'Adelantado, le fondateur, pour définir la forêt vierge.

La vision de Carpentier relève donc de la recherche d'un Eden mythique qui illustre une démarche universelle. L'auteur nous fait pénétrer dans un monde antérieur à l'homme, un espace amplifié¹⁸², remontant à la nuit des temps, dans lequel l'eau occupe une place primordiale. Nous découvrons la terre de la Genèse :

¹⁸¹ « *Il y en a qui ont une solennité mystérieuse de Portes de quelque chose ; de quelque chose d'inconnu et de terrible où doivent conduire ces tunnels creusés dans leurs flancs, à cent empans au-dessus de nos têtes.* » (p 249 – LPP- VF)

¹⁸² L'espace atteint une dimension maximale par le sentiment d'infini que donnent les perspectives.

« Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del creador – la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo. » (p190 – LPP)¹⁸³

L'image de la Genèse doit être lue dans sa dimension mythique, mais également dans une perspective générale du texte qui ne cherche pas à idéaliser le mythe, mais à l'intégrer dans un processus global de prise de conscience d'une réalité nouvelle. L'intériorisation du mythe et de l'utopie se fait parallèlement à la découverte de la forêt et à un retour à l'espace intime que le narrateur finit par reconquérir au sein d'un nouveau monde. C'est donc au cœur de la forêt, dans un espace préservé de la civilisation, que le narrateur découvre véritablement le merveilleux à l'état brut, non altéré par l'artificialité de la littérature. La découverte de l'espace utopique, représenté par Santa Monica, coïncide avec la révélation d'une autre réalité, avec la révélation de l'amour et de la musique. Le narrateur peut alors goûter au plaisir fusionnel d'un retour à la mère, au plaisir d'une communion immédiate avec la nature, enfin au plaisir de la dilution du moi dans le cosmos.

D'une certaine manière, on peut dire, qu'en abandonnant ses préjugés d'homme civilisé, le narrateur est parvenu à rendre compte du mystère palpitant sous les choses. Carpentier en plantant un décor sylvestre qui inscrit la nature dans une oscillation permanente entre le chemin tracé et le labyrinthe, entre visibilité du monde et arcane, entre paradis et enfer, parvient à nous montrer le paradoxe d'un monde merveilleux et pourtant réel, qu'il serait possible de situer aussi bien sur une carte que dans la sphère de notre imaginaire.

¹⁸³ « Nous sommes dans le monde de la Genèse, à la fin du Quatrième Jour de la Création. Si nous reculions un peu plus, nous parviendrions à l'époque où a commencé la terrible solitude du Créateur, la tristesse sidérale des temps sans encens et sans louanges, lorsque la terre était vide et en désordre et que les ténèbres recouvraient la face de l'Abîme. » (p251 – LPP – VF)

- **Un parcours initiatique à la recherche de soi et du merveilleux**

Rappelons pour commencer que *Los Pasos perdidos*, se présente comme un journal de voyage, dont la diégèse est structurée autour d'une quête : quête des instruments primitifs commandés par le musée, quête du merveilleux, mais aussi quête de soi. Et cette recherche, dès le début du roman, instaure des ères spatiales et temporelles qui se font concurrence : la progression du narrateur dans l'espace, la gradation des lieux, tout cela crée alors des polarités et des tensions.

Il serait trop long de retracer point par point le parcours initiatique du narrateur, surtout que la plupart des étapes sont induites par la progression des espaces dont nous avons déjà parlé. Pour n'en citer que deux, on peut se souvenir que l'arrivée à Los Altos correspond au retour à un équilibre perdu depuis longtemps, car le narrateur a alors conscience de reprendre contact avec les mots, les saveurs...

« *Los cambio de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido...* »(p 71 – LPP)¹⁸⁴

Une autre étape notable est constituée par la découverte des instruments primitifs :

« *Me pareció que entraba en un nuevo ciclo de mi existencia.* »

« *Permanecí en silencio durante un tiempo que el contento interior liberó de toda medida. Cuando regresé a la idea de transcurso, con desespero de durmiente que abre los ojos, me pareció que algo, dentro de mí, había madurado enormemente, manifestándose bajo la forma singular de un gran contrapunto de Palestrina, que resonaba en mi cabeza con la presente majestad de todas sus voces.* » (p.178 – LPP)¹⁸⁵

¹⁸⁴ « *le changement d'altitude, la limpidité de l'air, le bouleversement de mes habitudes, le fait d'avoir retrouver la langue de mon enfance, opéraient en moi une sorte de retour, encore hésitant mais déjà sensible, à un équilibre perdu...* »(p.93 – LPP – VF)

¹⁸⁵ « *J'eus l'impression de pénétrer dans une nouvelle phase de ma vie. Ma mission était terminée.* »

En fait plutôt que de parler d'étapes, il faudrait revenir sur ce que le narrateur appelle lui-même les trois « épreuves » de son parcours : la première et la plus importante est constituée par la traversée cauchemardesque du tunnel, traversée qui lui permet de pénétrer l'espace secret de la forêt. On assiste alors à une remontée au cours de laquelle l'esthétique du passage devient ontophonie, c'est-à-dire révélation de l'être à lui-même. Le symbolisme vaginal du seuil, du tunnel, est alors intéressant et joue avec cette idée d'un retour au centre du monde, dans le monde clos et ovulaire de la forêt. La deuxième épreuve est relativement rapprochée de la première : il s'agit de l'orage qui frappe le groupe lors de la remontée du fleuve. Enfin la dernière est l'épreuve du retour, au cours de laquelle le narrateur comprend qu'il ne pourra pas rejoindre ce qu'il croyait être son paradis.

Au cours de chacune de ces étapes ou épreuves, le « je » est toujours quêteur de la vérité et de soi-même. Le retour au temps de l'adolescence (avec l'évocation de ses jeux avec Carmen) travaille dans le sens d'un parcours initiatique à travers l'espace et le temps ; parcours aux différentes étapes successivement jalonnées par des épigraphes et dont la fonction est d'éclairer la teneur des chapitres qu'ils ouvrent. Pour n'en retenir que trois :

- au chapitre 2 : « *Ha ! I scent life !* » (Shelley)
- au chapitre 3 : « *Ce sera l'époque où il prendra la route, dévoilera son visage, parlera et vomira ce qu'il a avalé et se débarrassera du surcroît de sa charge* » (*le livre de Chilam-Balam*)
- au chapitre 4 : « *N'y aura-t-il que silence, qu'immobilité, au pied des arbres, des lianes ? Il est bon par conséquent, qu'il y ait des gardiens.* » (*Popol-Vuh*)

Ce qui revient à dire tout d'abord le contact avec la vie, puis l'élimination de l'artifice, enfin la pénétration dans un monde secret. Ce n'est qu'à ce prix que le

« *Je demeurai silencieux un temps que la joie intérieure libéra de toute mesure. Quand je repris conscience de son écoulement, dans un geste de dormeur qui étire ses bras avant d'ouvrir les yeux, j'eus l'impression que quelque chose en moi avait mûri énormément et se manifestait sous la forme singulière d'un grand contrepoint de Palestrina qui résonnait dans ma tête avec la majesté de toutes les voix.* »(p.235 – LPP – VF)

narrateur peut enfin se déprendre de sa condition d'Homme-abeille. Il n'est plus le Sisyphe qu'il incarnait au début du roman. Ou du moins, il comprend que Prométhée doit être libéré :

« Hoy he tomado la gran decisión de no regresar allá (...) Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones hueras, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. » (p201 – LPP)¹⁸⁶

La trajectoire personnelle du protagoniste qui le conduit du monde moderne vers la forêt dessine donc un mouvement ascensionnel (au sens figuré comme au sens propre) qui culmine avec la montée sur les grands plateaux et la découverte du monde de la Genèse et des origines. Si d'ailleurs nous devons résumer en quelques mots le parcours du narrateur, nous pourrions dire qu'il existe un enfer, la mégapole, un purgatoire, la forêt (notamment avec l'épreuve de l'orage) et un paradis, Santa Monica.

Nous l'avons dit, le narrateur de *Los Pasos perdidos* croit en effet trouver à Santa Monica de los venados la réponse à tous ses problèmes : en ce sens, ce lieu est bien un substitut d'espace utopique. D'ailleurs chacun y trouve sa place, y règne une justice équitable, et tout est centré sur l'organisation de la vie en collectivité. Cependant la symbolique conférée à Santa Monica est plus compliquée qu'il n'y paraît ; car Carpentier ne commet pas l'erreur d'affirmer que le voyage du narrateur est un chemin d'évasion qui conduit à l'utopie. Au contraire, chaque étape de l'itinéraire confronte le héros avec les réalités élémentaires, ses amours avec Rosario ne sont pas le reflet de ceux de Paul et Virginie, et les communautés indigènes ne sont pas les sociétés idéalisées habitées par les nobles sauvages de Rousseau. Santa Monica flirte donc avec l'utopie tout en gardant un ancrage profondément réel. C'est ce qui lui donne sa force symbolique, à cheval entre le réel et le merveilleux.

Cela n'enlève rien à son rôle joué dans l'initiation du narrateur ; car la découverte de Santa Monica coïncide avec la révélation suprême du moi du narrateur à travers la création et la musique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le héros se

¹⁸⁶ *« Aujourd'hui j'ai pris la grande décision de ne pas retourner là-bas (...) Je vais me soustraire au destin de Sisyphe que le monde d'où je viens m'a imposé ; fuir les professions creuses, la course de l'écureuil dans son tambour, le temps mesuré, les métiers obscurs. » (p 265 – LPP – VF)*

sert d'une machette en guise de règle pour tracer ses portées : c'est avec cet instrument qui sert à se frayer un chemin dans l'épaisseur de la forêt, que le narrateur compositeur s'ouvrira un chemin à travers la création. Par l'Acte créateur le narrateur accède véritablement à la rédemption de son être, accomplissant ainsi son itinéraire spirituel. D'ailleurs les sous chapitres consacrés aux moments les plus purs de la création sont les seuls à ne pas mentionner de date, le narrateur communiant alors avec le temps créateur de l'éternel présent. La quête de la musique correspond avec la quête des espaces profonds : espaces intérieurs et espaces des premiers temps de la Genèse encore vivants au sein de l'Orénoque. Le narrateur trouve ainsi dans cette ville perdue au fond de la forêt des repères spatio-temporel nouveaux et une certaine éthique, loin des mélodrames quotidiens du monde moderne. Il ouvre alors les portes d'un monde merveilleux et primitif sur lequel il fonde la récupération d'une société qui a étouffé sa valeur spirituelle.

D'ailleurs, en accédant à la « valle del tiempo detenido », le protagoniste de « *Los Pasos perdidos* » croit dans un moment d'extase amoureuse à la possibilité de rester et d'édifier son propre centre dans le cœur de la forêt. Il a l'illusion momentanée d'une intégration. Mais les signes de sa non intégration le trahissent vite :

« Nunca pensé que la imaginación pudiera toparse alguna vez con un escollo tan estúpido como la falta de papel. »(p226 – LPP)¹⁸⁷

Quelque soit le bonheur dans lequel le narrateur se complaît (peut-être) illusoirement à Santa Monica, le retour semble inévitable, pour cet homme déchiré entre la déshumanisation des grandes villes et la vie authentique des peuples évoluant au sein de l'espace primitif et tellurique de Santa Monica. On peut alors se demander quel est le dernier mot de cette quête initiatique, au moment même où le narrateur conclut en disant : « *Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo.* »(p.279 – LPP)¹⁸⁸

¹⁸⁷ « *Je n'avais jamais pensé que l'imagination pût se heurter quelquefois un écueil aussi stupide que le manque de papier.* » (p300 – LPP – VF)

¹⁸⁸ « *Aujourd'hui ont pris fin les vacances de Sisyphe.* » (p370 – LPP - VF)

Le narrateur est incapable de revenir à Santa Monica et le paradis semble lui échapper. Pour mieux comprendre nous pouvons nous intéresser à la symbolique des deux titres, français et espagnol, du roman. On remarquera tout d'abord que le titre du roman de Carpentier a sans doute été choisi comme un étrange hommage à Breton. Il s'agit en effet de la traduction du titre du recueil d'articles *Les Pas perdus*, somme de position surréalistes, publié par Breton en 1924 ; Mais il n'y a pas que cela. En intitulant son roman *Los Pasos perdidos*, Carpentier suggère que l'expérience initiatique a conduit le héros à un échec : les pas du narrateur sont à jamais perdus, puisqu'il ne retrouvera jamais le passage secret conduisant vers le monde merveilleux de la forêt. Il y a cette idée que l'on ne peut jamais revenir sur ses pas, dans la vie comme dans un labyrinthe. Le titre réel merveilleux ne craint pas de mettre en avant un certain fatalisme tragique. L'image du Partage des eaux, des éditions françaises, choisie sans-doute pour différencier l'œuvre de Carpentier de celle de Breton, induit une image moins tragique et porte l'accent sur l'expérience du narrateur ; le titre met alors en perspective la coupure opérée par la civilisation occidentale entre la raison et l'imagination, entre la nature et la culture. L'horizon de lecture induit par le titre français suggère, que le héros peut suivre le chemin jusqu'au bout, aux prix de nombreuses luttes et qu'il peut également revenir sur ses pas.

Que faut-il alors en déduire ? Certains pourront penser que le narrateur s'est perdu et que sa quête a échoué, le ramenant à son statut d'homme-abeille, d'homme néant. D'autres penseront que l'épreuve du retour était indispensable au narrateur, afin qu'il puisse lui-même choisir sa vie ; une vie loin de Santa Monica mais ouverte sur le monde, sur le merveilleux et sur l'art. En cela la quête du merveilleux est indissolublement liée à la quête de soi : au moment de son échec final le narrateur prend conscience de sa propre signification, en contact avec le merveilleux du monde, but de son voyage aux origines.

- **Conclusion sur *Los Pasos perdidos***

Le roman de Carpentier met donc en scène le cadre latino-américain, seul capable de dilater les espaces et les temps, jusqu'à remonter à l'époque de la Genèse. Le narrateur est disposé à affronter les épreuves d'un trajet anthropologique dont la

transcription rendra compte de façon presque automatique de sa régression initiatique vers le passé individuel et collectif. Ainsi la quête de soi, de l'Identité se confond bientôt avec celle du continent latino-américain baigné de merveilleux.

3-3-3- La grotte mythique, forgerie de l'homme de maïs

Nous insisterons moins sur le roman d'Asturias, même si le recours omniprésent à la légende offre un traitement de l'espace et des personnages, à la frontière du réel et du merveilleux.

- **Le traitement de l'espace : entre réel et merveilleux**

Hombres de maíz est peut-être le roman le plus poétique d'Asturias. Pourtant le monde guatémaltèque que nous décrit le romancier est un monde bien réel. Si certains de ces personnages sont des créatures appartenant au monde des légendes maya-quichées (Les sorciers des vers luisants, le cerf des sept friches...), d'autres sont des êtres tirés de la vie quotidienne, mus par des ambitions concrètes (comme faire fortune en revendant de l'alcool).

La vie de l'Indien guatémaltèque, Asturias l'a connu de très près durant les années de son enfance, passées avec ses parents dans les terres intérieures du pays. Plus tard, à Guatemala city, il a peuplé son monde intérieur avec les contes, légendes...qu'il avait pu voir vivre chez ces peuples. C'est donc à partir d'un terreau réaliste que l'auteur élabore la matière première de son roman. Ce réel palpable repose sur la large présence des indiens, leur lutte contre les maïceros, leur souffrance, leur indigence, leur résignation ou leur cruauté, leur silence millénaire, et comme seule consolation leur fuite vers un monde magique, qui incessamment transfigure l'insupportable réalité. Asturias prend possession de cette matière première, la pénètre de sa vision, lui donne forme et la convertit en mythe. La matière est vue puis modelée. De là vient la tonalité poétique du roman, d'un roman pénétré de part en part par les mythes maya-quichés, peuplé de personnages magiques, hanté par des malédictions. Et c'est cette tonalité réelle merveilleuse qui

fait que la réalité décrite est peut-être plus réelle encore que celle retranscrite par une peinture minutieuse.

Le réel merveilleux apparaît dans le roman du guatémaltèque comme une sorte de métaphore ou de symbole. Pour s'en tenir aux lieux nous pourrions citer l'exemple de cette prison perdue au milieu des flots et entourée par les requins dans laquelle se retrouvent les personnages à la fin du roman. Au-delà de la réalité poignante des prisons et de la justice, il s'agit en fait d'un symbole, celui du châtement des hommes pour avoir troublé le repos de la terre durant laquelle celle-ci sommeillait en ne faisant qu'un avec l'homme. Le mythe réinvestit alors la réalité.

Mais revenons plus précisément aux lieux réel-merveilleux, sortes d'Eldorados frôlés par les surréalistes et abordés par nos romanciers. Il faudrait pour cela commencer par parler de la nature, force omniprésente dans le roman. En effet, dans *Hombres de Maíz*, les distinctions entre nature et surnature disparaissent pour se conjuguer en une réalité au caractère mythique, où l'objet de la narration devient le récit des connexions de l'homme avec les forces cosmiques qui s'incarnent dans ce monde. L'auteur écrit :

« Los personajes nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas. El fondo no es ya mero decorado teatral como era por ejemplo, en la novela romántica. El paisaje se ha hecho dinámico ; tiene vida propia. »¹⁸⁹

Dans cette terre primitive et barbare la nature ouvre donc un espace polysémique où les pulsions et les désirs, les frayeurs et les joies de l'individu peuvent s'investir. La personnification des éléments naturels, que l'on retrouve tout au long du roman, n'est d'ailleurs pas un jeu de l'esprit, la transposition poétique d'un décor, mais une réalité viscérale, sensuelle, poétique et magique. Dès les premières lignes du texte, on peut lire :

« El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos. »

¹⁸⁹ « Les personnages ne sont jamais seuls, mais toujours entourés par les grandes voix de la nature, les voix des fleuves, les voix des montagnes. Le fond n'est plus un simple décor théâtral, comme il pouvait l'être chez les romantiques. Le paysage devient dynamique et acquiert sa propre vie. »

El Gaspar Ilóom deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha...

El Gaspar Ilóom deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color hormiga vieja. » (p. 9 - HdM)¹⁹⁰

La nature est vivante, cruelle : une sorte de divinité panthéiste d'où est issu l'homme de maïs. C'est pourquoi, peu importe de pouvoir situer la succession des petits villages mentionnés sur une carte. Ce qui compte c'est l'universalité de cet espace sans cesse traversé par les quatre éléments (Gaspar Ilóm se change en pierre et retourne à l'espace matriciel incarné par les eaux du torrent. Machojon devient une véritable torche au milieu des champs de maïs¹⁹¹). L'espace est celui primitif, élémentaire des premiers temps. Il apparaît d'ailleurs infini, illimité, décuplé par l'errance des maris des tecunas, comme si leur errance brisait les frontières du temps et de l'espace et ouvrait sur un espace infini et éternel.

Parmi tous les lieux passés en revue, la fameuse grotte dans laquelle pénètre le facteur au terme de son voyage, véritable forgerie de l'homme de maïs, est peut-être le lieu le plus magique que nous ayons à étudier. Cette grotte actualise en effet une zone limitrophe, tangentielle, un lieu de passage et d'initiation, une sorte de seuil ouvrant sur un espace inexploré. Face à cet espace merveilleux est d'ailleurs constamment posée la question du rapport entre le réel et le rêve :

« No era la gruta de un cuentos de niños. Era efectivamente real. Tocó apresuradamente, como el que teme que se deshaga en las manos lo que crée un sueño, las agujas luminosas. Daban la sensación de estar más frías que la tierra, porque a la vista parecían cuerpos calientes, solares. Estaría el sol en lo más alto del cielo y por eso alumbraba tanto. El señor Nicho seguía tocando los

¹⁹⁰ « Gaspar Ilom permet que l'on vole le sommeil des yeux de la terre d'Ilom...
Gaspar Ilom permet que l'on coupe à la hache les paupières à la terre d'Ilom...
Gaspar Ilom permet que l'on grille le poil des cils à la terre d'Ilom, avec les brûlures qui rendent la lune couleur de vieille fourmi !... » (p.9 – HdM – VF)

¹⁹¹ « Ils ont vu dans les flammes Don Macho à cheval ; on dit qu'ils disent qu'il était tout habillé d'or. Le chapeau, la veste, la selle, jusqu'aux étriers de la bête, tout était en or. » (p37- HdM- VF)

cientos, los miles de piedras de vidrios preciosos allí soterrados, sólo que ya ligeramente anaranjadas, con el color de la luna. » (p.243- HdM)¹⁹²

Quelques lignes plus loin, le doute entre réel et merveilleux s'instaure :

« La casa pintada daba a la orilla de un lago subterráneo. El agua oscura pequeñas islas de millones de algas verdes, machas que se iban juntando y separando bajo el pulso tenue de la corriente. Allí por mucho que el señor Nicho tocara el agua, la realidad era más sueño que el sueño. »(p244- HdM)¹⁹³

La poésie naît alors de la confusion entre le réel et le merveilleux, créée par la multiplication des modalisateurs et des images : le lecteur est pris au piège d'un espace magique auquel il ne peut s'empêcher de croire. D'ailleurs comment lutter contre cet espace sorcier où le rêve se concrétise et devient roi ?

« Por una graciosa abertura, medias naranjas de bóvedas cubiertas de estalactitas y estalacmitas, se reflejaban en el lago. El líquido de un profundo azul de pluma brillante, mostraba en su interior, como en un estuche de joyas las zaguillas del deslumbramiento, los fantásticos calchinitles atesorados por la más india de las indias, la Tierra. Fúlgidas granazones de mazorcas de maíz incadescente. » (p244- HdM)¹⁹⁴

Il s'agit donc, encore une fois, d'un espace symbolique, où nous retrouvons le règne intemporel de la magie et de la mythologie. La grotte est cet espace matriciel

¹⁹² « Ce n'était pas la grotte d'un conte pour enfants. C'était parfaitement une réalité. Comme qui redouterait de voir se défaire dans ses mains ce qu'il croit un rêve, il vint, en toute hâte, toucher les aiguilles lumineuses. Elles donnaient l'impression d'être plus froides que la terre, parce qu'à la vue elles semblaient des corps chauds, des corps solaires. Le soleil devait être au plus haut du ciel, et c'est pourquoi il éclairait tant. M. Nicho continuait de toucher les centaines, les milliers de pierres précieuses enterrées là, dont certaines, légèrement orangées, avaient la couleur de la lune. » (p.268- HdM- VF)

¹⁹³ « La maison peinte donnait sur la rive d'un lac souterrain, dont l'eau obscure cernait de petites îles aux millions d'algues vertes que la pousse légère du courant séparait et rapprochait. Là, pour peu que M.Nicho touchât cette eau, la réalité était plus rêve que le rêve même. » (p.269 – HdM – VF)

¹⁹⁴ « Par une ravissante ouverture, des coupoles couvertes de stalactites et de stalagmites se reflétaient dans le lac, dont le bleu profond de plumage brillant montrait en son intérieur, comme dans un coffret à bijoux, d'éblouissants colliers, les féériques trésors entassés par la plus indienne des Indes : la Terre. Splendeur ! Jonchée de grains de maïs incandescents ! » (p 269 – HdM – VF)

où sont créés les hommes de maïs au cours d'une initiation douloureuse. Elle renvoie à une conception totalisante du monde, en supposant des correspondances entre la nature et l'homme et la participation des êtres au tout. C'est pourquoi pour conclure, nous pourrions dire que la vérité du roman ne se trouve pas dans les correspondances que nous pourrions établir entre les légendes et les faits réels. Car l'écriture d'Asturias est avant tout délire, magie, merveille : une manière inoubliable de transmettre l'esprit du Guatemala et de ses légendes. A travers une nature réelle et mythique, des lieux marqués par un certain animisme et la symbiose entre le sujet et le monde, le romancier explore à sa manière la polysémie d'un réel saturé de signes magiques.

- **L'initiation de l'homme de maïs : du troisième âge au quatrième âge de l'humanité**

« Primero el hombre es de barro, luego de junco o astilla y finalmente, en su reincarnación definitiva, de maíz fertil. »

Comme dans *Los Pasos perdidos*, la symbolique du parcours initiatique à la recherche du merveilleux et de soi, est fortement présente dans *Hombres de Maíz*. La grotte mythologique, dans le roman d'Asturias, fonctionne en effet comme une représentation cérémoniale des étapes de la création de l'homme, ainsi que l'enregistrent les vieilles légendes. L'auteur prend pour base la mythologie maya-quiché et en particulier la signification que portent dans cette mythologie le troisième et le quatrième âge de l'humanité. Pour simplifier : au troisième âge, l'âge matriarcal, l'humanité était imparfaite ; les poupées de bois qui existaient alors ne savaient pas adorer leurs dieux, et c'est pourquoi ceux-ci les détruisirent. Après fut créée « l'homme de maïs », l'homme parfait du quatrième âge de l'humanité ; et celui-ci suivit les principes éthiques que lui imposèrent les dieux, le premier étant le travail de la terre pour le bénéfice de la communauté et non en vue d'un enrichissement personnel.

C'est ce passage du troisième âge de l'humanité au quatrième âge que va subir Nicho Aquino dans la grotte. Lorsqu'il part à la recherche de sa femme, Nicho fait partie de ces aveugles de maris abandonnés : ce n'est que progressivement qu'il va recouvrer la vue. Parti à la recherche de sa femme, il découvre son propre moi dont il refait l'unité à travers la symbolique du nahual. Le nahual est en effet l'animal protecteur que chacun porte en soi, et avec lequel tout homme aspire à se confondre. La métamorphose du facteur en coyote peut alors se lire comme la représentation de l'homme universel à la recherche de sa fonction cosmique. Cette fonction cosmique, Nicho y parvient au moment même où il pénètre dans la grotte peuplée par les sorciers des vers luisants. Le facteur qui a mérité la transmutation est initié aux rites secrets qui le libèrent du poids de l'individualité. Il s'agit là d'un véritable rite initiatique, parallèle à la révélation du merveilleux du monde.

Retraçons les étapes de cette initiation d'après les citations du texte. Tout d'abord il y a la lutte entre l'homme et son autre moi, qu'est son nahual :

« Los que bajan a las cuevas subterráneas (...) van al encuentro de su nahual, su yo-animal protector que se les presenta en vivo, tal y como ellos lo llevan en el fondo tenebroso y húmedo de su pellejo. Animal y persona coexistentes en ellos por voluntad de sus progenitores desde el nacimiento, parentesco más entrañable que el de los padres y hermanos, sepáranse, para confrontarse, mediante sacrificios y ceremonias cumplidos en aquel abovedado mundo retumbante y tenebroso, en la misma forma que la imagen reflejada sepárase del rostro verdadero. »(p250- HdM)¹⁹⁵

Puis plusieurs jours sont nécessaires à la purification et à l'ascèse :

« se acomodan como sombras humanas en las grutas oscura, sobre colchones de hojas o en la pura tierra, absteniéndose de comer, de beber, de

¹⁹⁵ *« Ceux qui descendent dans les grottes souterraines (...) vont à la rencontre de leur animal protecteur, qui leur apparaît sous une forme vivante, tel qu'ils le contiennent au fond ténébreux et humide de leur personne. Animal et personne coexistant en eux par la volonté de leurs progéniteurs depuis la naissance – parenté plus intérieure que celle des parents et des frères – se séparent, pour se confronter, moyennant des sacrifices et des cérémonies accomplis dans ce monde sonore et ténébreux, de la même manière que l'image reflétée se sépare du visage véritable. » (p275 – HdM – VF)*

hablar, sin saludar a sus amigos o conocidos para cortar toda relación humana. »(p.251- HdM)¹⁹⁶

Tout est fait pour libérer l'homme du poids de l'humanité et pour l'amener à trouver la véritable lumière.

« Hasta nueve días prolonga este abandono voluntario y enloquecedor, del que algunos escapan alucinados a buscar el sol... »

« Sólo los que a fuerza de valor sosegado agotan su tiniebla salen a la luz preciosa. »(p.251- HdM)¹⁹⁷

L'image de la lumière peut faire penser à une sorte de révélation, révélation d'ordre métaphysique, mais aussi et surtout d'ordre ontologique :

« Los que subsisten. La luz preciosa los inunda, penetra por sus ojos, sus oídos, sus dedos, por los millones de ojitos de esponja de sus poros abiertos y gozosos hasta empapar sus corazones de arena colorada y volver de sus corazones convertida en una luz que no es la luz que rodea al vegetal, al mineral, al animal, sino la luz que rodea al hombre... »(p.252 - HdM)¹⁹⁸

La troisième épreuve permet enfin la métamorphose d'homme de bois en homme de maïs, et le passage du troisième âge de l'humanité à son quatrième âge.

« Una tercera prueba los espera. Salen a lo alto de selvas frías, hundidas en evaporaciones que forman una oscuridad blanca que los borra todo... »

« Al cuarto día, al voltear el sol hacia Poniente, los brujos les anuncian que no son hombres de madera, que no son muñecos de los bosques, y

¹⁹⁶ « Ils s'installent, ombres humaines, sur des matelas de feuilles, ou même à terre, en s'abstenant de manger, de boire, de parler, sans saluer amis ni connaissances, afin de couper toute relation avec l'humanité. »(p.275 – HdM- VF)

¹⁹⁷ « Ils prolongent jusqu'à neuf jours cet abandon volontaire et affolant d'où quelques-uns s'échappent hallucinés, en quête de soleil... »
« Seuls réussissent à revenir à la précieuse lumière ceux qui, à force de calme courage, ont épuisé leurs ténèbres. » (p.275 – HdM- VF)

¹⁹⁸ « Ceux qui subsistent. Une clarté splendide les inonde, pénètre par leurs yeux, leurs oreilles, leurs doigts, par les millions de petits trous d'éponge de leurs pores voluptueusement ouverts, jusqu'à ce qu'elle imprègne leur cœur de sable rouge et en ressorte sous forme d'une lumière qui n'est pas celle où baignent le végétal, ni le minéral, ni l'animal, mais celle qui entoure l'homme... » (p.276 – HDM – VF)

les dan paso a la tierra llana, donde les espara en todas las formas el maíz... »(p252- 253 – HdM)¹⁹⁹

L'initiation dans la grotte correspond donc à une trajectoire orientée vers une certaine perfection spirituelle, où l'homme se découvre enfin en accord avec lui-même, avec la nature et avec les dieux. Il peut ainsi entrer dans l'immortalité. Nicho n'est d'ailleurs pas le seul à parvenir à cette perfection de l'homme de maïs : c'est également le cas pour Gaspar Ilóm dont les métamorphoses successives (quand il se jette dans le fleuve, il se change d'abord en pierre, puis en nuage, plus tard en oiseau, et enfin « *en sombra de su sombra en el agua* ») traduisent son ascension, la révélation de son être et son entrée dans l'immortalité.

Le roman d'Asturias peut donc être lu comme une véritable initiation ; une initiation au merveilleux qui correspond à la révélation de soi.

3-2-4- Les lieux de l'inconscient dans *Sobre Héroes y tumbas*

Avec le roman de Sábato nous changeons de décor en passant d'un « merveilleux blanc » à un « merveilleux noir », qui trouve un écho dans le traitement particulier de l'espace. En effet, dans *Sobre Héroes y tumbas*, et contrairement aux trois autres romans étudiés, les espaces traversés par les personnages sont marqués par la clôture et la marginalité. On est bien loin de la forêt tropicale qui entoure Macondo ou des plaines parcourues par le facteur Nicho : pas de cadre naturel donc, juste une ville immense dont les recoins les plus oubliés forment le théâtre du réel merveilleux.

Le roman peut d'ailleurs être lu comme le récit d'une expédition ethnologique vers l'intérieur d'une ville singulièrement inquiétante, un Buenos Aires hanté qui

¹⁹⁹ « Une troisième épreuve les attend. Ils s'élèvent au-dessus de sylvies froides, plongées dans des vapeurs dont l'obscurité blanche efface tout à leurs yeux... »
« Le quatrième jour, au coucher du soleil, les sorciers leur annoncent qu'ils ne sont plus des hommes de bois, qu'ils ne sont plus des pantins de la forêt, et ils les font passer sur le sol de la terre, où les attend le maïs sous toutes ses formes. » (p.277 – HdM – VF)

dévoile peu à peu ses sortilèges, avoue ses sacrifices humains périodiques et rituels, profère ses possédés et ses mirages. Les espaces dévoués au merveilleux sont le fruit de cette investigation dans les sous-sols de la ville, dans les bas fonds de l'histoire... le fruit d'une investigation dont le but semble être de circonscrire la sortie naissante des ténèbres. Il s'agit donc d'espaces hautement symboliques, constamment placés sous le signe de deux pulsions fondamentales, Eros et Thanatos ; mais surtout, ces espaces correspondent à la concrétisation symbolique de désirs inconscients, sortes de rêves éveillés qui emprisonnent les personnages : Alejandra dans son Mirador, Fernando dans les souterrains d'une maison, puis dans les méandres de son propre cauchemar.

- **le traitement de l'espace**

- **Le mirador**

Le mirador est le premier espace cité dans le roman, à travers l'information liminaire : il est d'emblée présenté comme un espace intime consacré à Alejandra, mais aussi comme le lieu mortifère où se déroule la purification par le feu. Il s'agit donc d'un lieu marqué dès les premières pages par la marginalité, sorte de symbole fondateur de la famille d'Alejandra, dans sa grandeur et sa décadence. Comme dans certaines nouvelles fantastiques²⁰⁰, l'espace devient ici le reflet de l'inconscient des personnages. L'auteur établit lui-même ce parallèle, en insistant sur les nombreux rapports d'analogie qui peuvent exister entre la chambre et l'âme torturée d'Alejandra. Il souligne :

« Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra. El techo no tenía cielo raso y se veían los grandes tirantes de madera. Había una cama turca recubierta con un poncho y un conjunto de muebles que parecían sacados de un remate : de diferentes épocas y estilos, pero todos rotos y a punto de derrumbarse. »(p.52 – ShyT)²⁰¹

²⁰⁰ on peut penser à *La chute de la maison Usher* de Poe

²⁰¹ « Martín parcourut la chambre du regard, comme s'il explorait une partie de l'âme inconnue d'Alejandra. Un toit sans plafond, laissant voir les poutres de la charpente, un lit tout simple et un ramassis de meubles semblant provenir d'une vente aux enchères,

L'espace gagne alors en profondeur, en symbolisme et en merveilleux. Le mystère émanent du personnage d'Alejandra déteint sur le Mirador ; et ce d'autant plus que les lieux sont perçus par un jeune homme encore « vierge » de tout mystère, qui ne sait ce qu'il doit croire.

Mais si l'espace acquiert sur le jeune Martín et sur le lecteur une telle puissance de suggestion, c'est sans doute parce qu'il est représenté comme une sorte d'entre deux : entre deux terrifiant entre le passé (qui ne cesse de ressurgir à travers le récit de la fuite des armées du Général Lavalle) et le présent ; entre le rêve (on peut penser aux états de transe d'Alejandra) et la veille (Martín reste à veiller Alejandra) ; entre la folie (qui s'incarne dans Bebe et Escolástica) et la pensée rationnelle de Martín tentant de reconstituer des faits comme les pièces d'un puzzle mystérieux ; entre le merveilleux, le mystère de cette famille (auquel Bruno est également sensible) et le réel. Le Mirador se situe donc dans une sorte d'ailleurs, et en tant que tel constitue une voie d'accès au merveilleux, l'une des étapes de l'initiation de Martín.

Mais revenons sur ce que nous avons appelé un « lieu de l'entre deux », en tant que clef de voûte du fantastique. Notons que, dès les premières descriptions, le Mirador semble bien plus ressortir des lieux topiques du roman noir que des lieux idéaux qui servent habituellement de cadres aux histoires d'amour. Observons ce qu'en dit Martín :

« Se sentía el intenso perfume a jasmín del país. La verja era muy vieja y estaba a medias cubierta con glicina. La puerta, herrumbrosa, se movía dificultosamente, con chirridos. En medio de la oscuridad, brillaban los charcos de la reciente lluvia. Se veía una habitación iluminada, pero el silencio correspondía más bien a una casa sin habitaciones. Borearon un jardín abandonado, cubierto de yuyos, por una veredita que había al costado de una galería lateral, sostenida por columnas de hierro. La casa era viejísima, sus ventanas daban a la galería y aún conservaban sus rejas coloniales ; las

d'époques et de styles différents, mais tous délabrés, prêts à s'effondrer. » (p.47 – ShyT-VF)

grandes baldosas eran seguramente de aquel tiempo, pues se sentían hundidas, gastadas y rotas. » (p50- ShyT)²⁰²

Ou encore :

« A la luz del día el caserón era todavía más disparatado que de noche, porque con sus paredes derruidas y desconchadas, con los yuyos creciendo libremente en el jardín, con su reja enmohecida y su puerta casi caída contrastaba con más fuerza que de noche con las fábricas y las chimeneas que se destacaban detrás. Como un fantasma es más absurdo de día. » (p.106 – ShyT)²⁰³

Il s'agit d'un espace inquiétant, hors temps, où toute trace humaine semble bânnie. Une sorte de maison hantée, de maison fantôme...effrayante. On comprend alors mieux pourquoi Martín ne peut manquer de voir dans ce lieu un espace fantastique ouvrant sur le mystère d'Alejandra. Mais pour Alejandra, la symbolique du lieu differt sensiblement. Il s'agit en effet pour elle d'une sorte de refuge, un lieu apaisant lors de ses crises. Or, comme tout espace protecteur et intime, il peut alors également apparaître comme une prison, l'espace auquel Alejandra ne peut échapper (malgré les propositions de Martín l'implorant de partir avec lui pour le Sud). La princesse Dragon se trouve prise au piège de son donjon, et ne peut en sortir que par l'incendie final.

²⁰² « Il flottait une puissante odeur de jasmin. La grille, fort vieillie, disparaissait presque sous une glycine. La porte, rouillée, tournait difficilement en grinçant. Dans l'obscurité, les flaques de la dernière pluie luisaient. Il y avait de la lumière dans une chambre, mais le silence était plutôt celui d'une maison inhabitée. Ils longèrent un jardin en friche, envahi de mauvaises herbes, par un sentier côtoyant la galerie latérale soutenue par des colonnes de fonte. La maison était très ancienne et les fenêtres qui ouvraient sur la galerie avaient conservé leurs barreaux de l'époque coloniale ; les grandes dalles devaient être, elles aussi, d'origine, car on les sentait affaissées, usées et rongées. » (p.45 – ShyT – VF)

²⁰³ « Dans la lumière du jour, la grande bâtisse semblait encore plus insolite que de nuit, car ses murs croulants et lépreux, son jardin envahi par les mauvaises herbes, sa grille rouillée et sa porte à demi décrochée formaient un contraste plus fort avec les usines et les cheminées qui se dressaient derrière elle. Tel un fantôme, plus absurde encore en plein jour »(p.98 – ShyT – VF)

- **Les labyrinthes obscurs d'une ville explorée en profondeur**

Si le Mirador fonctionne comme la représentation des lieux inconscients d'Alejandra, il existe un autre personnage pour lequel l'espace revêt une symbolique forte : il s'agit de Fernando. Ici ce sont les souterrains attachés à la maison des aveugles qui vont figurer le domaine secret qu'il va pénétrer. Des expressions comme « *me fue posible penetrar en el dominio secreto* », « *En el poste había tres números, y eran para mí la clave inicial de un gran enigma.* »(p362), ou « *las puertas de lo Desconocido* »(p362) renforcent la fonction symbolique de ces lieux qui ont pour rôle de représenter métaphoriquement les angoisses inconscientes du personnage.

La maison des aveugles revêt alors une triple signification : d'un côté elle joue comme un symbole de la femme. La maison est vue comme un monde interdit, dont il faut pénétrer le secret. D'ailleurs la descente par l'escalier obscure tient énormément de la régression utérine. ; et l'on peut alors lire le passage par les souterrains de la maison comme une représentation de la transgression intrinsèque au complexe d'Oedipe et le cauchemar comme l'expression d'une peur, celle de la castration par le père.²⁰⁴

Si l'escalier en spirale donne l'impression dans son infinie descente d'une certaine régression utérine, on peut également y lire le symbole d'une anabase aux portes de l'enfer : la maison peut en effet, également être lue comme le symbole du mal. Rappelons que Fernando voit dans les aveugles une secte dirigeant secrètement le monde depuis les souterrains de la ville.

« *Cuando la oscuridad hacía más misterioso aquel extraño rincón de Buenos Aires, mi corazón fue comprimiéndose como si empezara a sospechar alguna abyecta iniciación en recónditos subterráneos, en húmedos hipogeos, a cargo de algún tenebroso y ciego mistagogo.* » (p366- SHyT)²⁰⁵

²⁰⁴ cf. MARTINEZ DACOSTA Silvia, *El Informe sobre ciegos en la novela de Ernesto Sábato : Sobre héroes y tumbas, comentario crítico a la luz de las teorías de segismundo Freud*, Miami, Editions Universal, coll. Polymita, 1972

²⁰⁵ « *Alors que l'obscurité rendait encore plus mystérieux et étrange ce coin de Buenos Aires, mon cœur se serra comme s'il se mettait à soupçonner quelque initiation abjecte dans*

Cette lecture symbolique confère au passage son éclairage fantastique. Règne alors une sorte d'aura surnaturelle, amplifiée par les hallucinations de l'âme torturée de Vidal : il insiste d'ailleurs sur certains détails inquiétant : « *l'obscurité et un silence de mort régnaient à l'intérieur* » ou encore cette porte qui n'est pas fermée, signe qu'on l'attend. L'apogée de cette vision hallucinée a lieu lors du rapport sexuel avec l'aveugle, sorte d'union intime avec Satan, rendue terrifiante par ce que l'on pourrait appeler « une phobie du visqueux ».

Enfin la maison peut être lue, avec la multiplication de ses labyrinthes (le mot revenant à de nombreuses reprises), comme la représentation des méandres de la conscience. L'ambiguïté est sans cesse maintenue, notamment avec la transposition des cauchemars de Fernando ; on ne sait plus où se situe le réel et l'inconscient. C'est ce que nous dit d'ailleurs Fernando lui-même :

« *la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo* » (p.370 - SHyT)²⁰⁶

Fernando se retrouve pris au piège de ses propres ténèbres.

Que ce soit le Mirador ou cette maison, il est donc important de lire ces espaces comme des lieux symboliques ouvrant sur autre chose. A ce sujet la maison est particulièrement significative car elle est toujours vécue et visitée par Vidal comme une entrée donnant sur autre chose, un monde interdit, secret et dangereux dont il n'a pas la clef. Il se rend compte que « *cet appartement n'était qu'un simple passage vers un autre endroit.* » (p302). La maison est bien un espace réel merveilleux, car suspendue entre un réel plausible et cet autre chose, merveilleux dont Fernando perçoit la présence.

des lieux souterrains, dans d'humides hypogées, sous la direction de quelque redoutable mystagogue aveugle. » (p.301 – ShyT – VF)

²⁰⁶ « *L'exploration de leur univers avait été, je commence à l'entrevoir maintenant, l'exploration de mes propres ténèbres.* » (p. 304 – ShyT- VF)

- Les lieux rêvés

Enfin nous pouvons brièvement évoquer le cauchemar de Fernando, en ce que ses rêves et visions sont une manière de révéler la face cachée de la réalité. En parcourant la maison aux aveugles Fernando prend le risque de plonger dans les abîmes de son moi et de parvenir aux zones les plus profondes de son inconscient. L'auteur nous propose alors un espace marqué par l'irrationalité, par la toute puissance de l'inconscient ; un espace jouant du fantastique, subvertissant sans cesse le principe de réalité (Fernando vit-il ce qu'il décrit ? Ou alors le rêve-t-il ? Mais alors est-ce dans son lit comme semblerait l'indiquer le retour final dans sa maison, ou dans les souterrains de la maison ?). Ce qu'il est intéressant de remarquer c'est que l'on assiste à ce moment là du texte à la matérialisation progressive des pires obsessions de Fernando, de ses pires terreurs :

« A mis espaldas sentía la sonrisa siniestra del Hombre. Sobre mí sentía el vuelo pesado de los pterodáctilos, que planeaban y a veces hasta me rozaban con sus alas. Mi temor provenía no sólo de su contacto gelatinoso y frío sino de la posibilidad de que con sus picos dentados finalmente se precipitasen sobre mí y me arrancasen los ojos. »²⁰⁷

On assiste à un processus « d'évidement du réel » au profit d'un univers merveilleux et terrifiant :

« Estaba yo sobre una barca y la barca se deslizaba sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras y insondable. »

« No había la luz solar sino la equívoca y fantasmal luminosidad que provenía del sol nocturno. »²⁰⁸

L'espace se peuple bientôt de créatures maléfiques (un cyclope, une divinité mi-femme, mi-vampire) et d'un bestiaire inquiétant :

²⁰⁷ « Je sentais toujours dans mon dos le sourire sinistre de l'Homme. Je sentais le vol lourd des ptérodactyles qui planaient juste au-dessus de moi, et parfois même m'effleuraient avec la pointe de leurs ailes. J'étais terrorisé, non seulement par ce contact gélatineux et froid, mais aussi à l'idée qu'ils pouvaient finalement s'abattre sur moi et m'arracher les yeux de leurs becs dentés. »

²⁰⁸ « J'étais à bord d'une barque et la barque glissait sur un lac immense aux eaux tranquilles, noires et profondes. »
« Il n'y avait pas de lumière solaire, mais une luminosité équivoque et fantomatique provenant d'un soleil nocturne. »

« Como si aquellos pájaros de mi niñez se hubiesen convertido ahora en enormes pterodáctilos o en murciélagos gigantescos. »

« Mis manos tocaban y apartaban con repugnancia culebras que en grandes cantidades se agitaban en el dilatado pantano... »²⁰⁹

Fernando est lui aussi victime d'une métamorphose terrifiante en poisson. Tout est en jeu pour représenter symboliquement le monde caché de Vidal : un monde atteint par une sorte de processus de décomposition, un monde marqué encore une fois par cette phobie du mou, du boueux :

« Algo me sucedió a medida que ascendía por aquel resbaladizo, crecientemente cálido y sofocante túnel : mi cuerpo se iba convirtiendo en el cuerpo de un pez. Mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas y sentí que mi piel se cubría de duras escamas. » (p. 439 – ShyT)²¹⁰

Si l'on passe en revue les différents espaces parcourus par Fernando au cours de son cauchemar, on retrouve un souterrain, une grotte, un lac et enfin une plaine déserte dominée par un œil immense. Le souterrain et la grotte sont les symboles de la femme et l'expression d'un désir de retour au centre de la terre, d'une régression au ventre de la mère. D'ailleurs la terreur et l'angoisse éprouvées par Vidal en traversant les différents espaces sont assez ambivalentes car elles semblent provenir de la répression d'un sentiment d'attraction. On en revient au complexe d'Œdipe :

« Un fulgor intenso pero equívoco, como es característico de la luz fosforescente, que diluye y hace vibrar los contornos, bañaba un largo y estrachísimo túnel ascendente, en que me fue preciso trepar reptando sobre mi vientre. Y aquel fulgor provenía de la boca terminal como de una misteriosa gruta submarina. » (p. 438 – ShyT)²¹¹

²⁰⁹ *« Comme si les oiseaux de mon enfance s'étaient transformés en énormes ptéroactyles ou en gigantesques vampires. »*

« Je touchais et écartais des serpents répugnants qui s'agitaient en grand nombre dans ce marécage sans fin. »

²¹⁰ *« Au fur et à mesure que je remontais dans le tunnel de chair glissant et asphyxiant, mon corps se muait en poisson. Mes extrémités se transformaient en nageoires et je pouvais sentir ma peau se couvrir d'écailles. » (p.362 – ShyT – VF)*

²¹¹ *« Une lueur intense mais trompeuse, comme toute lumière phosphorescente qui estompe et fait vibrer les contours, baignait un long tunnel de chair, extrêmement étroit, où je dus monter en rampant. La lueur semblait venir d'en haut, comme d'une mystérieuse grotte sous-marine. » (p. 362 – ShyT - VF)*

Cependant avec ces espaces fantasmés, on n'est pas si loin de la grotte et du lac de *Hombres de maíz* : mais de la même manière qu'il existe une inconstance blanche et une inconstance noire, ici on pourrait parler de réel merveilleux blanc pour le roman d'Asturias et sa représentation du retour à l'un primitif ; et de réel merveilleux noir, dans lequel l'homme se fait dévorer par ses propres démons, dans le roman de Sábato.

- **Les parcours initiatiques de Martín et de Fernando**

Dans le roman de Sábato, nous assistons à deux initiations : la première touche le jeune Martín, et la seconde prend la forme d'un rite quasi sacrificiel pour Fernando. En fait, à travers ces deux personnages, c'est une sorte de roman psychologique et métaphysique qui s'ouvre. Les thèmes sont en effet voisins d'un certain existentialisme, même si la façon de peindre les symptômes de ces angoisses et les conséquences sur leurs victimes diffère : à l'analyse psychologique et philosophique lucide de leur mal-être, se substitue ici la peinture des peurs et des délires des personnages, la représentation de leur extériorisation.

On remarquera par exemple que sont souvent mentionnées les obsessions des personnages : Martín et l'obsession de sa naissance non désirée ; sa relation avec son père qui a échoué comme mari et comme père ; le récit de l'enfance et de l'adolescence d'Alejandra ; la vie singulière de Fernando et sa phobie des aveugles. D'autre part, on notera également que la progression chronologique des relations passionnelles entre Martín et Alejandra est constamment perturbée par l'évocation de leurs souvenirs réciproques, sur un ton obsédant et angoissant, dans la tentative désespérée de reconstituer leur passé. Tous ces éléments font que le roman a souvent été lu comme un roman de la condition humaine, condition humaine symbolisée tout au long du récit par l'image du labyrinthe : labyrinthe structurel, labyrinthe de la ville, labyrinthe métaphorique et surtout labyrinthe métaphysique.

- **Le parcours de Martín guidé par Alejandra**

Mais revenons à Martín. Lorsqu'il porte un regard rétrospectif sur sa rencontre avec Alejandra, il ne cesse de nous dire à quel point cette rencontre a été essentielle dans sa vie. La jeune fille, par sa conscience aiguë du mystère de choses, le tire du sommeil de l'existence, et le met face à son destin, tragique mais noble.

« La noche, la infancia, las tinieblas, las tinieblas, el terror y la sangre, carne y sangre, los sueños, abismos, abismos insondables, soledad, soledad, soledad, tocamos pero estamos a distancias incommensurables, tocamos pero estamos solos. Era un chico bajo un cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en aquel inmenso universo gigantesco. » (p83 – ShyT)²¹²

Sous le poids des remarques acerbes²¹³ d'Alejandra sur la vie, Martín se voit obligé de renoncer à sa naïveté, et à son idéalisme. Il découvre le monde dans sa dure réalité : il devient *« ce jeune homme qui commence à entrevoir avec horreur que l'absolu n'existe pas. »* (p.34 – ShyT - VF) Mais il découvre également le mystère qui palpite derrière chaque chose : le mystère de l'amour, le mystère de la folie, le mystère d'Alejandra...

« Qué misterioso es el mundo. Solamente la gente superficial no lo ve. Conversás con el vigilante de la esquina, le hacés tomar confianza y al rato descubrís que él también es un misterio. » (p85 – ShyT)²¹⁴

Elle est son guide dans un monde qui se découvre peu à peu mystérieux, merveilleux, réel merveilleux. Martín n'est d'ailleurs pas le seul à être initié aux mystères de ce monde par la famille Olmos. C'est aussi le cas de Bruno qui va devoir subir de nombreux rites (Comme voler la tête d'entre les mains d'Escolástica ou encore jouer à cache-cache dans le noir avec Fernando et sa cousine) afin

²¹² *« La nuit l'enfance, les ténèbres, les ténèbres, la terreur et le sang, sang, chair et sang, les rêves, abîmes, abîmes insondables, solitude, solitude, solitude, nous sommes proches, mais à des distances incommensurables, nous sommes proches, mais seuls. Il était comme un enfant, sous une coupole immense, au centre de la coupole, au milieu d'un silence effrayant, seul dans cet immense univers gigantesque. » (p78 – ShyT- Vf)*

²¹³ Pour n'en citer qu'une, on peut se rappeler p47 de l'édition française : *« Tu penses que l'humanité n'est pas une belle saloperie ? »*

²¹⁴ *« Le monde est vraiment mystérieux. Il n'y a que les gens superficiels pour ne pas s'en rendre compte. Tu parles avec le flic du coin, tu le mets en confiance, et vite tu t'aperçois que, lui aussi, est un mystère. » (p81- SHyT – VF)*

d'appartenir au cercle des proches de Vidal et percer le mystère émanant des deux cousins.

Pour ce qui est de Martín, dès le départ il aimerait sauver sa bien aimée de ses propres démons et l'emmener loin vers le sud :

« Qué hacía él allí ? Se sentía estúpido y torpe. Pero, por alguna razón que no alcanzaba a comprender, ella parecía necesitarlo. »(p81 – ShyT)²¹⁵

Mais Martín ne peut la soustraire à son destin, il ne peut sauver la princesse car le dragon sommeille en elle : il échoue et il ne lui reste alors plus d'autre choix que le désir chimérique d'échapper vers un sud purificateur, de partir seul. Les dernières pages marquent alors un retour au réel.

- **L'initiation de Fernando**

L'autre initiation est le fait de Fernando, lors de sa poursuite de la secte dans les souterrains de la ville. La secte des aveugles a un fort sens symbolique : d'une part elle traduit la vision du mal liée à notre existence, d'autre part, elle exprime le côté secret, mystérieux de toute réalité.

Ainsi lorsque Fernando pénètre dans les sous-sols de la maison des aveugles, il s'agit véritablement de passer dans un autre monde, la part obscure de la réalité. C'est pourquoi à cette quête sont progressivement rattachées des images de renaissance ou de régression utérine. Nous ne reviendrons pas sur la symbolique de l'élément aquatique, de la grotte ou du tunnel « étroit et glissant » ; on remarquera uniquement que percer le mystère du monde relève pour Fernando d'une véritable ontophanie, c'est à dire d'une révélation de son être, et que cette révélation se fait dans la douleur.

Pour conclure sur *Sobre Héroes y tumbas*, nous citerons quelques extraits du rapport de Fernando, montrant à quel point le personnage est apparenté aux théories du réel merveilleux :

²¹⁵ « Pourquoi était-il là ? Il se sentait stupide et gauche mais, pour une raison qu'il ne parvenait pas à comprendre, elle paraissait avoir besoin de lui. » (p77 – ShyT – VF)

« Tuve de pronto la revelación de que la realidad podía empezar a deformarse si no concentraba toda mi voluntad para mantenerla estable. »

« concentré toda mi fuerza mirando esa especie de sombra que es la realidad que nos rodea, sombra de alguna estructura o pared que no nos es dado contemplar. »

« Pero a veces, por más intensos que fueran mis esfuerzos, la realidad empezaba a disgregarse poco a poco, a deformarse, como si fuera de caucho y enormes tensiones la solicitaran desde los extremos... » (p307 – ShyT)²¹⁶

Le personnage a conscience du merveilleux qui l'entoure, d'un merveilleux né d'une relation étroite entre le sujet et le monde, sujet qui projette ses angoisses sur le réel. C'est pourquoi le merveilleux chez Sábato est si noir, et terrible.

conclusion

Le surréalisme pourrait être défini comme « un grand secret dans un décor de lieu commun », car l'apparition du merveilleux se fait progressivement, avec toujours un ancrage par rapport au réel. Le quotidien est vécu comme une voie d'accès au merveilleux et la rêverie toujours guidée par les apparences. Or ici l'apparence s'anéantit au profit d'une genèse surnaturelle : dans le réel merveilleux, il s'agit d'une véritable promenade au cœur du merveilleux. La poésie prend possession de la vie et la magie envahit les espaces. Loin de la reconstruction érudite du réel, le romancier-démiurge découvre sous le réel un monde merveilleux et n'obéissant pas au cadre restreint des lois de la création artistique. Les romanciers du réel merveilleux n'ont pas commis l'erreur de croire que le monde merveilleux, tant recherché par les surréalistes, était uniquement subjectif et artificiel. Ils ont joué sur ses incarnations multiples et objectives au sein du réel latino américain.

Pour mieux comprendre à quel point il est essentiel que nos romanciers aient fait advenir les territoires surréalistes, il faudrait rappeler cette critique de M. Beaujour à propos du *Nadja* de Breton :

²¹⁶ *« Je constatai un jour que la réalité pouvait se déformer si je n'employais pas toute ma volonté à la maintenir stable. »*

« Je concentrais toutes mes forces à observer cette ombre qu'est la réalité ambiante, ombre de quelque édifice ou de quelque mur qu'il ne nous est pas donné de voir. »

« Mais parfois, en dépit de mes efforts, la réalité se défaisait peu à peu, se déformait, comme si elle était en caoutchouc et subissait des pressions énormes... » (p245 – ShyT- VF)

« Breton n'a pas su embrasser la vérité dans une âme et un corps. Parti au hasard, il n'arrive nulle part, comme un conquistador qui aurait discerné les abords de l'eldorado sans jamais y pénétrer et qui hésite à comprendre que le pays doré n'existe que dans ses désirs. Hanté peut-être par une illusion, ramené à lui-même, le voyageur fait le bilan de son expédition manquée aux confins de l'autre monde. »²¹⁷

Or pour nos romanciers, le merveilleux s'intègre spontanément à la réalité ; et cette doxa leur permet de pénétrer dans les arcanes d'une autre réalité et de donner au genre romanesque une dimension nouvelle. Il est d'ailleurs significatif de remarquer que le narrateur de *Los Pasos perdidos* préfère les trésors de Santa Monica, infiniment plus fascinants que L'Eldorado rêvé par les chercheurs d'or. Chacun des auteurs, à des niveaux différents, a donc soutenu le pari surréaliste de faire advenir des lieux où se mêleraient le réel et le merveilleux, sans conflits. Ils l'ont gagné, car au lieu de fabriquer ces espaces « réel merveilleux », ils se sont efforcés de les chercher dans la réalité, de les rendre visible à partir du réel. Il s'agissait d'un pari risqué qui impliquait des changements de perspectives, une autre manière de percevoir le réel. En ce sens le réel merveilleux est autant un travail sur la réalité qu'un travail sur soi : le merveilleux ne se révèle qu'à celui qui consent à s'ouvrir au mystère du monde, et ceci souvent au terme d'un long parcours initiatique.

On le voit le traitement de l'espace, du temps et des personnages a un rôle particulièrement important à jouer dans l'avènement du merveilleux sur la scène du réel. Mais c'est aussi le cas du langage éminemment poétique choisi par les romanciers, un langage sorcier et créateur, au moyen duquel le réel est transfiguré.

²¹⁷BEAUJOUR Michel, « Qu'est ce que Nadja ? », *Nouvelle Revue Française*

3-3- Le réel transfiguré par une parole magique

« Il faut résister à la tentation d’assembler les mots pour faire une œuvre. Claudel disait « Ce ne sont pas les mots qui ont fait l’Odyssée ; c’est l’Odyssée qui fait les mots. » »

(Sábato ²¹⁸)

Les écrivains « du boum » ont exploré toutes les facettes du réel et surtout ont donné à cette réalité totale une forme littéraire qui emprunte au fantastique, au merveilleux et au magique ; une forme originale produite par une parole magique qu’il conviendra d’analyser dans cette partie.

3-3-1- Introduction : le réel transfiguré ?

Avant de nous intéresser spécifiquement aux quatre œuvres étudiées, nous pouvons brièvement rappeler ce qu’implique la théorie du réel merveilleux, du point de vue de l’écriture.

Le réel merveilleux déplace le code de la représentation mimétique dans l’imaginaire et le travaille sans le subvertir totalement, mais en le déformant ou plutôt en lui donnant une nouvelle forme, qui dans une certaine mesure le rend étrange. Dans son essai *El realismo magico en la ficcion Hispano Americana*, Enrique Anderson Imbert définit le réalisme magique (dont nous avons dit qu’il est en quelque sorte la dimension esthétique du réel merveilleux) comme une synthèse originale entre une réalité observée de façon rigoureuse et une réalité qui échappe à une approche concrète, parce que peuplée de signes mystérieux et prodigieux :

²¹⁸ Sábato Ernesto, *Mes Fantômes, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato*, Editions Belfond, coll. Entretiens, 1988, p.136

« Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo), el realismo magico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. »²¹⁹

Bien qu'ils ne relèvent pas forcément de l'imaginaire, les thèmes sont vus dans une optique imaginante qui les déréalise, et ce, grâce au maniement d'une langue particulièrement exubérante.

Se pose alors un problème de cohérence ; car, pour les critiques, la magie correspondrait à un effet de style. Or le réel merveilleux n'est pas un effet de style mais un mouvement d'intériorisation du merveilleux. C'est pourquoi en étudiant ce que nous avons appelé « la parole magique des romanciers », il ne nous faudra pas oublier que le passage sans transition du réel observé au réel recréé doit être compris par rapport à la vision d'un quotidien baigné de merveilleux. Le roman ouvre alors un champ illimité de possibilités créatrices avec la reconquête du monde magique, c'est-à-dire la réalité. Mais dépasser la réalité concrète, ne peut se faire qu'en prenant ses distances devant le réel observé, de façon à mieux le retrouver et l'exprimer. La magie du verbe et la profusion du style permettent de créer cette nouvelle réalité, en élargissant la notion de réel et en lui établissant des liens avec le merveilleux et l'imaginaire. Le langage magique devient le moyen privilégié de percevoir et de retranscrire le réel avec un regard hors du commun : Les inversions, arrêts, scissions, télescopages des phrases, répétitions de mots ou de phrases, multiplications des hyperboles et des métaphores... suggèrent la pluralité sémantique des choses.

On peut alors se souvenir des propos de Breton : « *La poésie est fondée sur le choc des mots, sur leur rapprochement inattendu. La nouveauté est non dans les éléments eux-mêmes, mais dans leurs relations.* » Ou encore ceux d'Aragon dans *Le Paysan de Paris*, définissant le surréalisme comme « *l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image* »²²⁰. Le parallèle entre langage surréaliste et parole réelle merveilleuse semble alors se tenir, les deux courants investissant une dimension du langage liée à l'inspiration et au merveilleux. Mais voilà, le rapprochement devient vite bancal, car le surréalisme c'est aussi :

²¹⁹ Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico en la ficción Hispano americana* « Entre la dissolution de la réalité (magie) et la copie de la réalité (réalisme), le réalisme magique nous étonne comme si nous assistions au spectacle d'une nouvelle création. »

²²⁰ ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1926, p.82

« dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »²²¹

« La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. »²²²

Si Asturias a revendiqué une pratique surréaliste du langage, à travers le recours à l'écriture automatique et à l'inconscient, il n'en est pas de même pour Carpentier ou Sábato :

« J'ai critiqué l'importance trop grande que ce mouvement accordait aux automatismes. Il n'y a aucune grande œuvre d'art qui soit le résultat d'un pur automatisme. »²²³

Libérée, mais pas tout à fait surréaliste, la parole magique de nos auteurs est la mise en pratique spécifique des théories du réel merveilleux ; c'est pourquoi nous verrons donc dans chacun des romans les caractéristiques de cette parole magique et déréalisante, en commençant par ce que R. Caillois a nommé « le réalisme halluciné d'Asturias. »

²²¹ BRETON André, *Le Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924, p.42

²²² *Ibidem*

²²³ SABATO Ernesto, *Mes Fantômes, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato*, Editions Belfond, coll. Entretiens, 1988

3-3-2- « Le réalisme halluciné » d’Asturias

*« Zhorí se es en el momento en que se es uno solo con
el sol encima. »
(p. 273- HdM)²²⁴*

Nous avons jugé intéressant de consacrer cette partie à ce que Roger Caillois a appelé le « réalisme halluciné »²²⁵ d’Asturias. Le changement de terminologie permet en effet de renouveler notre réflexion autour d’un roman qui, tout en ayant été publié la même année que *Los Pasos Perdidos*, diffère à la fois du réalisme magique et du réel merveilleux. Roger Caillois relève plusieurs particularités de ce roman composé de ce que Valéry appelait, dans une préface mi-éblouie, mi-épouvantée, des « histoires-rêves-poésie ».

Tout d’abord il insiste sur un merveilleux qui semble faire corps avec l’objet de la description ; en cela on est très proche de la définition du réel merveilleux :

*« Loin d’être des artifices esthétiques, encore moins des procédés
rhétoriques, ses ressources d’écrivain lui sont imposées par l’objet même de sa
description, avec laquelle il fait corps. »²²⁶*

Le merveilleux semble jaillir d’un détail, d’une attention particulière au monde, d’une plongée sensorielle dans le réel, par exemple dans cette description :

*« De vez en vez, entre el gotear del rocío, fragmentos estelares de un
reloj de mínimas cristalerías rotas en minutos, sonaban, al caer en tierra
alfombrada de yerbas, los mangos, con un sonido amortiguado, como si a cada
cierto tiempo, cayeran para marcar las horas. .. » (p.164 – HdM)²²⁷*

²²⁴ « On devient voyant au moment où l’on ne fait plus qu’un avec le soleil au dessus de soi. » (p.299 –HdM – VF)

²²⁵ CAILLOIS Roger, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, 1978, p.28-35

²²⁶ *Ibidem*

²²⁷ « De temps en temps, dans l’égouttement de la rosée, fragments stellaires d’une horloge aux cristaux minuscules réduits e minutes, résonnaient, en tombant sur le sol tapissé d’herbe, les mangues, avec un bruit amorti, comme si à un instant donné elles se laissainet choir de leurs branches pour marquer les heures... » (p180 - HdM – VF)

Selon l'expression de R Caillois, l'espace devient un « *espace sorcier où le rêve est roi* ». Le romancier travaille de l'autre côté de la réalité, mêlant le mythe, le rêve, l'imaginaire à la réalité. Le lecteur ne doit donc pas être surpris de traverser un univers peuplé de sorciers, d'homme-sarigue, de malédictions et de légende. Il y a de nombreux « démarrages » dans le texte qui font que l'on abandonne le plan de la trame, de la narration et du réel pour glisser dans un merveilleux rendu presque palpable ; c'est le cas, par exemple, lorsque s'exécute la malédiction des sorciers des vers luisants, sous la forme de cercles magiques entourant le Colonel Chalo Godoy :

« *El primero, contando de adentro afuera, de abajo para arriba, está formado por ojos de buhos. Miles y miles de ojos de buhos, fijos, congelados, redondos. El segundo círculo está formado por caras de brujos sin cuerpo. Miles y miles de caras que se sostienen pegadas al aire, como la luna en el cielo, sin cuerpo, sin nada que la sustente. El tercer círculo, el más alejado, no es el menos iracundo, parece jarrilla hirviendo, y está formado por incontable número de rondas de izotales, de dagas ensangrentadas por un gran incendio.* »
(p86- HdM)²²⁸

Comme l'explique Roger Caillois, « *Asturias qui se voulait exact, se trouvait contraint d'associer réalisme et fantasmagorie* ». « *L'imagination fascinée fait appel à des images extrêmes et justes qui mêlent les servitudes de l'activité diurne à la fureur d'états seconds plus fulgurants et non moins vrais dans l'instant* »²²⁹

Le monde décrit n'est pas réel au sens étroit du terme : la narration n'est pas réaliste, mais vraie dans sa façon de faire surgir la dimension cachée, mythique et inconsciente du monde. S'ouvre alors un univers infiniment riche, aux possibilités

²²⁸ « *Le premier, en partant du centre, de bas en haut, est formé par des yeux de hiboux. Des yeux de hiboux par milliers et par milliers, fixes, glacés, tout ronds. Le second cercle est formé par des têtes de sorciers sans corps. Des milliers et des milliers de visages qui se tiennent dans le vide comme la lune dans le ciel, sans rien qui les supporte. Le troisième cercle, le plus extérieur et qui n'est pas le moins furieux, ressemble à une marmite qui bout et il est formé d'un nombre incalculable de rondes d'izotes aux dagues ensanglantées par un grand incendie.* » (p100 - HdM – VF)

²²⁹ CAILLOIS Roger, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, 1978, p.28-35

créatrices multiples, qui n'hésite pas, par exemple à peupler ses plaines de personnages aux frontières du réel :

« Pedazos los hicieron, pero los pedazos se juntaron, de cada brujo reptó el pedazo que quedó vivo para formar un solo brujo, un brujo de pedazos sangrantes de brujos, y todos a una voz, por boca de este ser extraño de muchos brazos, de muchos lenguas lanzaron las maldiciones. »(p254 – HdM)²³⁰

La magie créatrice du roman de Asturias réside dans la plasticité du réel, d'un monde à la fois réel et relevant de l'imaginaire, traversé de métaphores. Même si, rappelons-le, ce roman n'est pas un rêve, ni un art, ni de la magie, mais la fusion de tout ce qui se donne à voir dans la vie, qui ne peut être expliqué par la raison et touche en diverses occasions au surnaturel, à l'inconnu et au mystérieux.

Roger Caillois, parlant du caractère « réaliste halluciné » des œuvres de Asturias, insiste également sur le travail d'écriture du romancier : *« Il exprime avec une intensité inégalée la perception originelle du monde ambiant et les sortilèges végétaux qui, au cœur de la sylve, la peuplent sans répit de mirages et de fantômes. »*²³¹ Il y a en effet dans *Hombres de Maíz* une constante adhésion de la langue à la matière en fusion ; les continuelles expériences, les onomatopées, les néologismes, les tours syntaxiques peu courants sont au service d'une interprétation immédiate de la réalité. On a parfois dit que Asturias pratiquait un surréalisme de source maya ; et il est vrai que les allitérations, refrains, onomatopées peuvent rappeler la manière qu'avaient les indiens de reproduire les phénomènes naturels. Le romancier semble recréer un certain climat mythique en recourant à la réitération, au parallélisme, dans une expression synthétique.

On peut même se souvenir de l'index situé à la fin du roman et répertoriant les mots indiens. Dans ce cas il ne s'agit pas d'un simple jeu sémantique. Asturias

²³⁰ *« On les tailla en pièces, mais les morceaux se rejoignirent ; de chaque sorcier sortit en rampant le morceau qui restait vivant, afin de former un seul sorcier, un sorcier fait de morceaux ensanglantés de sorciers et, tous ensemble, d'une seule voix, par la bouche de cet être étrange, doué de tant de bras et de tant de langues, ils proférèrent les malédictions. »* (p279 – HdM – VF)

²³¹ CAILLOIS Roger, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, 1978, p.28-35

poursuit ce qu'il appelle « un idioma americana. » Au-delà de l'emprunt on observe également la présence de calques syntaxiques, lexèmes juxtaposés, qui font du roman une sorte de nouveau Popol Vuh, livre mythique de légendes mayas. Le lecteur se trouve alors plongé dans un univers de légende et ne peut s'empêcher de s'interroger sur la réalité de ce qu'il lit, comme ce personnage :

« Se me rien en la cara, si les cuento que llegué muy a tiempo a la Cumbre de María tecún, que alcancé a ver al correo Aquino en forma de coyote, aullando hacia la piedra madre de las « tecunas » que en su arenisca dura, siempre mojada de llanto, encierra el alma de las mujeres fugas ; de las prófugas que llevan bajo la planta de sus pies el desierto de la ceniza ; sobre sus hombros, la tempestad que bota los nidos ; en los extremos de los brazos, sus manos que ahora son pedazos de cántaros... » (p190 – HdM)²³²

Cette technique kaléidoscopique, cette vision simultanée d'une multitude d'éléments, réels, symboliques, allégoriques ou métaphoriques, placé sur le même plan produisent alors des effets semblables à ceux d'une hallucination.

Le parallèle avec le Popol vuh s'explique par le recours constant aux légendes mayas (le mythe du nahual, la multiplication des malédictions, les sorciers des vers luisants....) , mais aussi par la chance qu'a eu Asturias de devoir peindre un monde encore indompté, d'« *exprimer de plein fouet, avec une ardeur, une complicité parfois proche du délire et de la vision* » un monde qui n'avait pas encore de « voix ». D'où sa verve hallucinée et hallucinante dans certains passages décrivant le cadre tellurique de la narration :

« El huracán cimbreba los árbolonones, crujía la tierra con sollozo de tinajón que se raja, los follajes agrietados se lloraban de cielo sobre la masa ciega del matorral ampón... » (p 72 – HdM)²³³

²³² « *On me rira au nez si je raconte que je suis arrivé à temps à la crête de Maria Tecun, que j'ai pu voir le facteur Aquino sous forme de coyote et qui aboyait après la pierre mère des « tecunas », laquelle, sous sa croûte dure toujours mouillée de larmes, enférme l'âme des femmes fugitives, de fuyardes qui emportent sous la plante de leurs pieds un desert de cendres, sur leurs épaules la tempête qui renverse les nids, au bout de leurs bras des mains qui sont aujourd'hui des tessons... » (p209- HdM – VF)*

²³³ « *L'ouragan courbait jusqu'aux plus gros arbres, la terre gémissait, telle une énorme jarre qui éclate, par les fentes des feuillages les pleurs du ciel tombaient sur la masse aveugle de la broussaille épaisse...» (p85 – HdM – VF)*

Le rythme joue un grand rôle dans l'aspect « réalisme halluciné » du roman, et contribue à créer ce que certains critiques ont appelé « l'intensité rhapsodique » du texte. D'autres ont même parlé d'un « art sorcier », avec des phrases cristallisées comme des formules incantatoires. Le langage dépasse en effet les normes établies de la syntaxe pour extraire son rythme, ses pulsions vitales. Le roman est ainsi parsemé de phrases interminables qui semblent jaillir de l'inconscient :

« Debajo de mi sobaco te pondré, porque tienes blanco el corazón de tortolita. Te pondré en mi frente, porque donde voló la golondrina de mi pensamiento, y no te mataré en la estera blanca de mi uña aunque te coja en la montaña negra de mi cabello, porque mi boca comió y oyó mi oreja agrados de tu compañía de sombra y agua, de estrella granicera, de palo de la vida que da color de sangre. » (p23- HdM)²³⁴

Asturias a d'ailleurs revendiqué l'utilisation de l'écriture automatique :

*« Lo que obtengo con la escritura automática es el apareamiento o la juxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes. Porque así es como el indio define la poesía. Dice que la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez. »*²³⁵

Les rythmes du langage sont instinctifs et subconscients. Et la subconscience est le propre du mythique. Ce qui permet à Luis Harss d'écrire : « *En Hombres De Maíz, la palabra hablada tiene un significado religioso.* »²³⁶ Il s'agit donc de donner une voix à une vision.

²³⁴ « *Je te mettrai sous mon aisselle parce que tu as le cœur blanc d'une petite tourterelle. Je te mettrai sur mon front, par où s'est envolée l'hirondelle de ma pensée, et je ne t'écraserai pas sur la natte blanche de mon ongle même si je t'attrapais dans la montagne noire de mes cheveux, parce que j'ai mangé de ma bouche et entendu de mes oreilles le charme de ta compagnie d'ombre et d'eau, d'étoile à graines et d'arbre de la vie dont la sève est couleur de sang.* » (p24 – HdM – VF)

²³⁵ « *Ce que j'obtiens avec l'écriture automatique c'est l'appariement ou la juxtaposition de mots qui, comme le disent les Indiens, ne se sont jamais rencontrés avant. Parce que c'est ainsi que l'Indien définit la poésie. Il dit que la poésie apparaît quand les mots se rencontrent pour la première fois.* »

²³⁶ HARSS Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, coll. Perspectivas, 1968

Enfin s'il y a « réalisme halluciné » chez Asturias, c'est aussi parce qu'il faut y lire un long poème symphonique. Il y a un lyrisme qui parcourt tout le texte, renforçant ainsi sa force poétique et créatrice. On peut citer comme exemple de lyrisme les premières pages du roman :

« Un remolino de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos dió vueltas y vueltas en torno al cacique de Ilóm y mientras le pegaba el viento en las carnes y la cara y mientras la tierra que levantaba el viento le pegaba, se lo tragó una media luna sin dientes, sin moderlo, sorbido del aire, como un pez pequeño. »(p10 – HdM)²³⁷

Roger Caillois écrit : *« Je pense qu'il était impossible de parvenir autrement à l'exactitude. Un lyrisme convulsif était ici indispensable. Il fallait une impitoyable opiniâtreté, une générosité divinatrice pour devenir le porte-parole d'une sorcellerie incantatoire où tout à chaque moment est révélé fureur et féerie. »*²³⁸ Le poète qui habite Asturias possède donc un pouvoir magique, proche de l'art primitif des guerriers qui pensaient s'approprier leurs proies en les représentant. Le verbe a un pouvoir sur le réel. Son sentiment lyrique s'oriente d'ailleurs vers le tellurique et le végétal, monde dans lequel il se meut avec une joie d'enfant. Il n'est rien qui ne participe d'une vitalité exaspérée, cosmique, où chaque être ou élément, anonyme ou personnifié, enveloppe et paralyse, écrase et éblouit. C'est pourquoi l'art poétique narratif d' Asturias est intense dans sa signification, dense en poésie et en éléments parfois difficiles à comprendre.

Pour conclure sur cette partie réservée au « réalisme halluciné » dans *Hombres de Maíz*, nous citerons une dernière fois Roger Caillois :

« D'où ce réalisme qu'on a dit magique, et que je préfère nommer halluciné et qui est bien le seul à pouvoir traduire sans déformation ni intermédiaire conceptuel le monde viscéral et foisonnant, redoutable et obscur,

²³⁷ *« Un tourbillon de boue, de lune, de forêts, d'averses, de montagnes, de lacs, d'oiseaux et de tonnerre tournait, et tournait, et tournait, et tournait autour du Cacique d'Ilom, et tandis que le vent lui collait à la peau du corps et du visage, et tandis que la terre soulevée par le vent le fouettait, une demi-lune, édentée, l'avalait sans même le mordre, et l'air le but, comme un petit poisson. »* (p11 – HdM – VF)

²³⁸ CAILLOIS Roger, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, 1978, p.28-35

tout de fécondité et de pourriture, inextricable de forces connues et inconnues qu'il est sans cesse nécessaire de rendre propices, univers d'une si étrange souplesse, obstination et violence qu'on le rendrait trop mièvre en le qualifiant autrement que d'une épithète emphatique, en tout cas mystérieuse, sinon fabuleuse, celle de tellurique. »²³⁹

Asturias grâce à sa parole magique, au traitement particulier de l'espace et des personnages dans une dimension mythique, accouple les images les plus différentes afin que la compréhension ne s'arrête pas aux signes et aille directement au sens qui réside dans la vision, afin que l'intellection se déplace vers une intuition fondamentale : celle de l'unanimité spontanée de l'ordre naturel surnaturalisé. L'auteur dans ce long poème symphonique, dans ce nouveau Popol Vuh, possède un peu du baroque hispano-américain, produit direct de la terre. Ce n'est pas un baroque de pure apparence, d'ornement, mais un baroque au contenu intense et bigarré.

3-3-3- Dans *Cién Años de soledad* : de la parole surréaliste au gigantisme et au fantastique

« Fascinado por una realidad inmediata que entonces le resultó más fantástica que el vasto universo de su imaginación... » (p53 – CadS)²⁴⁰

Le champ magnétique de *Cién Años de soledad*, terrain fertile pour les fantaisies prodigieuses, les monstres de l'inconscient, dont la véritable signification reste toujours cachée.. laisse le lecteur suspendu au bord d'une révélation qui n'arrive pas. Par la magie de la parole, le romancier nous laisse prisonnier dans

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ « Fasciné par une réalité immédiate qui lui parut dès lors plus fantastique que le vaste univers de sa propre imagination... »(p. 47 – CadS – VF)

l'espace poétique de Macondo, un espace fabuleux, fantastique, mythique. Afin d'analyser les modalités de cette parole poétique et créatrice, nous pourrions voir dans quelle mesure la pratique du langage mise en scène dans le roman correspond à certaines théories surréalistes. Puis afin d'examiner de quelle façon le romancier réussit à faire advenir le merveilleux dans l'espace de Macondo, nous verrons deux caractéristiques propres au style de *Cien Años de soledad*, à savoir la pratique de l'hyperbole et le recours au fantastique.

- **Une pratique surréaliste du langage ?**

**« Vivre dans une réalité fuyante momentanément retenue par les mots »
(p.56 – CadS – VF)**

La révolution surréaliste a permis à une génération d'écrivains, mais aussi d'hommes, de libérer les choses, le réel de la logique du langage et d'établir ainsi entre le mot et la chose un rapport plus vrai. Ce rapport n'est plus logique mais inconscient, analogique.²⁴¹ Ce besoin de remotiver la parole par le biais de l'imagination est consécutif au constat de l'impossibilité de faire coïncider les mots et les choses. Afin d'étudier cet aspect de la question, nous pouvons nous référer à la thèse de Jean-Pierre Durix²⁴² qui fait de la fièvre de l'insomnie dans le roman de Gabriel García Márquez l'illustration de cette impossibilité de faire entrer le réel dans le cadre restreint du logos conventionnel.

²⁴¹ A ce sujet nous pouvons citer un extrait significatif du *Paysan de Paris* d'Aragon : « *Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : comme les blés et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères ? J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser.* » (*le Paysan de Paris* – Aragon- p51- Folio)

²⁴² DURIX Jean-Pierre, « Le réalisme magique : genre à part ou auberge latino américaine », dans *Le réalisme merveilleux, itinéraires et contacts de culture* vol.25, Paris, L'Harmattan pour l'université de Paris, 1998

Dans *Cién Años de soledad*, le romancier met en effet en scène un personnage qui commence à écrire parce qu'il souffre d'amnésie :

« *Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche.* » (p.64 - CAdS)²⁴³

Toutes ces inscriptions aussi précises soient-elles ne parviennent cependant nullement à rendre compte de la réalité qui peu à peu échappe aux habitants de Macondo :

« *Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita.* » (p.64-CAdS)²⁴⁴

Les autorités dressent un panneau dans Macondo proclamant « *Dios existe* », peut-être une autre forme de mensonge. Le réel est codifié par le logos officiel sur de petites pancartes, qui bientôt ne satisfont plus les habitants. Ils se réfugient alors dans l'imaginaire :

« *Pero el sistema exigía tanta vigilancia y tanta fortaleza moral, que muchos sucumbieron al hechizo de una realidad imaginaria, inventada por ellos mismos, que les resultaba menos práctica pero más reconfortante.* » (p.64-65 - CAdS)²⁴⁵

On peut interpréter symboliquement ces deux attitudes opposées en les rapportant à deux visions différentes du langage : L'imaginaire correspondrait à un type d'écriture proche du réel merveilleux, tandis que les pancartes figureraient le

²⁴³ « *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.* » (p56- CAdS- VF)

²⁴⁴ « *Ainsi continuèrent-ils à vivre dans une réalité fuyante, momentanément retenue captive par les mots, mais qui ne manquerait pas de leur échapper sans retour dès qu'ils oublieraient le sens même de l'écriture.* » (p56-CAdS- VF)

²⁴⁵ « *Mais pareil système exigeait tant de vigilance et de force de caractère que bon nombre de gens succombèrent au charme d'une réalité imaginaire sécrétée par eux-mêmes, qui s'avérait moins pratique à l'usage mais plus reconfortante.* » (p.57-CAdS- VF)

discours étriqué du logos cartésien et conventionnel. Si l'on relit alors le texte on se rend compte que s'ouvre une lutte menée par l'écriture romanesque contre l'amnésie provoquée par la parole officielle. Elle devient donc « *un contre discours imaginaire mais paradoxalement davantage lié à la vérité profonde que la version véhiculée par les pouvoirs en place.* »²⁴⁶ :

« ...los insomnes empezaron a vivir en un mundo construido por las alternativas inciertas de los naipes, donde el padre se recordaba apenas como el hombre moreno que había llegado a principios de abril... »(p65 – CadS)²⁴⁷

L'écriture réelle merveilleuse (entendu comme un discours imaginaire et merveilleux qui vient se greffer sur la réalité) est donc le moyen dont disposent les habitants de Macondo (mais aussi l'auteur lui-même) pour réinterpréter leur propre histoire et leur propre réalité. L'une des plus belles images de cette envolée dans l'imaginaire reste celle de Aureliano le Second réinterprétant l'encyclopédie pour Amaranta Ursula et le petit Aureliano :

« *Como no sabía inglés, y como apenas podía distinguir las ciudades más conocidas y las personalidades más corrientes, se dio a inventar nombres y leyendas para satisfacer la curiosidad insaciable de los niños.* » (p.378 - CAdS)²⁴⁸

On peut citer l'extrait suivant comme autre exemple de la mise en abyme du pouvoir de l'imagination contre une parole et un monde codifié à l'extrême :

« *Los niños terminaron por aprender que en extremo meridional de Africa había hombres tan inteligentes y pacíficos que su único entretenimiento*

²⁴⁶ DURIX Jean-Pierre, « Le réalisme magique : genre à part ou auberge latino américaine », dans *Le réalisme merveilleux, itinéraires et contacts de culture* vol.25, Paris, L'Harmattan pour l'université de Paris, 1998

²⁴⁷ « ...ces gens qui ne dormaient pas commencèrent à vivre dans un monde issu des intercurrences et du hasard des cartes comme, où le souvenir du père s'identifiait bon gré mal gré à celui de tel homme brun arrivé début avril... »(p57-CAdS- VF)

²⁴⁸ « *Comme il ne savait pas l'anglais et pouvait à peine reconnaître les villes les plus célèbres et les personnalités les plus familières, il se mit à inventer des noms et des légendes pour satisfaire à l'insatiable curiosité des enfants.* » (p334 – CadS - VF)

era sentarse a pensar, y que era posible atravesar a pie el mar Egeo saltando de isla en isla hasta el puerto de Salónica .» (CadS)²⁴⁹

La réalité cède le pas devant une autre forme de parole, grâce à laquelle les personnages entament un décrochage dans l'imaginaire ; jusqu'au point extrême de croire que certains passages des *Mille et une nuits* sont réellement arrivés à Macondo. Comme le remarque Jean Durix dans son article, cette réalité réappropriée par l'imaginaire n'est pas reconnue de tout le monde. Ceux qui pensaient manipuler les autres en leur imposant leur vision hégémonique, leur logos, restent aveugles face à ce nouveau réel : ainsi, lorsque les soldats viennent pour arrêter José Arcadio Segundo, ils ne voient pas que celui qu'ils cherchent est assis sur un lit de camps sous leurs propres yeux. Car les héros du réel merveilleux habitent une sphère à laquelle on ne peut accéder qu'en renonçant au fétichisme de la réalité « objective ». En cela la pratique de la langue mise en scène dans *Cien Años de soledad* peut être dite surréaliste.

- **le gigantisme**

Avant de nous pencher sur l'une des caractéristiques propres au style de G. García Márquez, à savoir le « gigantisme », il nous faut rappeler que le merveilleux est caractérisé par la surprise, un extraordinaire dépaysement, un désordre inattendu, une disproportion surprenante. Nous comprenons alors mieux dans quelle mesure le gigantisme des personnages, dignes de Rabelais, la multiplication hyperbolique des évènements..., peuvent jouer dans la transformation poétique et merveilleuse du réel.

Concernant le pantagruélisme des personnages, nous prendrons pour exemple José Arcadio, le premier fils de la famille Buendía, présenté comme un être exceptionnel qui, sans parvenir au statut de géant, atteint des proportions extraordinaires, spécialement dans sa masculinité qui réjouit tant les femmes. En plusieurs occasions l'accent est mis sur la taille démesurée de son sexe. Lorsqu'il

²⁴⁹ « Les enfants finirent par apprendre qu'à l'extrémité méridionale de l'Afrique il y avait des hommes si intelligents et si pacifiques que leur seule occupation était de s'asseoir pour penser, et qu'il était possible de traverser la mer Egée à pied en sautant d'île en île jusqu'au port de Salonique. »(CadS – VF)

revient de son voyage avec les gitans, il est devenu un être hors normes : « *su cinturón era dos veces más grueso que la concha de un caballo* », et sa présence produit des secousses sismiques. Son appétit est également multiplié : « *diez y seis huevos crudos para desayunar y medio lechón para el almuerzo.* » Et lorsqu'il meurt, rien ne peut masquer la puissante odeur de poudre qui émane de son cadavre, à l'exception de « *muros superpuestos y echen entre ellos ceniza apelmazada, asrín y cal viva.* »

Les exemples du gigantisme des personnages et de l'action sont multiples : Quand José Arcadio Buendía, le patriarche, meurt, sept hommes sont insuffisants pour le soulever. La triste adolescente qui émeut tant José Arcadio doit supporter pendant dix ans soixante dix hommes par nuit pour payer une dette à sa grand-mère... chaque élément du texte atteint une dimension spectaculaire, insolite et donc merveilleuse.

L'exagération, l'hyperbole sont donc des traits récurrents dans le roman. Elles se concrétisent par l'accumulation des coups d'Etat, des catastrophes naturelles, les victoires du colonel et ses nombreuses défaites... Mais on notera également d'autres exemples : A l'époque de la fièvre de la banane tout le peuple devient excessif comme si une folie semblable à celle dont souffrent les animaux d'Aureliano Second, traversait tout Macondo. Les exagérations concernant l'excès des normes qui régissent la vie de Fernanda, se matérialisent dans « le calendrier » où elle marque les jours d'abstinence... Tout culmine avec le déluge qui touche Macondo pendant quatre ans, onze mois et douze jours et qui est suivi par dix ans de sécheresse.

Parfois même, l'exagération atteint au grotesque, surtout en ce qui concerne les descriptions des orgies et des délires sexuels. Ainsi, les festins d'Aureliano Second peuvent rappeler ceux de Gargantua : lors de ces grandes fêtes organisées, on sacrifie tant de bêtes que la terre se couvre de sang et que les poules menacent de crever les yeux aux invités. Mais pour être situés à leur juste dimension, ces éléments rabelaisiens doivent être confrontés avec les éléments magiques, poétiques et fantastiques du roman. G. García Márquez affirme en effet :

« *La influencia de Rabelais no está en lo que escribo sino en la realidad latino americana, la realidad latino americana es totalmente rabelesania.* »²⁵⁰

On insistera alors sur la qualité poétique d'une telle version du réel, qui se situe en pleine dimension créatrice ; sur le triomphe de l'image héritée de la littérature baroque, sur l'hégémonie de l'image, l'image hyperbolique et hypertélique.

- **le recours au fantastique**

Pour finir sur la parole magique de G. García Márquez dans *Cién Años de soledad*, nous pouvons revenir sur un trait récurrent de son écriture, et qui joue dans l'appréhension d'un « merveilleux noir ». Il s'agit du fantastique.

Selon Todorov, le fantastique implique que le lecteur hésite entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Cette distinction binaire présuppose qu'il existe un large consensus entre l'auteur et le lecteur sur la nature d'une réalité unique de référence : « *le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* »²⁵¹ Dans *Cién Años de soledad*, les frontières entre magique et fantastique ne sont pas toujours évidentes car souvent les éléments magiques tournent au fantastique comme si le merveilleux pouvait se transformer au point de devenir inquiétant : par exemple, l'apocalypse finale est une fresque hallucinante ; par contre, les fantômes des personnages féminins qui communiquent avec des esprits appartiennent plutôt à un registre merveilleux.

Dans cette histoire qui semble pouvoir être racontée sur le ton innocent des contes pour enfants, se multiplient des éléments ressortissant plus d'un merveilleux noir, que d'un merveilleux blanc : les éléments naturels merveilleux se transforment

²⁵⁰ « *L'influence de Rabelais n'est pas dans ce que j'écris mais dans la réalité latino-américaine, la réalité latino-américaine est totalement rabelaisienne.* »

²⁵¹ Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions Seuil, coll. Points, 1976

en ouragan biblique. De même, le labyrinthe généalogique des noms qui se répètent à perpétuité, a d'abord un effet fascinant, puis obsessionnel et oppressant comme le signe inéluctable d'un destin implacable. On peut également citer l'épisode où, le lendemain du carnaval, le jour des cendres, les fils du colonel se rendent à l'église et reçoivent les cendres ; mais à la différence des autres fidèles, les fils Buendia ne peuvent effacer de leur front la croix de cendres et restent marqués par ce signe qui rappelle à l'être humain qu'il est poussière et retournera à la poussière.

Mais l'épisode qui correspondrait le mieux à la définition de Todorov, est constitué par la grève et la fusillade, auxquelles assiste José Arcadio Segundo. Le témoignage d'un enfant présent sur les lieux vient corroborer la version de José Arcadio Segundo, avec une insistance particulière sur des détails précis :

« muchos años después, ese niño había de seguir contando, sin que nadie se lo creyera, que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. » (p. 363 – CadS)²⁵²

Cependant certains éléments de la narration semblent encore hésiter entre le rêve et la réalité. Lors de la fusillade, la métaphore d'un théâtre de marionnettes, d'un spectacle de pantomime, domine, subvertissant le principe de réalité. Lorsque José Arcadio se réveille dans le train, il découvre qu'il est étendu sur des milliers de morts, et l'on retrouve alors la métaphore du cauchemar :

«tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro(...) veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo. » (p. 366-367 – CadS)²⁵³

Et quand il tente de s'informer sur ce que ses sens ne peuvent démentir, on lui adresse toujours cette même réponse, négationniste : *« Aquí no ha habido*

²⁵² *«Bien des années plus tard ce même enfant devait raconter, sans être cru de personne, comment il avait vu le lieutenant, un pavillon de gramophone en guise de porte voix, donner la lecture du décret numéro 4 du commandement civil et militaire de la province. »* (p.320 – CadS – VF)

²⁵³ *« José Arcadio le Second voulut fuir ce cauchemar et se traîna de wagon en wagon(...) il voyait les morts hommes, les morts femmes, les morts enfants qu'on emmenait pour les précipiter à la mer comme des régimes de bananes au rebut. »* (p.322 – CadS – VF)

muertos »²⁵⁴. Le texte hésite alors entre le rêve et la réalité, et ce d'autant plus que les indices de la fusillade s'estompent :

« *Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de frintangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre.* » (p.368 – CadS)²⁵⁵

Le recours au fantastique permet donc dans la perspective du merveilleux, de problématiser le rapport à la réalité, de semer le doute sur ce qu'il est convenu d'appeler le réel. Et c'est ce que nous retrouvons dans le roman de Sábato.

3-3-4- Sobre Héroes y tumbas

« *Un genio es alguien que descubre identidades entre hechos contradictorios. Relaciones entre hechos aparentemente remotos. Alguien que revela la identidad bajo la diversidad, la realidad bajo la apariencia. Alguien que descubre que la piedra que cae y la Luna que no cae son el mismo fenómeno.* » (p.330 – ShyT)²⁵⁶

Dans *Sobre héroes y tumbas*, nous pouvons également étudier le recours au fantastique, ce qui nous permettra d'établir un parallèle avec le roman de G. García Márquez ; puis nous analyserons la récurrence de certaines métaphores baroques, de manière à amorcer notre étude sur le baroque dans le roman de Carpentier.

- **Le fantastique**

²⁵⁴ « *il n'y a pas eu de morts par ici* » (p.324- CadS – VF)

²⁵⁵ « *Il passa par la petite place de la gare, vit les tables où l'on mangeait les fritures empilées les unes sur les autres, et là non plus ne trouva nulle trace de l'hécatombe.* »

²⁵⁶ « *Un génie est une personne qui découvre des identités dans des faits contradictoires, des relations entre des faits en apparence très éloignés, quelqu'un qui révèle l'identité dans la diversité, la réalité sous l'apparence, quelqu'un qui découvre que la pierre qui tombe et la lune qui ne tombe pas sont un seul et même phénomène.* » (p.267 – ShyT – VF)

Chez l'auteur colombien dominait ce que nous avons appelé un merveilleux blanc, que venaient occasionnellement ponctuer quelques notes fantastiques ou merveilleuses noires. Dans *Sobre Héroes y tumbas*, c'est le merveilleux noir qui l'emporte, souvent identifié avec le fantastique.

Avant de commencer véritablement cette étude il est important de rappeler qu'au départ le fantastique, même s'il peut traduire des visions où règnent un insolite inquiétant, l'expression d'angoisses profondes, n'est pas tant une question de tonalité que de rapport au monde. Nous avons par exemple, rappelé la théorie de Todorov concernant le fantastique. A présent, nous pouvons citer cette théorie de Pierre Georges Castex, dont la définition qu'il donne du fantastique nous paraît plus adaptée au roman de Sábato :

« Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. »

Le plus bel exemple est constitué par le *Rapport sur les aveugles*, véritable transposition des angoisses de Fernando :

« Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójal como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislucrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables. »(p.292 ShyT)²⁵⁷

D'ailleurs, conformément à la définition première du fantastique, c'est tout le rapport de Fernando qui est soumis à caution. Le rêve semble s'enraciner frauduleusement dans la réalité sensible. S'établit alors une bipolarisation, oscillant du réel à l'irréel, un certain étagement des plans de la réalité ; et il appartient ensuite au lecteur de démêler les méandres du monde mystérieux créé sous ses yeux. Qui croire ? La version de Fernando, qui affirme :

²⁵⁷ « Et ainsi, peu à peu, mû par une force puissante et paradoxale, celle qui dans les cauchemar nous pousse à marcher droit vers l'horreur, j'ai pénétré dans les zones interdites où commence de régner l'obscurité métaphysique, entrevoyant ça et là, d'abord comme de vagues fantômes, illusoires et fugitifs, puis avec une netteté plus grande et terrifiante, tout un monde d'êtres abominables. » (p.232 – ShyT – VF)

« Porque acaso algún ingenuo piensa que se trata de una simple metáfora, no de una cruda realidad. »(p.299 – ShyT – VF)²⁵⁸

Dans cette version, le rapport sur les aveugles nous apparaît comme un cauchemar hallucinant : l'auteur se propose de nous présenter un monde irrationnel, marqué par le manque de logique et de cohérence. D'où un univers fascinant, difficilement cernable. Ou alors, doit-on croire la version des autres, de Bruno, qui ne voient en Vidal qu'un illuminé rongé par ses angoisses :

« Era ya lo que verdaderamente se llama o se puede llamar un alienado, un ser extraño a lo que consideramos quizás candorosamente, « el mundo ». »(p.462 – ShyT)²⁵⁹

Le lecteur oscille entre deux hypothèses : la première est d'ajouter foi aux faits rapportés par Fernando, faits que vient corroborer la multiplicité des détails temporels, géographiques... qui introduisent le rapport. La deuxième est de pencher pour la thèse du rêve ou de la folie. Que croire quand même Fernando avoue :

*« A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto que de nada estoy seguro. »
(p.428 – ShyT)²⁶⁰*

Les personnages ont d'ailleurs souvent recours à l'image du rêve pour définir le degré d'irréalité ou d'irrationalité des situations traversées :

« Sentía como si poco a poco hubiese ido ingresando en una suave pesadilla en que todo era irreal y absurdo. »(p.93 – ShyT)²⁶¹

La distinction entre le réalisme magique et ce que nous pourrions appeler un « réalisme fantastique », n'est pas facile car elle se situe au niveau de l'écriture et

²⁵⁸ *« Il existe des gens assez naïfs pour croire qu'il s'agit d'une simple métaphore et non d'une cruelle réalité. » (p.238 – ShyT – VF)*

²⁵⁹ *« Il était déjà ce qu'on appelle ou peut appeler un aliéné, un être étranger à ce que nous avons l'habitude de considérer, peut-être un peu naïvement, comme étant « le monde ». »
(p.378 – ShyT – VF)*

²⁶⁰ *« Aujourd'hui, je suis bien incapable de distinguer entre ce que j'ai vécu, ce que j'ai rêvé et ce qu'ils m'ont fait rêver. » (p. 354 – ShyT – VF)*

²⁶¹ *« Il avait le sentiment d'être entré peu à peu dans un cauchemar étrangement calme où tout était irréel, absurde. » (p.89 – ShyT – VF)*

de la vision. Dans le cas du réalisme magique, on peut dire qu'il y a une altération insolite de la réalité comme une intervention du merveilleux dans un contexte qu'on ne peut plus concret et quotidien ; cette intervention inattendue est ménagée par l'imagination du créateur. Au contraire, le réalisme fantastique traduit des visions où règne un insolite inquiétant, expression d'angoisses profondes. Ces distinctions peuvent être rétablies au niveau de ces éléments perturbateurs du réalisme quotidien, comme si le magique était le reflet du merveilleux, d'éléments paradisiaques et même divins et comme si le fantastique nous plongeait au contraire dans un univers effrayant et infernal. On recoupe alors les catégories de merveilleux noir et de merveilleux blanc. Le monde qui se révèle est fait de rêves angoissants, peuplé de personnages irréels ou effrayants :

« Con horror vi entonces que no tenía cara, que su cara era lisa, y su cabeza no tenía pelo. En ese momento las campanas empezaron a sonar, primero lentamente y luego poco a poco, con mayor intensidad y por fin con una especie de furia, hasta que me desperté. » (p.129 – ShyT – VF)²⁶²

Le recours au fantastique est donc une manière de plus de révéler les couches profondes de la réalité, une autre manière de faire advenir le merveilleux, mais un merveilleux noir.

- **la métaphore**

Afin de nous intéresser plus en détails aux caractéristiques de la parole poétique, et magique de Sábato, source de merveilleux, nous pouvons à présent étudier plus attentivement l'héritage baroque à travers l'emploi constant des métaphores. Rappelons pour commencer que les métaphores du roman sont liées à tout un univers sensoriel : le plus souvent auditives, visuelles, tactiles... elles engendrent une atmosphère étrange et fantastique :

²⁶² « J'ai découvert avec horreur qu'il n'avait pas de traits, son visage était lisse et son crâne n'avait pas de cheveux. Les cloches se sont mises à sonner, d'abord doucement puis de plus en plus fort, et enfin avec une telle fureur que je me suis réveillée. »(p. 109 – ShyT – VF)

«Hasta que ella pareció despertarse como si surgiese de un pozo profundísimo, un pozo oscuro y lleno de telarañas y murciélagos. » (p.83 – ShyT)²⁶³

On retrouve ainsi dans le roman la métaphore de « la mère-égout » de Martín, celle de la « princesse-dragon » pour définir Alejandra ou encore l'image du cauchemar. La métaphore n'est pas ornementale mais fonctionnelle, destinée à mettre au grand jour les systèmes de correspondances régissant le monde. L'image la plus intéressante est la métaphore de la secte des aveugles qui confère au « rapport sur les aveugles » une transcendance poétique à laquelle un langage simplement réaliste n'aurait pas pu parvenir. L'atmosphère hallucinante, fantastique et symbolique est le produit de l'étirement des images, de l'accumulation répétitive des mêmes éléments, mais changeants, d'un jeu impressionniste de sensations spirituelles et sensorielles. L'auteur pratique alors la saturation métaphorique pour déloger l'intelligence conceptuelle.

Parmi toutes ces métaphores récurrentes dans le texte, certaines plus que d'autres pourraient être dites « baroques », traduisant l'angoisse d'un sujet devant un monde qu'il perçoit comme fuyant et angoissant. Il y a bien sûr l'image du rêve sur laquelle nous ne reviendrons pas. On peut également mentionner celle du labyrinthe, essentielle dans ce roman pour définir les méandres de la condition humaine : il s'agit du labyrinthe de la ville dans laquelle errent Martín puis Fernando, celui du livre chaotique dans sa structure, enfin, celui métaphorique des méandres de la conscience...

La métaphore la plus présente pour définir les rapports que les personnages entretiennent entre eux, et avec le monde, reste cependant la métaphore de l'abîme. Nous pouvons ainsi citer certaines de ses récurrences, la première à propos d'Alejandra :

« Me fascinaba como un abismo tenebroso. » (p. 22 – ShyT)²⁶⁴

Toujours pour définir les rapports entre Martín et Alejandra nous pouvons citer cet extrait :

²⁶³ *«Elle sembla enfin s'éveiller, comme si elle remontait d'un puits insondable, d'un puits obscur plein de toiles d'araignées et de chauves-souris. »(p. 79 – ShyT – VF)*

²⁶⁴ *« Elle me fascinait comme un abîme ténébreux. »(p.22 – ShyT – VF)*

« Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el abismo del sueño sino otros) y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas. » (p.82 – ShyT)²⁶⁵

La même métaphore sert à définir les rapports de Martín avec son père :

« como habitantes solitarios de dos islas cercanas, pero separadas por insondables abismos. » (p.42 – ShyT)²⁶⁶

Enfin, à propos de sa propre condition :

« Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente, como si llevara enormes fardos de basura y excrementos, y monos chillones... »(p.25 – ShyT)²⁶⁷

La métaphore baroque est donc chez Sábato l'une des techniques stylistiques les plus fécondes pour retranscrire le merveilleux qui palpite sous le réel. Mais c'est surtout dans le roman de Carpentier que va jouer le baroque, cette fois non pas tant à travers le recours à la métaphore qu'à travers le recours à l'hyperbole.

²⁶⁵ « Il avait l'intuition des abîmes profonds qui les séparaient, non seulement celui du sommeil, mais bien d'autres, et que pour l'atteindre, en son centre, il devrait franchir des étapes terribles : crevasses ténébreuses, défilés pleins de dangers, volcans en éruption, brasiers, ténèbres. »(p.78 – ShyT – VF)

²⁶⁶ « Ils étaient comme les habitants solitaires de deux îles voisines, mais séparées par des abîmes infranchissables. » (p.38 – ShyT – VF)

²⁶⁷ « Il semblait à Martin que ses douleurs s'étaient empilées une à une sur son dos d'enfant comme un fardeau croissant et disproportionné(...) au point qu'il se sentait contraint de se mouvoir avec précaution, en marchant toujours comme un funambule qui aurait à franchir un abîme sur un fil en portant une charge volumineuse et malodorante, une énorme masse d'ordures, d'excréments, de singes glapissant(...) » (p.25 – ShyT – VF)

3-3-5- La démesure baroque chez Carpentier

« Cuando esas cosas ocurrían, una sola explicación era aceptada por buena entre los que estaban en los secretos de la ciudad : « Es el Gusano ! ». Nadie había visto al Gusano. Pero el Gusano existía, entregado a sus artes de confusión, surgiendo donde menos se le esperaba, para desconcertar la más probada experiencia. » (p.42 – LPP)²⁶⁸

Avec *Cién Años de soledad*, nous avons étudié la figure du miroir comme symbole et comme principe d'organisation de la trame narrative, ainsi que l'hyperbole comme trait caractéristique du style. Avec *Asturias* il s'agissait de métamorphoses successives au sein d'une nature toute puissante, dans le cadre d'une écriture hallucinée. Avec *Sobre Héroes y tumbas*, nous avons insisté sur l'image du labyrinthe, sur le recours à la métaphore et sur un certain merveilleux noir... autant de points qui rapproche la parole magique des romanciers du réel merveilleux de l'écriture baroque marquée par l'hyperbole, l'inconstance, la métaphore. Ce rapprochement entre baroque et réel merveilleux est particulièrement probant chez Carpentier ; c'est pourquoi nous étudierons certains aspects de l'écriture baroque de Carpentier, avant de nous intéresser à l'image de la musique du thrène comme symbole de tout art.

Mais avant cela, rappelons brièvement quelques passages dans la narration où le merveilleux est retranscrit sans artifice comme dans un conte pour enfants.

²⁶⁸ « *Quand de tels évènements se produisaient, une seule explication était valable pour ceux qui connaissaient le secret de la ville : « C'est le Ver ! » Nul n'avait vu le Ver. Mais le Ver existait, adonné à ses ruses, semant la confusion, surgissant là où on l'attendait le moins, afin de déconcerter l'expérience la plus éprouvée.* »(p.55 – LPP – VF)

- **la magie des histoires**

Dans certains passages le narrateur, découvrant le monde merveilleux de la forêt à travers le discours merveilleux de ses guides, retranscrit à l'état brut la magie des histoires qu'il entend :

« *Los arrieros hablaban de árboles que sangraban cuando se les hería con el hacha en Viernes Santo, y también de cardos que nacían del vientre de las avispas muertas por el humo de cierta leña de los montes.* » (p.76 – LPP)²⁶⁹

On entre alors véritablement dans le mythe. Le discours oral rend les choses les plus banales merveilleuses, insolites. Et le tout est vu à travers le regard d'un narrateur de nouveau enfant, renouant avec la magie du monde dans une sorte de plaisir hédoniste :

« *Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los árboles. (...) Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema.* »(p.214 – LPP)²⁷⁰

On en revient ici à une véritable définition du réel merveilleux, définition poétique bien sûr pour une parole dont l'ambition est de laisser parler un continent encore muet et de révéler sa magie. Mais l'une des manières de rendre compte du merveilleux intrinsèque à ce continent latino-américain, est la retranscription baroque des ressources de la forêt.

- **Le baroque**

Le véritable style du romancier latino-américain est pour Carpentier le baroque ; et les signes concrets de cet héritage peuvent être relevés dans les

²⁶⁹ « *Les muletiers parlaient d'arbres qui saignaient lorsqu'on leur donnait le Vendredi Saint un coup de hache ; et aussi de cactus qui naissait du ventre des guêpes tuées par la fumée d'un certain bois des monts.* » (p.100 – LPP – VF)

²⁷⁰ « *J'ai découvert ainsi en une seconde fulgurante qu'il existe une Danse des arbres(...) Peut-être les hommes découvriront-ils un jour un alphabet dans les yeux des calcédoines, dans le velours brun des phalènes, et l'on saura alors avec étonnement que chaque coquillage tacheté était depuis toujours un poème.* »(p.283 – LPP – VF)

descriptions de la nature : loin de la domestication européenne de la nature et du rythme des saisons, la nature tropicale offre en effet dans sa variété, l'image baroque du chaos. La nature devient le premier élément magique, fantastique et baroque du récit, car elle porte constamment les signes du mystère, du chaos, du miracle, au sens biblique du terme ; par exemple dans la description de ce paysage :

«Una mole de tres cuerpos se erguía en la quietud de un estero con empaque de cenotafio bárbaro, rematada por una formación oval que parecía una gigantesca rana en trance de saltar. Todo respiraba el misterio en aquel paisaje mineral, casi huérfano de árboles. De trecho en trecho había amontonamientos basálticos, monolitos casi rectangulares, derribados entre matorrales escasos y esparcidos, de menhires y dólmenes - restos de una necrópolis perdida, donde todo era silencio e inmovilidad.» (p. 140-141 – LPP)²⁷¹

A l'obscurité du moment crépusculaire où se déploie cet étrange décor, comme surgi d'un monde ténébreux, englouti et antédiluvien, répondent la noirceur des collines, l'opacité compacte des blocs de granit, le sombre et mystérieux amoncellement de pierres tombales ou rituelles. La mise en évidence de l'aspect chaotique et déserté du paysage contemplé, est renforcée par les jeux de métamorphose ; tout se passe comme si le monde était insaisissable, soumis à une perpétuelle inconstance, synonyme de mirage:

« La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante ; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis. Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempies... » (p.169 – LPP)²⁷²

L'altération inattendue de la réalité conduit à la révélation d'une autre dimension de la réalité, plus riche et plus merveilleuse. Ainsi le caractère baroque de l'écriture de Carpentier semble reposer sur l'inconstance et l'accumulation :

²⁷¹ *« Une masse à trois corps se dressait dans la quiétude d'un marécage, avec un aspect de cénotaphe barbare, couronné par une formation ovale qui ressemblait à une grenouille gigantesque sur le point de sauter. Tout respirait le mystère dans ce paysage minéral presque dénué d'arbres. De loin en loin il y avait des amoncellements de basalte, des monolithes presque rectangulaires, renversés parmi de maigres buissons disséminés, qui ressemblaient à des ruines de temples très archaïques, de menhirs et de dolmens, restes d'une nécropole perdue où tout était silence et immobilité. » (p.185 – LPP VF)*

²⁷² *« 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-hérissou, de la chrysalide-mille-pattes... » (p.223 – LPP – VF)*

« *Son como framíneas membranosas, cuyas ramas tienen una mórbida redondez de brazo y de tentáculo. Las hojas enormes, abiertos como manos, parecen de flora submarina, por sus texturas de madrépora y de alga, con flores bulbosas, como faroles de plumas, pájaros colgados de una vena, mazorcas de larvas...* »(p.207 – LPP)²⁷³

La dimension démesurée du paysage est accentuée par les perspectives adoptées. L'Homme apparaît minuscule dans un cadre qui multiplie ses perspectives à l'infini. Par exemple, lorsque le paysage se déroule dans le cadre dessiné et imposé par la fenêtre de l'autocar, surgit alors de l'obscurité et de la nébulosité ambiante, ce paysage construit tout en verticalité ; verticalité émergente et dressée des cimes, mais aussi celle, profonde et terrifiante, des abîmes figés dans leur austère solennité. Le végétal cède du terrain au minéral et se pétrifie. On peut citer un autre exemple, page 81 :

« *Era de día ya, y entre las cimas adustas, con asperezas de sílex tallado, se atorbellinaban las nubes en un cielo trastornado por el soplo de las quebradas.* » (p.81 – LPP)²⁷⁴

La réalité dans son ensemble est pressentie comme informe avant d'être façonnée par l'imagination et nommée par l'artiste démiurge. Grâce à la prose baroque, l'auteur parvient à créer une sorte de mimétisme entre l'objet et le mot... En nommant les choses, Carpentier les crée, le langage est inventé pour refléter une réalité jusque là ignorée ou mal désignée. Il tente d'établir, grâce à l'écriture baroque une adéquation entre le langage et la réalité, de la même manière qu'il propose à la personne latino-américaine une adéquation avec sa nature. D'où l'apparente luxuriance désordonnée de la nature, et le choix précis de chaque mot, pour rendre compte, dans chaque détail, de la découverte de cette nature merveilleuse :

« *De sol a sol nos escoltaron los guacamayos fastuosos y las cotorras rosadas, con el tucán de grave mirar, luciendo su peto de*

²⁷³ « *Ce sont des sortes de graminées membraneuses, dont les branches ont une rondeur morbide de bras et de tentacule. Les feuilles énormes, ouvertes comme des mains, semblent appartenir à la flore sous-marine par leurs trames de madrépore et d'algues, avec des fleurs bulbeuses tels des lanternes en plumas, des oiseaux suspendus à une veine, des épis de larves....* » (p.275 – LPP – VF)

²⁷⁴ « *Il faisait jour maintenant, et entre les pics rudes, aux aspérités de sílex taillé, les nuages tourbillonnaient dans un ciel bouleversé par le souffle venu des profondeurs.* »(p. 105 – LPP – VF)

esmalte verdeamarillo, su pico mal soldado a la cabeza – el pájaro teológico nos ha gritado gritado : dios te ve !, a la hora del crepúsculo... » (p.205 – LPP)²⁷⁵

Le romancier doit se faire nouveau « chroniqueur » des Indes, nouvel Adam pour nommer les choses. Ce sont là des faits et des formules connues. Mais ils montrent suffisamment comment, à partir du « réel merveilleux », il s'agit d'une nouvelle conquête du « royaume de ce monde » faite par un nouvel homme, maître de ce monde et du Verbe.

- **La signification du thrène comme symbole de l'art**

L'image du thrène peut être lue dans le roman de Carpentier comme la définition idéale de l'art, pas seulement musical, également littéraire. En effet sa récurrence nous invite à distinguer le langage, parole profane, de la parole poétique, qui seule est créatrice, tandis que l'autre n'est que reflet du réel. Nous pouvons citer cet extrait du roman dans lequel l'image du thrène intervient pour la première fois, associée au thème de la mort et à la naissance de la musique :

« El hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla-único instrumento que conoce esta gente - para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una Palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver.(...) Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. (...) Intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos

²⁷⁵ « De l'aube au coucher nous ont escortés les perroquets fastueux, les perruches roses, le toucan au regard grave, qui exhibe son plastron d'émail vert-jaune et son bec mal soudé à la tête, l'oiseau théologique qui nous a crié « Dieu te voit » à l'heure du crépuscule... » (p. 272 – LPP – VF)

del hombre.(...) El Treno dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al nacimiento de la Música. » (p. 187-188 – LPP)²⁷⁶

Dans un texte célèbre sur la musique et l'ineffable, Vladimir Jankélévitch écrivait que « la musique est d'un autre monde. » Carpentier, plus pragmatique, plus réel merveilleux, montre que la musique est aussi profondément ancrée dans le monde, dans un monde latino-américain. L'auteur induit également que la musique est le moyen pour l'homme de pénétrer les secrets du monde, confirmant la thèse de ceux qui ont affirmé que la musique avait une origine magique. Voix prophétique, voix de la terre, voix du ciel qui semble parler à travers lui, la musique devient la voie d'accès privilégiée à un au-delà entrevu un instant. L'art gagne alors une dimension nouvelle située au-delà des mots. Le langage ancestral du thrène restitue à l'expression musicale les pouvoirs du corps : le sorcier peut alors communiquer et communier avec les forces de l'univers.

La musique et donc l'écriture, sont alors perçues comme des langages de signes analogues à l'univers mystérieux que parcourt le compositeur, et qu'il lui faut sans cesse déchiffrer pour pouvoir accomplir un voyage initiatique balisé par les codes et les signes. Pour la première fois sont levés les secrets de la création, et c'est pourquoi le narrateur n'hésitera pas à identifier sa libération d'homme enchaîné avec le mouvement de la création :

« La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga de allá, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida. » (p. 220 – LPP)²⁷⁷

²⁷⁶ « Le sorcier se met à secouer unealebasse pleine de petits graviers, seul instrument que ces gens connaissent pour tâcher d'éloigner les mandataires de la mort. Il se fait un silence rituel, annonciateur des formules magiques qui porte à son comble l'expectative générale. Alors, dans la vaste forêt qui s'emplit de terreurs nocturnes, la Parole surgit. Une parole qui est désormais plus que simple parole, qui prend la voix de celui s'exprime et celle aussi qu'on attribue à l'esprit du cadavre.(...) c'est quelque chose qui se place bien au-delà du langage et qui est cependant très loin du chant. Quelque chose qui ignore la vocalise, mais qui est déjà plus que le mot(...) tentative primordiale de lutte contre les puissances de destruction qui se mettent en travers du calcul des hommes.(...) Le thrène râle et s'affaisse convulsivement et me laisse ébloui sous le coup d'une révélation : je viens d'assister à la Naissance de la musique. » (p.248 – LPP – VF)

²⁷⁷ « La délivrance de l'homme enchaîné, que j'associe mentalement à mon départ de « là-bas », contient implicitement un sens de résurrection, de retour des ombres, très conforme à

conclusion

Le créateur en rendant visibles des réalités invisibles, se libère du monde réel pour accéder au merveilleux. Il approche cette réalité de l'ineffable exprimable seulement à travers le langage de l'art. Le roman devient alors énigme : s'adressant à l'imaginaire du lecteur, il laisse résonner en nous les mots et les sons qui portent en eux les secrets réels merveilleux du continent latino-américain.

la conception originelle du thrène, chant magique destiné à rendre la vie à un mort. »(p.291 – LPP – VF)

Conclusion



(Le repas du lion, Le Douanier Rousseau, 1907)

« Esos individuos que a sí mismo se califican de « realistas », porque no son capaces de ver más allá de sus narices, confundiendo la Realidad con un Círculo-de-dos-metros-de-diámetro con centro en su modesta cabeza. Provincianos que se ríen de lo que no pueden comprender y descreen de lo que está fuera de su famoso círculo. » (p.398 – ShyT)²⁷⁸

²⁷⁸ *« Ces individus qui se disent réalistes parce qu'ils ne voient pas plus loin que le bout de leur nez, confondent la réalité avec le cercle de deux mètres de diamètre qui a pour centre leur piètre crâne. Ignorants qui se moquent de ce qu'ils ne peuvent comprendre et qui nient l'existence de tout ce qui se situe en dehors de leur fameux cercle. » (p. 329 – ShyT- VF)*

Lorsque Carpentier écrit *Los pasos perdidos*, il reprend le titre du recueil d'un poète, père d'une école littéraire qui se veut révolutionnaire, mais qui se situe sur le vieux continent : à savoir *Les pas perdus*, Breton et le surréalisme. Cependant, à la publication du roman de Carpentier en 1953, le Surréalisme est déjà mort. Peut-être faut-il y lire alors, un hommage important et l'affirmation d'une extravagante filiation dont notre étude a tenté de chercher la signification afin de remonter aux origines du réel merveilleux. Nous nous étions en effet interrogés dans notre problématique sur l'identité du réel merveilleux et sur ses liens de parenté avec le surréalisme. C'est afin d'y répondre que nous avons estimé pouvoir lire le titre du roman de Carpentier comme l'affirmation de la réappropriation du mouvement positif du surréalisme, dans tous ses apports ; mouvement qui renaît dans les années cinquante sur le territoire latino-américain plus à même de le faire sien. Dans cette perspective, « les pas perdus » de Breton le conduiraient sur un territoire inconnu de lui et plus à même de faire revivre le merveilleux surréaliste.

Dans ce cas, les approches convenues en termes d'écoles, d'influences ou de systèmes doivent faire place à la mise au jour de réseaux de correspondances, d'échos, de rencontres et de fécondations multiples. Il s'agit de se souvenir que le surréalisme a pensé la découverte du continent en termes de reconnaissance, de retrouvailles, de noces sacrées avec un avant mythifié. Mais il s'agit également d'envisager dans quelle mesure l'Amérique, grâce au réel merveilleux, donne corps à l'utopie surréaliste et prend l'affirmation de Breton pour autre chose qu'un vœu pieux : « *l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel.* » Enfin il s'agit d'insister sur le dialogue fertile et souvent houleux s'instaurant entre le surréalisme et le réel merveilleux, dialogue dont la clef de voûte est le merveilleux.

Il était donc fructueux de réfléchir sur les rapports, même conflictuels, entre surréalisme français et roman hispano-américain, dans la mesure où le réel merveilleux propose une réponse originale aux problèmes soulevés par le courant de Breton. Le surréalisme a marqué nos écrivains, jusque dans ses côtés négatifs qu'ils ont entrevus très tôt, et une profonde conscience « américaine » les a alors amenés à intégrer le surréalisme lorsqu'il offrait quelques éléments d'une lutte ou lorsqu'il revendiquait le merveilleux. A partir de ce ferment nos auteurs ont imposé un nouveau concept : le réel merveilleux.

Lorsque nous avons commencé notre étude, nous sommes partis de l'intuition de l'extrême singularité et richesse de ce « réel merveilleux », et du désir d'en rendre compte. En passant outre l'ambiguïté première d'un terme qui réunit à la fois le réel et le merveilleux, nous avons alors découvert l'originalité et la profondeur d'un tel concept, qui porte en lui une nouvelle vision du monde. Nous avons également découvert quatre oeuvres touchant au mystère humain, à travers la recréation poétique d'un monde insolite et surprenant. Nous avons insisté sur le rôle joué par l'imagination créatrice comme lien entre la réalité et la magie, sur la refondation poétique de la réalité à travers des systèmes parallèles de signification, dans lesquels s'instaurait une nouvelle possibilité de vision, possibilité plus riche, plus profonde, mais en même temps plus ambiguë.

« *L'acte d'imagination est un acte magique* », écrivait J. P. Sartre nous dévoilant ainsi, d'une certaine manière la clef du réel merveilleux, de ces auteurs, « créateurs de fables », dont le grand privilège a été de rendre visibles les réalités invisibles qui peuplent l'imagination du créateur, et de révéler au lecteur fasciné le merveilleux latino-américain.

A travers ce merveilleux latino-américain, nos auteurs ont pu également affirmer la nécessaire mission de l'écrivain et artiste latino-américain, qu'ils incitaient à partir à la découverte de son propre monde, dont la réalité magique était capable d'offrir bien des surprises et des révélations. Carpentier dira : « *Nosotros sólo tenemos que alagar las manos para alcanzar lo real maravilloso* » Le monde latino-américain est pour nos auteurs un réservoir de légendes, de prodiges ; *le real maravilloso* y est palpable et l'imaginaire collectif y trouve matière à alimenter sa curiosité, son besoin d'émerveillement. En se situant au sein de ce continent démesuré, nos auteurs ont amorcé la quête de la spécificité mais aussi de l'universalité du continent et des civilisations latino-américaines, passées, présentes et futures. Luis Harss écrira : « *Hay un modo de sentir y de ver que da la nota íntima del país propio, aparte de la cara externa de las cosas.* »²⁷⁹

Ils font ainsi de l'Amérique le lieu de toutes les synthèses, tout en rompant avec une vision orthodoxe de « lo americano ». Le réel merveilleux devient

²⁷⁹ HARSS Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, coll. Perspectivas, 1968

l'instrument d'une affirmation. Pour Carpentier la captation de l'essence magique de l'Amérique fait d'ailleurs partie intégrante d'une entreprise de désaliénation et de libération. Derrière l'accès au merveilleux se profile la problématique épineuse des rapports entre colonisateurs et colonisés, et de la réduction des cultures périphériques à leurs aspects les plus pittoresques ; manière donc d'affirmer que l'Amérique reste à découvrir artistiquement, à l'instar d'une « réalité » latino-américaine...

La surabondance de la langue témoigne alors de cette volonté d'une réappropriation du territoire à la fois réel et imaginaire. Il s'agit pour nos auteurs de reprendre possession de leur monde originel par l'intermédiaire d'un langage qui déborde les cadres épurés de la narration ordinaire. Pour toutes ces raisons, les œuvres étudiées nous donnent parfois l'impression de flirter avec le mythe ; car remonter au mythe c'est remonter à l'origine, à la source des êtres et des choses. D'ailleurs pour l'auteur du *Partage des eaux*, le mythe est d'abord un espace mental où l'imagination peut s'investir et se déployer, la découverte d'un espace polysémique où les pulsions et désirs de l'individu peuvent s'investir. Ainsi l'écriture peut participer de ce mouvement général qui ne cherche pas à idéaliser le mythe mais à l'intégrer dans un processus général de prise de conscience d'une réalité nouvelle.

Nous n'insisterons jamais assez sur la qualité poétique d'une telle version du réel, qui se situe « en pleine dimension créatrice » ; ni d'ailleurs sur le rôle qu'y tient le merveilleux. Le dépaysement du merveilleux coïncide en effet dans ces romans avec l'invention subversive d'un autre rapport au monde et il est nécessaire d'interpréter cette quête de la merveille sans cesse revendiquée comme la défense et illustration d'un art magique ; art magique dont Borges, nous donne peut-être le fin mot dans sa nouvelle fantastique, *Undr*²⁸⁰.

Son héros part en effet à la recherche du peuple urnien dont la poésie se réduit à un seul mot. Prisonnier chez le roi il assiste au chant du poète urnien : « *Je vis couler quelques larmes. L'homme enflait ou bien assourdissait sa voix, et les accords presque identiques, étaient monotones ou plutôt infinis* ». Mais le héros, pourtant si proche de la révélation, ne parvient pas à déchiffrer le mystère de cette poésie, et

²⁸⁰ BORGES Jorge Luis, *Undr, Le livre de sable*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1975, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset

n'entend pas « le mot ». Ce n'est qu'au bout d'un long périple initiatique qu'il reçoit enfin du chanteur la clef magique de la poésie:

« Qu'as tu reçu de la première femme qui s'est donnée à toi ? me demanda-t-il.

Tout, lui répondis-je.

La vie, à moi aussi m'a tout donné. A tous la vie donne tout mais la plupart l'ignorent. Ma voix est fatiguée et mes doigts sans force, mais écoute-moi.

Il prononça le mot Undr, qui veut dire merveille.

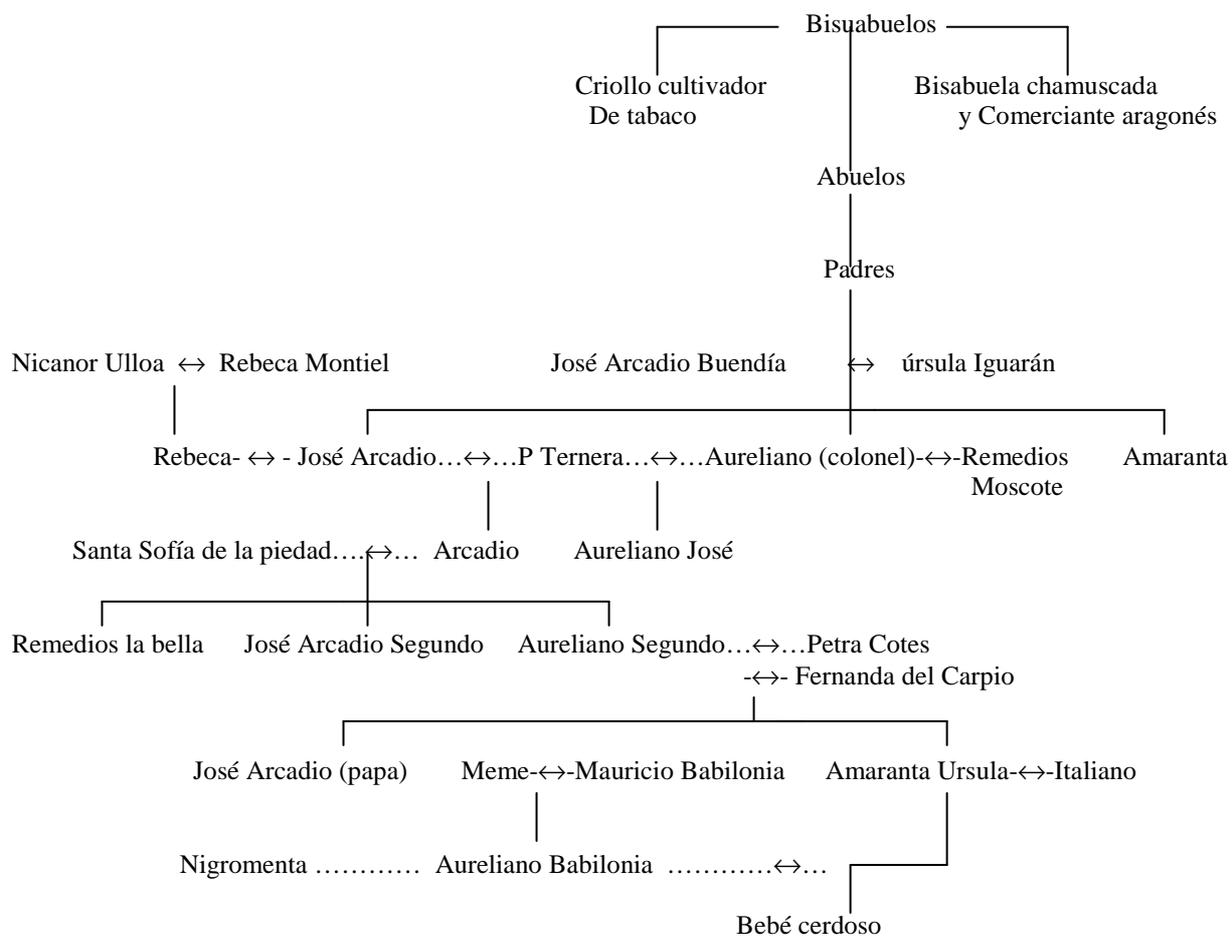
Je me sentis transporté par le chant de cet homme qui se mourait tandis que dans son chant, dans l'accord qu'il plaquait, je voyais mes propres travaux, la jeune esclave qui me fit connaître le premier amour, les hommes que je tuai, les aubes frissonnantes, l'aurore sur les eaux, les courses à force de rames. Je pris la harpe et je chantai une parole différente.

C'est bien – articula Thorkelsson et je dus m'approcher pour l'entendre. Tu m'as compris. »

Chaque roman étudié amorce un parcours initiatique, qui oblige le lecteur, comme le héros de la nouvelle de Borges, à renouer avec le merveilleux primitif à l'origine du monde et de l'écriture poétique. Il découvre des auteurs qui « chantent une parole différente », uniquement guidés par la merveille, et ainsi accède à la vérité du monde qui l'entoure.

ANNEXES

Arbre généalogique de la famille Buendía



TABLES DES ILLUSTRATIONS

- *Femme se promenant dans une forêt exotique*, Le Douanier Rousseau, 1905
- *Guernica*, Pablo Picasso, 1937
- Diverses toiles de Botero
- *Las dos Fridas*, Frida kahlo, 1939
- *Terror cósmico*, Rufino Tamayo, 1954
- *Le repas du lion*, Le Douanier Rousseau, 1907

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ÉTUDIÉES

ASTURIAS Miguel Ángel, *Hombres de Maíz* (1949), Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., coll. Novelistas de España y América, 1957 (HdM)

ASTURIAS Miguel Ángel, *Hommes de Maïs* (1949), Paris, Editions Albin Michel, Coll. Les grandes traductions, 1970, traduit de l'espagnol par Francis de Miomandre (HdM – VF)

CARPENTIER Alejo, *Los Pasos perdidos* (1953), Madrid, Editions El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, Alianza Editorial, 1988 (LPP)

CARPENTIER Alejo, *Le Partage des eaux* (1953), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1956, traduit de l'espagnol par René L. F. Durand (LPP – VF)

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cién Años de soledad* (1967), Madrid, Editions Plaza & Janes, 1999 (CadS)

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cent Ans de solitude* (1967), Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1968, traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand (CadS – VF)

SÁBATO Ernesto, *Sobre Héroes y tumbas* (1961), Barcelona-Caracas-México, Editions Seix Barral, 1981 (ShyT)

SÁBATO Ernesto, *Des Héros et des tombes* (1961), Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1996, Traduit de l'espagnol par Jean-Jacques Villard (ShyT – VF)

ŒUVRES LITTÉRAIRES MENTIONNÉES

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1953

ARAGON Louis, *Une vague de rêves* (1924), Paris, Seghers, 1990

BORGES Jorge Luis, *Undr*, dans *Le livre de sable* (1975), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1978, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset

BRETON André, *Nadja* (1928), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1964

BRETON André, *Les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, nrf, 1949

BRETON André, *L'amour fou* (1937), Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1976

CARPENTIER Alejo, *Le Royaume de ce monde* (1949), Paris, Gallimard, nrf, coll. La croix du Sud, 1954

GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes* (1951), Paris, Editions José Corti, 1998

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES

ARNAU Carmen, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Ediciones de Bolsillo, 1971

ARONNE AMESTOY Lida, *Utopía, paraíso e historia : inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, John Benjamins publishing company, 1986

BEAUJOUR Michel, « Qu'est ce que Nadja ? », *Nouvelle Revue Française*

BEHAR Henri, « Le merveilleux dans le discours surréaliste : essai de terminologie », dans *Merveilleux et Surréalisme*, colloque de Cerisy organisé par le CERMEIL du 2 au 12 Aout 1999, Cahiers de recherche sur le surréalisme n°20, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2000

BOZETTO Roger, *Fantastique et real maravilloso : le domaine latino-américain*, Territoires des fantastiques, Octobre 2002

BRETON André, *Le Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Editions du Sagittaire, 1924

CAILLOIS Roger, « Miguel Ángel Asturias : un réalisme halluciné », dans *Rencontres*, Puf écriture, p.28-35, 1978

CAMPOS Jorge, « Lenguaje, mito y realidad en Miguel Ángel Asturias », dans *Homenaje a Miguel Ángel Asturias : variaciones interpretativas autour de son œuvre*, textes recueillis par l'éditeur Helmy F. Giacomani, New York, Editions Las Americas, 1971

CAMPOS Jorge, « Gabriel García Márquez », dans *Narrativa y critica de nuestra America*, Compilation et introduction de Joaquín Roy, Madrid, Editorial Castalia, 1978

CARPENTIER Alejo, préface de *El Reino de Este mundo* : Le texte de la préface de Carpentier ne figure pas dans l'ouvrage français, *Le royaume de ce monde*, Folio. Il a été repris sous le titre *De Lo Real maravilloso* dans le recueil *Tientos y diferencias*, 1967

CARPENTIER Alejo, « De lo real maravilloso », *Tientos y diferencias*, Montevideo, 1967

CARPENTIER Alejo, « Sobre la novela », dans *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón Chao, Editions Alianza, coll. Entretiens, El libro de Bolsillo, 1985

CARPENTIER Alejo, « De lo real maravilloso », dans *Conversaciones con Alejo Carpentier*, entretiens menés par Ramón hao, Editions Alianza, coll. Entretiens, El libro de bolsillo, 1985

CARRERAS GONZALEZ Olga, *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Miami, Editions Universal, coll. Polymita, 1974

CARRILLO German Dario, *La narrativa de Gabriel García Márquez : ensayos de interpretación*, Madrid, Editions de Arte y Bibliofilia, 1975

CHENIEUX GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, Editions L'Age d'homme, coll. Lettera, 1983

DE SZYSZLO Fernando, « La bouche d'ombre et le noir arc en ciel », dans *Nouveau monde, autres mondes : Surréalisme et Amériques*, Textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas et Jacqueline Chénieux Gendron, Editions Lachenal et Ritter, coll. Pleine Marge, 1995

DORFMAN Ariel, « Hombres de Maíz : el mito como tiempo y palabra », dans *Homenaje a Miguel Angel Asturias : variations interprétatives autour de son œuvre*, textes recueillis par l'éditeur Helmy F. Giacomani, New York, Editions Las Americas, 1971

DURIX Jean-Pierre, « Le réalisme magique : genre à part ou auberge latino américaine », dans *Le réalisme merveilleux, itinéraires et contacts de culture vol.25*, Paris, L'Harmattan pour l'Université de Paris, 1998

ECHAVARRIA FERRARI Arturo, « La confluencia de las aguas : la geografía como configuración del tiempo en *Los Pasos perdidos* », dans *Alejo Carpentier et Los Pasos Perdidos*, sous la direction de Carmen Vasquez, Paris, Editions Indigo, 2002

FOPPA Alaide, « Realidad e irrealidad en la obra de Miguel Ángel Asturias », dans *Homenaje a Miguel Ángel Asturias : variations interprétatives autour de son œuvre*, textes recueillis par l'éditeur Helmy F. Giacomani, New York, Editions Las Americas, 1971

GALLO Marta, « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique », dans *Le réalisme magique*, sous la direction de Jean Weisgerber, Cahiers des avant-gardes, Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1987

GALVEZ Marina, « Ernesto Sábato », dans *Narrativa y critica de nuestra America*, Compilation et introduction de Joaquín Roy, Madrid, Editorial Castalia, 1978

GARCIA MENDEZ Javier, *Lectura de Los pasos perdidos : de la palabra a la parábola*, Editions Ellipses, coll. Les Essentiels littérature latino américaine, 2002

GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Editions Gallimard, coll. Idées Nrf, 1971

GONZALEZ ECHEVARRIA Roberto, « Un claro en la selva : de Santa Monica a Macondo », dans *Alejo Carpentier et Los Pasos Perdidos*, sous la direction de Carmen Vasquez, Paris, Editions Indigo, 2002

GONZALEZ ECHEVARRIA Roberto, « Alejo Carpentier », dans *Narrativa y critica de nuestra America*, Compilation et introduction de Joaquín Roy, Madrid, Editorial Castalia, 1978

HARSS Luis, *Los Nuestrros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, coll. Perspectivas, 1968

LASSUS Jean-Marie et Marie-Pierre, *Synthèse sur Le Partage des eaux*, Nantes, Editions du temps, 2002

LEAL Luis, « Realismo magico en la literatura latino-americana », Mexico, *Cuadernos Americanos*, año 26, vol. 153, n° 4, 1967, p.230-235

LEIVA Raúl, « La Poésie de Miguel Ángel Asturias », dans *Homenaje a Miguel Ángel Asturias : variations interprétatives autour de son œuvre*, textes recueillis par l'éditeur Helmy F. Giacomani, New York, Editions Las Americas, 1971

MABILLE Pierre, *Le Merveilleux* (1946), Editions Fata Morgana, 1992

MAC GUIRK Beranrd J., « Est-ce bien de cela qu'on parle ? En deça et au-delà du surréel féminin en Argentine », dans *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, colloque de Cerisy la salle d'Aout 1997, Textes réunis par Georgiana M. M. Colvile et Khaterine Conley, Editions Lachenal et Ritter, Coll. Pleine marge, 1998

MARQUEZ RODRIGUEZ Alexis, *Lo Barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Caracas, 1976

MARTINEZ DACOSTA Silvia, *El Informe sobre ciegos en la novela de Ernesto Sábato : Sobre héroes y tumbas, comentario crítico a la luz de las teorías de segismundo Freud*, Miami, Editions Universal, coll. Polymita, 1972

MENTON Seymour, *Miguel Ángel Asturias*, dans *Narrativa y critica de nuestra America*, Compilation et introduction de Joaquín Roy, Madrid, Editorial Castalia, 1978

M. M. COLVILE Georgiana, « Féminité, hybridité, monstruosité: le journal de Frida Kalho », dans *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, colloque de Cerisy la salle d'Aout 1997, Textes réunis par Georgiana M. M. Colvile et Khaterine Conley, Editions Lachenal et Ritter, Coll. Pleine marge, 1998

MONTANER Maria Eulalia, *Guia para la lectura de Cien Años de soledad*, Madrid, Editorial Castalia, coll. Literatura y sociedad, 1987

MONTOYA Pablo, « La música del « Treno » », dans *Alejo Carpentier et Los Pasos Perdidos*, sous la direction de Carmen Vasquez, Paris, Editions Indigo, 2002

MOULIN Françoise, « Espace, nature, paysage, indivisible triade de *Los Pasos Perdidos* », dans *Alejo Carpentier et Los Pasos Perdidos*, sous la direction de Carmen Vasquez, Paris, Editions Indigo, 2002

NOUHAUD Dorita, *Miguel Ángel Asturias : L'écriture antérieure*, Paris, L'Harmattan, coll. Recherches et documents Amériques Latines, 1991

PAGEAUX Daniel Henri, « Du surréalisme au roman », *Hommage à Jaime Diaz Rozotto, L'Amérique latine entre la dépendance et la libération*, Diffusion les Belles Lettres, Paris, 1990

PIERRE José, « L'Amérique indienne et le surréalisme », dans *Nouveau monde, autres mondes : Surréalisme et Amériques*, Textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas et Jacqueline Chénieux Gendron, Editions Lachenal et Ritter, Coll. Pleine Marge, 1995

PUISSET Georges, « *Los Pasos perdidos* : une quête à travers les différents niveaux du réel », dans *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*, Etudes Critiques, 1987

RAMIREZ MOLAS Pedro, *Tiempo y narración : enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar, y G. García Márquez*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Rómanica Hispánica, 1978

RUBIO Emmanuel, « André Breton et les redéfinitions philosophiques du merveilleux », dans *Merveilleux et Surréalisme*, colloque de Cerisy organisé par le CERMEIL du 2 au 12 Aout 1999, Cahiers de recherche sur le surréalisme n°20, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2000

SÁBATO Ernesto, *Mes Fantômes, Entretiens entre Carlos Catania et Ernesto Sábato*, Editions Belfond, coll. Entretiens, 1988

TROUSSON Raymond, « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique », dans *Le réalisme magique*, sous la direction de Jean Weisgerber, Cahiers des avant-gardes, Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1987

VACHER Pascal, « La cathédrale amazonienne d'Alejo Carpentier contre le temps européen », dans *La cathédrale*, Textes réunis par Joëlle Prunnaud, Travaux et Recherches

WEISGERBER, « La locution et le concept », dans *Le réalisme magique*, sous la direction de Jean Weisgerber, Cahiers des avant-gardes, Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1987

DICTIONNAIRES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX

ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS articles sur :

- A. Carpentier
- M. A. Asturias
- E. Sábato
- G. García Márquez

HISTOIRE DE LA LITTERATURE HISPANO AMERICAINE DE 1940 Á NOS JOURS, sous la direction de Claude Cymerman, Paris, Nathan, coll. Fac Serie littérature, 1997

HISTOIRE ET IMAGINAIRE DANS LE ROMAN HISPANO AMERICAIN CONTEMPORAIN, Cahiers du CRICCAL n°12, América, Paris, presse de la sorbonne nouvelle

HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANO AMERICANA, Teodorio Fernandez, Selena Millares, Eduardo Becerra, Editorial Universitas S.A, 1995

NUEVA HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANO AMERICANA, Madrid,
Castalia, coll. Literatura y sociedad, 1997

- Carpentier
- Sábato
- El realismo mágico
- La narrativa del siglo XX : de la novela gauchesca al realismo mágico
- Crisis y renovación

TABLE DES MATIÈRES

<u>Introduction</u>	1
• définition des concepts	4
• Problématique	8
• Corpus	8
• Plan	10
<u>1 -L'héritage surréaliste : ses apports, les thèmes réutilisés</u>	12
1-1- <u>Le moment surréaliste de la création du terme « real maravilloso »</u>	13
1-1-1- L'influence des surréalistes français venus en Amérique Latine	13
1-1-2- Asturias, Carpentier et Sábato avouent avoir été influencés	14
1-2- <u>Les apports du surréalisme</u>	18
1-2-1- La « révolution surréaliste »	18
1-2-2- Le surréalisme et le réel merveilleux : des mouvements de libération ? ..	20
• Se libérer d'une société sclérosée et insatisfaisante	20
• Chez Sábato	22
• Chez Carpentier	23
1-2-3- Le surréalisme offre la possibilité de reconstruire l'unité du monde dans une relation désirante avec lui	27
1-3- <u>Les thèmes réutilisés</u>	32
1-3-1- Le rêve et la folie	32
• le rêve	32
• la folie	36
1-3-2- Le merveilleux	38
• Essais de définition	38

- Chez les surréalistes.....	39
- Evolution du terme avec le réel merveilleux.....	41
• Un merveilleux qui, en n'étant plus l'objet d'une quête, s'intègre parfaitement dans la réalité.....	43
- la spécificité du monde latino-américain exige une redéfinition du merveilleux.....	44
- le merveilleux fait partie intégrante de la réalité.....	45
• Un « merveilleux blanc » et un « merveilleux noir » ?.....	47
• deux exemples de merveilleux.....	49
- Dans <i>Los Pasos perdidos</i> : la traversée du tunnel.....	49
- Dans <i>Cién Años de soledad</i> : le galion abandonné.....	52
<u>2- Des liens de parenté ambigus</u>	55
<u>2-1- La question du roman</u>	56
2-1-1- la critique du roman chez les surréalistes.....	56
2-1-2- la valorisation du roman chez les romanciers du « réel merveilleux », comme genre apte à rendre compte de la totalité de la vie.....	58
2-1-3- les conséquences sur le plan des techniques littéraires.....	61
• Le parallèle entre <i>Los pasos perdidos</i> et <i>Nadja</i>	61
• La structure de <i>Hombres de Maíz</i> : quand la légende concurrence la trame romanesque.....	63
• La structure éclatée de <i>Sobre Héroes y tumbas</i>	65
• La structure de <i>Cién años de soledad</i> : égarer le lecteur dans le labyrinthe du merveilleux.....	67
<u>2-2- Le rôle de la femme : entre réminiscence surréaliste et caricature</u>	71
2-2-1- la femme fatale, la madone, la sorcière.....	72
• la femme détient la clef du désir.....	72
- La femme initiatrice aux plaisirs des sens.....	72
- La question de l'amour fou.....	74

•	Ambivalence entre la femme fatale et de la madone.....	75
-	la madone.....	76
-	la femme fatale.....	77
•	Elle détient la clef du monde.....	80
-	la mère.....	80
-	la sorcière et la voyante.....	82
2-2-2-	La femme surréaliste exacerbée	84
•	son rôle dans la découverte du merveilleux.....	84
•	Alejandra.....	86
•	De la caricature de la femme surréaliste à la femme réelle merveilleuse dans <i>Los pasos perdidos</i>.....	89
-	Ruth.....	89
-	Mouche et la critique du surréalisme.....	89
-	Rosario: la femme réelle merveilleuse.....	91
3 -	<u>Vers la définition d'une autonomie : le dépassement par le réel merveilleux.....</u>	95
3-1-	<u>les auteurs eux-mêmes ont dénoncé le surréalisme : propos d'auteurs.....</u>	96
3-1-1-	Les tenants et les aboutissants de la critique.....	96
3-1-2-	L'exigence de dépassement pour trouver les territoires surréalistes grâce à un traitement particulier du temps, de l'espace et des personnages.....	99
3-2-	<u>Trouver les territoires surréalistes dans le cadre de parcours initiatiques.....</u>	100
3-2-1	Macondo, la cité aux miroirs	101
•	La symbolique du miroir dans le traitement de l'espace.....	101
•	Un temps circulaire et fatidique.....	104
•	Le traitement mythique des personnages.....	105

3-2-2- Le paradis de <i>Los Pasos perdidos</i>	107
• La nature latino-américaine comme réservoir du merveilleux : le traitement de l'espace.....	107
• La dynamique du roman.....	110
- Le traitement du temps : un mouvement de retour dans le temps individuel et collectif.....	110
- La gradation des espaces.....	111
- Le paradis de Santa Monica ?.....	115
• Un parcours initiatique à la recherche de soi et du merveilleux.....	117
3-2-3- La grotte mythique, véritable forgerie de l'homme de maïs.....	122
• Le traitement de l'espace : entre réel et merveilleux.....	122
• L'initiation de l'homme de maïs, du troisième au quatrième âge de l'humanité.....	126
3-2-4- Les lieux de l'inconscient dans <i>Sobre Héroes y tumbas</i>.....	129
• Le traitement de l'espace.....	130
- le mirador.....	130
- les labyrinthes obscurs d'une ville explorée en profondeur.....	133
- les lieux rêvés.....	135
• Les parcours initiatiques de Martín et de Fernando.....	137
- le parcours de Martín guidé par Alejandra.....	138
- le voyage initiatique de Fernando.....	139
<u>3-3- le réel transfiguré par une parole magique.....</u>	142
3-3-1- Réel transfiguré : introduction.....	142
3-3-2- Le « réalisme halluciné » d'Asturias	145
3-3-3- Dans <i>Cién Años de soledad</i> : de la parole surréaliste au gigantisme et au fantastique.....	151
• une pratique surréaliste du langage.....	152
• le gigantisme.....	155
• le recours au fantastique.....	157

3-3-4- <i>Sobre Héroes y tumbas</i>	159
• le fantastique.....	159
• la métaphore.....	162
3-3-5- La démesure baroque chez Carpentier	165
• La magie des histoires.....	166
• La démesure baroque.....	166
• La signification du thrène, comme symbole de l’art.....	169
<u>Conclusion</u>	172
Annexes	177
Table des illustrations	178
Bibliographie	179
Table des matières	188