

Le Livre dans le roman espagnol : récit, révélation et renversement

Marion Le Corre-Carrasco
Université Paris Ouest

L'histoire religieuse, politique et culturelle de l'Espagne est fondamentalement liée à celle de l'Église catholique. À l'heure du « désenchantement du monde », l'avènement de la Modernité ne sera pas sans heurts, et les artistes espagnols vont rendre compte de manière singulière de leur tiraillement entre un monde de plus en plus sécularisé et un imaginaire romanesque en quête d'une nouvelle Altérité, puisant son idéal non seulement dans un riche héritage judéo-chrétien, mais explorant également de nouvelles formes du sacré. En Espagne, la question du Livre en tant que « Livre-Origine » hante le roman moderne ; il rend compte non seulement de la crise identitaire profonde et inédite qui ébranle le peuple espagnol, dont les fondements théocratiques se fragilisent de jour en jour, mais également à la lumière de la rénovation artistique sans précédent que représente la Modernité. Les trois romans espagnols¹ retenus pour cette analyse sont publiés dans les toutes premières années du XXe siècle, et permettent ainsi d'étudier les prémices des nouveaux rapports qui se tissent entre romanciers et Livre.

Homme de lettres et philosophe, Miguel de Unamuno publie en 1902, alors qu'il est Recteur de l'Université de Salamanque, le roman *Amour et Pédagogie*. Cette publication survient cinq ans après une profonde crise spirituelle de l'auteur², dont il sort viscéralement tiraillé entre « un sentiment romantique qui affirme l'existence de Dieu et une raison athée qui la nie »³. *Amour et pédagogie* est une œuvre satirique et ironique, le premier roman idéologique d'Unamuno. Il y dénonce les principes de la sociologie positiviste alors en vogue en Espagne, en raillant toutes les entreprises pédagogiques du personnage principal, don Ávito Carrascal, qui s'évertue à faire de son fils, Luis Apolodoro Carrascal, un génie.

L'étude de ce roman est tout d'abord l'occasion de nuancer l'idée d'un « paysage idéologique sécularisé »⁴. La sécularisation est indéniablement en marche en Espagne. Face aux nouveaux courants de pensée, au libéralisme, aux confiscations de ses biens, et à l'anticléricalisme, l'immixtion de l'Église espagnole diminue sans cesse. Pourtant, au sein de la société un certain atavisme populaire perdure, rendant un culte quotidien au Verbe. Par le biais du couple formé par le personnage principal, don Ávito Carrascal, et sa femme Marina, Unamuno caricature la concomitance d'une sécularisation grandissante – incarnée essentiellement par les théories laïques du pédagogue – et d'une dévotion (féminine) tenace

qui, dans l'enceinte de ce foyer, ne peut s'exercer qu'en cachette. Pas question, par exemple, pour don Ávito d'inculquer une culture religieuse à son fils, l'Église et ses préceptes étant à ses yeux un frein à l'éducation d'un génie. Alors, secrètement, Marina partage sa foi avec Apolodoro, dans de « furtives entrevues [au cours desquelles] elle lui parle de la mère de Dieu, de la Vierge, du Christ, des anges et des saints, de la gloire et de l'enfer, en lui apprenant à prier »⁵. Dans un autre contexte, l'accouchement de Marina, lorsqu'elle donne naissance à Apolodoro, est l'occasion d'une nouvelle confrontation : refusant le chloroforme que lui propose son époux, elle avale discrètement pour tout remède une image pieuse ainsi qu'un petit papier où elle a griffonné une oraison jaculatoire, inspirée du Livre, telle que « Je suis la servante du Seigneur » (Lc, 1, 38) ou « Seigneur, Tu sais tout, Tu sais bien que je t'aime » (Jn, 21, 17).

Ainsi, en dépit du phénomène croissant de la sécularisation, le Livre, en tant que référent culturel et culturel, a toujours sa place dans le cœur et la mémoire des Espagnol(e)s. Mais il nous faut démontrer à présent un autre mode de présence du Livre dans le roman *Amour et pédagogie*, dans sa diégèse voire sa genèse. Un extrait illustrera tout d'abord la prégnance du Livre dans l'intrigue même de l'œuvre.

Unamuno laisse poindre chez Apolodoro, devenu jeune homme, des réminiscences subconscientes des prières enseignées dans le Livre, transmises en cachette par sa mère : « Cette nuit-là, Apolodoro resta surpris : les prières que sa mère avait nichées dans sa mémoire lorsqu'il était enfant voletaient autour de sa tête, frôlant de temps en temps ses lèvres de leurs ailes légères. Et après un "Pauvre père !" susurré mentalement, il se retrouvait avec le Notre Père à la bouche »⁶. Cette évocation lyrique, voire fantastique, de prières personnifiées qui s'agitent et finissent par envahir la bouche du jeune homme, rend compte de la force du Livre, dont les litanies taraudent non seulement le personnage, mais aussi l'auteur. En 1913 il développera d'ailleurs dans son essai sur *Le sentiment tragique de la vie*⁷ cette idée d'un catholicisme subconscient, toujours présent, et constitutif du caractère espagnol.

Mais au-delà, ou peut-être en deçà, de la diégèse du roman *Amour et pédagogie*, une autre lecture du Livre est possible, et qui relève davantage de la genèse de l'œuvre. En effet, le Livre y exerce une véritable fonction textuelle et symbolique et comment, en retour, le romancier conscient de sa finitude brandit en quelque sorte son roman comme étendard d'une nouvelle cosmogonie. Cette brèche inédite dans la conscience créatrice des artistes modernes va trouver notamment un écho singulier dans *Amour et pédagogie*.

Pastichant tout d'abord le texte de la Genèse⁸ en l'inversant, le personnage de don Ávito déclare : « l'homme, qui a créé les dieux à son image, est capable de tout »⁹. Cette

capacité totale s'apparente à la toute-puissance créatrice de l'auteur. L'artiste devient *capax Dei*, c'est-à-dire qu'il ne se contente plus de représenter le divin – de façon plus ou moins anthropomorphique – il est lui-même devenu créateur de sacralité.

Le génie créateur de l'artiste prend alors le pas sur l'origine divine de toute action créatrice [...]. Or, ce renversement qui semble conférer à l'*ingenium* humain une sorte de toute-puissance, maintient précisément l'aura dont jouit la création artistique et dont elle ne se départ jamais tout à fait puisqu'elle reste ainsi enveloppée d'un nimbe divin : le culte du génie ne tire sa légitimité que de l'analogie avec la création divine, même si l'on inverse les termes comparés en faisant de l'artiste génial celui qui instaure ses propres règles ou, plus généralement, de l'homme, celui qui peut créer un dieu, instaurer une religion et définir une nouvelle manière de vivre, jusque dans le détail de chaque geste du quotidien.¹⁰

On peut alors affirmer que l'artiste est un véritable thaumaturge, dans la mesure où c'est lui qui rend possible cette métamorphose, il est le créateur d'un miracle factuel qui n'est autre chose que la cristallisation de l'Ineffable en puissance. C'est pourquoi José Ortega y Gasset écrit, dans *La déshumanisation de l'art* (1925), que l'artiste doit posséder « le don le plus sublime », car il est le seul à pouvoir « réussir à construire quelque chose qui ne soit pas une copie du "naturel", et qui, toutefois, possède une certaine substantivité »¹¹. Les innovations esthétiques, inscrites dans une verticalité moderne de l'œuvre, modifient l'essence de la création, ouvrent un champ des possibles insondable : la fonction mimétique de média est dès lors transcendée par une fonction dynamique qui révèle le *Deus absconditus* ; l'œuvre d'art atteint la catégorie insigne de parcelle de divinité en tant qu'elle se présente comme le berceau unique d'un frisson transcendant. C'est en ce sens qu'André Malraux écrit en 1957 dans *La métamorphose des Dieux* : « Le seul domaine où le divin soit visible est l'art, quelque nom qu'on lui donne ». Mais cette vision est à la fois fragile et fugace, et elle n'est rendue possible qu'à l'issue d'un travail artistique, et pour élaborée que soit la création, elle va échapper en définitive à celui dont elle naît. C'est ce que suggère déjà Miguel de Unamuno en 1902 dans *Amour et pédagogie*. En effet, dans l'épilogue il explique (invente ?) qu'un ami lui a suggéré de modifier la fin tragique de son roman, de sauver Apolodoro du suicide et de laisser ainsi le lecteur sur une note optimiste. Mais l'auteur écrit précisément :

Quant à changer le dénouement, ça m'était impossible; ce n'est pas moi qui ai donné vie à don Ávito, à Marina, à Apolodoro, ce sont eux qui ont pris vie en moi après avoir déambulé, erré, dans les limbes de l'existence [...] J'ai pris les vides [de mes personnages] je les ai recouverts de dires et de faits, et voilà: don Ávito, don Fulgencio, Marina, Apolodoro et les autres.¹²

Ici, selon Unamuno, le romancier ne serait qu'inventeur et non créateur, les protagonistes se créant eux-mêmes, s'éveillant à la vie fictionnelle sans intervention extérieure et auctoriale. La formule pour le moins expéditive « et voilà : don Ávito, don

Fulgencio, Marina, Apolodoro et les autres » traduit bien ce jaillissement spontané et surtout autonome imaginé par Unamuno. Car, précisément, c'est dans l'imagination de cette autogenèse du roman, dans cette mise en abyme fictionnelle qui est propre au dialogisme moderne, que surgit cette nouvelle cosmogonie romanesque, inspirée plus que conçue par l'artiste.

Dans le roman *Chemin de perfection*, publié lui aussi en 1902, le romancier Pío Baroja tisse également des liens singuliers avec le Livre, en inscrivant d'emblée la diégèse toute entière dans la tradition chrétienne du pèlerinage, dont les exemples abondent dans le Livre depuis Abraham dans la Genèse jusqu'au Christ et ses apôtres dans la Nouvelle Alliance. En effet, le protagoniste, un jeune madrilène du nom de Fernando Ossorio, est en proie à une douloureuse crise existentialiste. Un ami lui recommande d'entreprendre un voyage en ces termes :

- Sors de Madrid
- Pour aller où ?
- N'importe où. Sur les chemins, à pied, là où tu souffriras de l'inconfort, de la gêne...¹³

Sous l'égide du titre du roman, la tradition biblique s'affirme dans ces lignes qui préfigurent non pas le chemin, mais véritablement le pèlerinage que Fernando va entreprendre en quête d'une foi vraie. En ce sens, le conseil pragmatique de son ami (se confronter au réel, pour pénible qu'il soit) prend les couleurs d'une exhortation à souffrir durant ce parcours qui se présente alors bel et bien comme un chemin de croix. Les villes et villages que traversera Fernando sont ainsi semblables aux stations marquées par le Christ.

Mais quant au « paysage idéologique » peint par l'auteur de *Chemin de perfection*, soulignons tout d'abord qu'à la différence de Miguel de Unamuno, celui-ci est nettement marqué par la sécularisation (même si les dernières pages du roman viendront nuancer cette vision). En effet, tout au long de son périple, Fernando décrit une Espagne dans laquelle l'Église n'est plus si influente, loin s'en faut. Évoquons l'exemple symptomatique de la ville de Tolède évoqué comme suit par Fernando :

Tolède n'était plus la cité mystique dont il avait rêvée, mais un village sécularisé, sans aucune ambiance mystique que ce soit.

Seul l'aspect artistique de la ville pouvait laisser deviner une foi qui, dans les consciences, n'existait déjà plus.

Les « caciques », occupés aux affaires louches ; les commerçants, au vol ; les curés, la plupart d'entre eux avec leurs concubines, passant leur temps entre l'église et le café, jouant aux cartes, se plaignant sans cesse de leur petite solde ; l'immoralité, reine partout ; la foi, absente, et pour contenter Dieu, quelques

chanoines chantant à tue-tête dans le chœur, tout en digérant leur copieux repas, servi par une aimable femme.¹⁴

Le tableau est complet. Baroja insiste sur le caractère révolu de la cité mystique : même si certains héritages architecturaux ou picturaux demeurent, comme la cathédrale ou l'incontournable église de Santo Tomé, ils ne sont plus qu'une façade désertée par les fidèles. Et pour cause ! Tous les habitants de Tolède semblent avoir délaissé la religion. Le troisième paragraphe déploie une longue période oratoire, dont la durée est renforcée par l'asyndète voulue par l'auteur, qui accumule les participes présents (gérondifs), créant ainsi une suite sans fin ni lien logique déplorant tous ces dévoiements. Comment les fidèles pourraient-ils retrouver le chemin de la foi quand on considère le comportement scandaleux des membres du clergé ?

Il n'y aura que les dernières lignes du roman qui viendront contrebalancer ce constat. En effet, à la fin de *Chemin de perfection*, Fernando trouve l'amour et la sérénité, et envisageant déjà l'éducation qu'il donnera à son fils sur le point de naître :

[L'enfant serait] purifié par le travail et la vie aux champs. [...] Et [Fernando] pensait qu'il devait prendre soin de lui, en le tenant éloigné des idées perturbantes, ténébreuses d'art et de religion.

Lui ne pouvait plus à présent arracher complètement de son âme cet engouement mystique pour l'inconnu et le surnaturel, ni ce culte et cet attrait pour la beauté de la forme ; mais il espérait se sentir fort et les abandonner avec son fils.

Lui, il le laisserait vivre au sein de la nature ; lui, il le laisserait savourer le suc du plaisir et de la force dans la pleine cité de la vie, la vie qui pour son fils n'aurait aucun mystère douloureux, mais bien d'ineffables sérénités.

[...] Non, il ne torturerait pas son fils avec des études inutiles, des idées tristes, il ne lui apprendrait aucun symbole mystérieux de quelque religion que ce soit.

Et tandis que Fernando pensait, la mère de [sa femme] Dolores cousait dans le linge qu'on devait mettre à l'enfant une page de l'Évangile pliée en deux.¹⁵

Les conclusions et l'engagement de Fernando sont abondamment détaillés par le narrateur. Mais une phrase lapidaire suffit à balayer toutes ces promesses : perpétuant une tradition chrétienne consacrée par l'usage, la belle-mère de Fernando applique, symboliquement, le sceau du Verbe sur le linge destiné à l'enfant. La page du Livre ainsi cousue tout contre le corps du nourrisson est l'emblème de cette douce résistance des rituels au sein d'une société sécularisée, déjà évoquée dans *Amour et pédagogie*.

Si le « paysage idéologique » est nuancé dans les deux œuvres, le rapport au Livre dans *Chemin de perfection* diffère de celui du roman précédent, sans doute de par l'orientation que lui donne son sous-titre *Passion mystique*, qui le lie ainsi fortement à l'ouvrage de 1566, intitulé lui aussi *Chemin de perfection*, et composé par Thérèse d'Avila, religieuse de l'Ordre

du Carmel, célèbre précisément pour ses trances mystiques. C'est donc sous l'angle du mysticisme qu'il nous faut envisager le Livre dans l'ouvrage de Pío Baroja, c'est-à-dire, en considérant dans quelle mesure la quête introspective de Fernando, symbolisée empiriquement par son périple à pied, est le moyen pour lui d'atteindre le Verbe. Comme dans *Amour et pédagogie*, le lien au Livre se révèle dans la polyphonie caractéristique du roman moderne.

Le mysticisme de Fernando est bien le mysticisme chrétien des origines : abandonnant peu à peu la réflexion (« les idées perturbantes »), il va se contenter de ressentir ce qui l'entoure. Peu à peu, il s'ouvre ainsi à une communion tellurique, comme lors de cette première extase, alors qu'il est accueilli par des ouvriers agricoles dans leur modeste cabane :

Oh, quel printemps ! Quel beau printemps ! Je n'ai jamais senti comme maintenant le profond réveil de toutes mes énergies, le battement fort et puissant du sang dans mes artères. Comme s'il y avait dans mon âme un fleuve intérieur retenu par un barrage et que, l'obstacle se rompant, l'eau courrait allègrement ; ainsi mon esprit [...] court, s'élançait et chante en jubilant sa chanson de gloire, sa chanson de vie ; humble mais harmonieuse note dans le grand chœur de la Mère Nature.¹⁶

La grande sensibilité de Fernando au monde lui permet de réaliser comme un transfert d'énergies. Tout se passe comme si le bouillonnement vital du printemps influençait directement non seulement son corps, mais aussi et surtout son âme. Il se sent comme libéré de ses angoisses et de ses doutes, et vibre d'une force encore inconnue. La nature est élevée au rang de divinité, avec ses majuscules et cette formule « Nature Mère ». Ce passage est fondamental, non seulement dans le parcours de Fernando, mais aussi dans la diégèse, puisqu'il marque un changement déterminant de focalisation. Dans une étude sur la mystique de Pío Baroja, Flint Weston souligne : « Et c'est à ce moment, comme expression de sa nouvelle et saine intégration, que la voix narrative passe de la troisième à la première personne, au Je. Suit une union extatique avec la Nature »¹⁷. L'allégresse joyeuse de Fernando lui offre une harmonie avec la nature, qu'il perçoit avec davantage de finesse et d'attention qu'auparavant. C'est ainsi que, quelques pages plus loin dans le roman, le Je narratif décrit un coucher de soleil s'épanouissant dans une nature baignée de sacralité :

Le soleil se couchait enveloppé de rouges incandescences, sous les nuages vaporeux, comme un grand brasier qui incendierait le ciel héroïque en un bûcher irradiant, dans la gloire d'une apothéose de lumière et de couleurs. Concentrés, nous contemplions la campagne, le soir tombant, les rouges splendeurs de l'horizon.

L'obscurité gagnait, au loin les cloches de l'Angélus sonnèrent ; derniers soupirs du soir. Vers le ponant une grande irradiation se fit dans le ciel, lumineuse, d'un vert très pur, de nacre...

Le ciel se remplit lentement d'étoiles ; il enveloppait la terre de sa coupole bleue sombre, comme un manteau royal incrusté de diamants, et à mesure qu'il s'assombrissait, la mer se teintait de noir.¹⁸

Dès la première phrase, la métaphore des lueurs du soleil couchant présentées comme « la gloire d'une apothéose » ébauche sans conteste un univers mystique. En effet, l'étymologie de « apothéose » renvoie directement à la divinisation, la sacralisation, de même que le mot « gloire », lui aussi connoté religieusement, puisqu'en latin chrétien il désignait la majesté de Dieu, la béatitude éternelle ; enfin le ciel est élevé au rang de demi-dieu avec l'adjectif « héroïque ». Dans le paragraphe suivant, c'est l'ambiance sonore qui convoque le sacré, l'Angélus étant assimilé aux « derniers soupirs du soir ». Pour les dernières lueurs du soleil Pío Baroja a recours à l'image de la nacre qui, dans la symbolique chrétienne, de par son aspect laiteux et irisé, évoque la protection de la Vierge, figure maternelle par antonomase. L'adjectif et son superlatif « très pur » répond alors à cette évocation voilée de Marie. Finalement la nuit s'installe, et là encore ce sont des images de la culture chrétienne qui sont employées : celle de la voûte céleste, domaine du divin, et celle du « manteau royal » qui fait référence au vêtement qui couvre les épaules de la Vierge, souvent elle-même couronnée d'étoiles. Davantage qu'une allusion au Livre-Origine, c'est le Verbe lui-même qui bruit dans l'âme du personnage-narrateur, qui sourd dans le texte de l'auteur. L'apogée de ce métissage de l'écriture donne corps à une expression enthousiaste, au sens étymologique, pleine de Dieu.

Dans le roman de Ramón del Valle-Inclán, publié trois ans après ceux évoqués précédemment, tout le récit semble rendre hommage au Livre, à la parole de Dieu, et au sacrifice de son Fils. En effet, *Fleur de sainteté* est empreint d'une aura de religiosité insigne. L'auteur y met en scène un passé mythique, glorifié, qui convoque l'époque d'un christianisme authentique, celui d'une religion originelle et révolue. Ainsi, nous lisons dès le premier paragraphe du roman : « Ce mendiant échevelé et byzantin, avec sa pèlerine ornée de coquilles, tenant le bourdon des marcheurs à sa diestre, semblait ressusciter la dévotion pénitente du temps jadis, lorsque toute la Chrétienté crut voir au plus haut des cieux le Chemin de Saint Jacques »¹⁹. De même, de nombreuses descriptions de paysages théophaniques essaient le récit, contribuant ainsi à renforcer cette aura, tout comme le comportement révérencieux des personnages principaux. Toutefois, nous souhaitons sérier ici l'analyse sur le chapitre IV du roman, pour mettre en évidence combien le sédiment mythico-culturel du Livre vole en éclat, sous les assauts d'une écriture sacrilège qui cherche à le brutaliser, à le désagréger.

Le chapitre IV de *Fleur de sainteté* est consacré au récit d'un pèlerinage s'achevant sur un exorcisme²⁰. L'héroïne du roman, Adegá, est conduite au bord de l'océan en

compagnie d'autres jeunes femmes possédées, comme elle, du démon. Les vagues doivent les purifier de cette présence démoniaque : « chaque possédée devra recevoir sept [vagues] pour se voir libérée des mauvais esprits et sauver son âme de la prison obscure de l'Enfer »²¹. Comme le pèlerinage de *Chemin de perfection*, l'exorcisme de *Fleur de sainteté* s'inscrit dans la tradition chrétienne, notamment celle de saint Luc l'évangéliste. Un mot tout d'abord sur la toponymie du lieu. Dans une étude consacrée au roman de Valle-Inclán, Eliane Lavaud souligne ainsi que le lieu du pèlerinage

Santa Baya de Cristamilde est, dans *Flor de santidad*, [celui] décrit avec le plus de précision et partant le plus reconnaissable (et même le seul reconnaissable). Or, c'est précisément à cet endroit [que l'auteur] destine le seul toponyme qui soit le fruit de son imagination créatrice. Il faut, dans cette œuvre, voir la volonté d'imprécision spatiale (dans les limites d'une certaine précision : la Galice), de non-localisation par les lecteurs, pour une cérémonie où se mêlent pittoresque, barbarie, religion et sacrilège.²²

Car si le récit de l'exorcisme appartient bel et bien à la tradition du Livre, celle-ci ne tarde pas à être rudement assaillie. D'un lien sincère et authentique, qui habite et anime les pèlerins, la purification tourne au rituel mystico-païen, pour aboutir finalement à la rupture du lien, qui s'exprime par la transgression. Les possédées sont tout d'abord des figures du sacrilège : elles blasphèment durant tout le chapitre, mais leurs blasphèmes sont de deux ordres. Ils sont bien sûr l'œuvre du démon qui les possède et insulte la Sainte qui va les libérer : « Les endiablées poussent des cris stridents », « elles crient en se tordant », « leurs cris sacrilèges n'ont de cesse durant la messe », « elles hurlent »²³. Mais au cours du rituel d'exorcisme, la nature du sacrilège change, passant des paroles de personnages aux choix d'écriture de l'auteur.

Fouetté par les vagues purificatrices, le démon quitte les possédées ce qui provoque en elles des convulsions, puis elles vomissent littéralement le mauvais esprit qui s'enfuit en d'ultimes blasphèmes : « les bouches sacrilèges recrachent l'eau salée de la mer », « au milieu de l'écume d'une vague, elles clament des blasphèmes »²⁴. Les termes équivoques choisis ensuite par Valle-Inclán nous donnent à lire l'assaut des vagues de l'océan comme un véritable viol brutal du corps des jeunes femmes, profanant ainsi par l'écriture la traditionnelle valeur lustrale de l'océan. Les références physiques à diverses parties de l'anatomie des possédées suggèrent l'outrage : sont d'abord mentionnés les pieds qui résistent (« elles crient et résistent, enterrant leurs pieds dans le sable »), puis leur nudité toute entière est révélée (« le tissu qui les couvre tombe, et leur livide nudité surgit »), et leur corps subit le premier assaut (« il se déverse sur ces têtes et ces épaules grelottantes. Le pâle péché de leur chair frémit et leurs bouches recrachent l'eau »²⁵). Au portrait des aliénées furieuses du début

du chapitre, se substituent de frêles corps dénudés de jeunes femmes, rompues par l'agression qu'elles subissent, possédées par la vague, envahies jusque dans leurs bouches. Face à ces corps submergés et conquis, la personnification des vagues rend plus nette encore cette impression de viol : « La vague noire ourlée d'écumes se lève pour les avaler et monte vers la plage et se déverse ». L'écume de l'océan, démultipliée ici par son pluriel, doit peut-être alors être interprétée dans cette violation du sacré chrétien, comme le sperme d'Ouranos qui engendra ainsi Aphrodite²⁶. Les vagues écumantes semblent traquer les jeunes femmes, les harceler sans répit : « La vague se retire [...] et là, non loin, elle s'échauffe de nouveau caverneuse et rugissante ».²⁷ Au lieu de la purification attendue, le sacrilège du récit est consumé dans cette violence faite aux corps des jeunes femmes.

La transgression de l'interdit tient donc de la violence²⁸, violence rhétorique faite au récit d'un exorcisme. Elle est fondamentalement duelle, à la fois fédératrice et dévastatrice, tandis que la tradition du Livre concentre en elle des forces qui s'opposent : les codes définis par la religion « di[sent] vraiment aux hommes ce qu'il faut faire et ne pas faire pour éviter le retour de la violence destructrice. Quand les hommes négligent les rites et transgressent les interdits, ils provoquent, littéralement, la violence transcendante à redescendre parmi eux [...] »²⁹, à moins qu'ils n'invitent une certaine forme de violence à briser définitivement ces codes pour toucher du doigt un sacré jusqu'alors hors de leur portée. C'est en ce sens que nous interprétons la licence artistique de Ramón del Valle-Inclán : la violence faite au sacré cérémonial dans *Fleur de sainteté*, est la marque d'une transgression impétueuse dont la fougue est à la mesure du dessein de l'artiste : créer au cœur de son œuvre « une profondeur étrangère »³⁰, sacrilège, qui lui confère paradoxalement une dimension sacrée inédite.

En somme, pour reprendre la triple déclinaison de notre titre, pour omniprésent qu'il reste dans les romans des prémices de la Modernité littéraire espagnole, le Livre se révèle dans l'imaginaire romanesque non plus tant comme source référentielle d'inspiration (récit), mais plutôt comme rayonnement sous-jacent (révélation) voire comme dynamique transgressive (renversement). Le Livre peut ainsi constituer la toile de fond d'une épiphanie méta-artistique, dans laquelle le romancier s'affirme comme *capax Dei*. Tout se passe comme si la qualité transcendante inhérente au texte originel qui révère le Créateur, une fois fondée et remodelée par un créateur dans son récit, loin de perdre son lustre sacré, atteignait un éclat immanent et souverain. Le souffle singulier du Livre au cœur du roman gratifie celui-ci d'un prodige méta-poétique, institué par cette réappropriation du texte des origines. Le travail auctorial, non seulement sur le sens mais surtout sur les mots mêmes du Livre, sonde dans le

roman une épaisseur pensive et réflexive sur l'écriture romanesque. Avec l'héritage religieux et culturel qui est le leur, les artistes espagnols cultivent particulièrement ce lien ténu qui se tisse dans le roman moderne, entre communion révérencieuse et affranchissement sacrilège.

Marion Le Corre-Carrasco
Université Paris Ouest

- ¹ Les citations originales en espagnol apparaissent en notes de bas de page. Pour la commodité du lecteur, l'auteur de cet article en propose une traduction française dans le corps du texte.
- ² Cf. Antonio Sánchez Barbudí, « *La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897* », in *Hispanic Review*, t.XVIII, Philadelphie, 1950, p. 217-243.
- ³ Danielle Perrot-Corpet, « L'écriture "agonique" de Miguel de Unamuno ou la transgression des frontières génériques comme enjeu vital : l'exemple de *Cómo se hace una novela* (1926) », in Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (coord.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, éd. PU Lyon, 2005, p. 130.
- ⁴ Pour reprendre la formulation de l'appel à contribution de ce colloque.
- ⁵ « *Entre estas furtivas entrevistas le habla de la madre de Dios, de la Virgen, de Cristo, de los ángeles y de los santos, de la gloria y del infierno, enseñándole a rezar.* », Miguel de Unamuno *Amor y pedagogía*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1996, p.93.
- ⁶ « *Esta noche sorprende Apolodoro con que las oraciones que de niño anidara en su memoria la madre le revolotean en torno a la cabeza, rozándole los labios a las veces con sus tenues alas. Y tras un « ¡Pobre padre! » susurrado mentalmente, encuéntrase con el padrenuestro en la boca.* », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 126.
- ⁷ « Et comme nous autres, Espagnols, nous sommes catholiques, que nous le sachions ou pas, que nous le voulions ou non, et même si quelque chose en nous se prétend rationaliste ou athée, notre plus profonde tâche sans doute en matière de culture, de religiosité – si tant est que ce ne soit pas la même chose – est d'essayer de nous rendre clairement compte de ce catholicisme là, le nôtre, subconscient, social ou populaire » / « *Y puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura y, lo que vale más que de cultura, de religiosidad – si es que no son lo mismo – es tratar de darnos clara cuenta de ese nuestro catolicismo subconsciente, social o popular.* », Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, in *Obras Completas*, Madrid, éd. Escélier, 1966, T. VII, p. 282.
- ⁸ Gn 1,26-27
- ⁹ « *El hombre, que ha creado los dioses a su imagen y semejanza, es capaz de todo.* », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 60.
- ¹⁰ Marc de Launay « Estompe du sacré ? », in *Traces du sacré. Visitations*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2008, p. 96-97.
- ¹¹ « *el don más sublime* », « *logra construir algo que no sea copia de lo "natural", y que, sin embargo, posea algo de substantividad.* », José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, éd. Biblioteca Nueva, 2005, p.76-77.
- ¹² « *En cuanto a cambiar de desenlace no me era posible; no soy yo quien ha dado vida a don Ávito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la existencia [...] He cogido los huecos [de mis personajes] los he recubierto de dichos y hechos y hete a don Ávito, don Fulgencio, Marina, Apolodoro y demás.* », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 130-131.
- ¹³ « – *Sal de Madrid. – ¿Adónde? – A cualquier parte. Por los caminos, a pie, por donde tengas que sufrir incomodidades, molestias...* », Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 148.
- ¹⁴ « *Toledo no era ya la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado, sin ambiente de misticismo alguno. / Sólo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía. / Los "caciques", dedicados al chanchullo; los comerciantes, al robo; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo; la inmoralidad, reinando; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios, unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra.* », Pío Baroja, *Camino de perfección*, op. cit., p. 123.
- ¹⁵ « *[El niño] estaba purificado por el trabajo y la vida del campo. [...] Y pensaba [Fernando] que había de tener cuidado con él, apartándole de ideas perturbadoras, téticas de arte y religión. / Él ya no podía arrojar de su alma por completo aquella tendencia mística por lo desconocido y lo sobrenatural, ni aquel culto y atracción por la belleza de la forma; pero esperaba sentirse fuerte y abandonarlas en su hijo. / Él le dejaría vivir en el seno de la naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la urbe repleta de la vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables. / [...] No; no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes, no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna. / Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores [su mujer] cosía en la faja que habían de poner al niño una hoja doblada del Evangelio.* », Pío Baroja, *Camino de perfección*, op. cit., p. 271-272.
- ¹⁶ « *¡Oh qué primavera ! ¡Qué hermosa primavera ! Nunca he sentido como ahora el despertar profundo de todas mis energías, el latido fuerte y poderoso de la sangre en las arterias. Como si en mi alma hubiese un río interior detenido por una presa y al romperse el obstáculo corriera el agua alegremente, así mi espíritu, que ha roto el dique que le aprisionaba, dique de tristeza y de atonía, corre y se desliza cantando con júbilo su canción de gloria, su canción de vida; nota humilde, pero armónica en el gran coro de la Naturaleza Madre.* », Pío Baroja, *Camino de perfección*, op. cit., p. 228.
- ¹⁷ « *Y es en este momento, como expresión de su nueva integración sana, cuando la voz narrativa cambia de la tercera persona a la primera, al yo. Sigue una unión extática con la Naturaleza.* », Flint Weston « *Mística barojiana* », in Alan M. Gordon et Evelyn Rugg (coord.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Toronto Department

of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, p.254.

¹⁸. « *Bajo las nubes fundidas se ocultaba el sol envuelto en rojas incandescencias, como un gran brasero que incendiara el cielo heroico en una hoguera radiante, en la gloria de una apoteosis de luz y de colores. Absortos, contemplábamos el campo, la tarde que pasaba, los rojos resplandores del horizonte. / Fue oscureciendo, sonaron a lo lejos las campanas del Angelus; últimos suspiros de la tarde. Hacia poniente quedó en el cielo una gran irradiación luminosa de un color verde, purísimo, de nácar... / El cielo se llenaba lentamente de estrellas; envolvía la tierra en su cúpula azul oscura, como en manto regio cuajado de diamantes, y a medida que oscurecía, el mar iba teniéndose de negro.* », Pío Baroja, *Camino de perfección*, op. cit., p. 255.

¹⁹. « *Aquel mendicante desgreñado y bizantino, con su esclavina adornada de conchas, y el bordón de los caminantes en la diestra, parecía resucitar la devoción penitente del tiempo antiguo, cuando toda la Cristiandad creyó ver en la celeste altura el Camino de Santiago.* », Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1975, p. 15.

²⁰. Toutes les citations qui suivent se trouvent dans les trois pages du chapitre IV, Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad*, op. cit., p. 94-96.

²¹. « *son siete las [folas] que habrá de recibir cada poseida para verse libre de los malos espíritus y salvar su alma de la cárcel oscura del Infierno.* »

²². Eliane Lavaud, « Valle-Inclán et la tentation millénariste », in *Recherches sur le roman historique en Europe XVIII-XIXe siècle (1)*, éd. Centre Recherche d'Histoire et littérature au XVIIIe et XIXe, Paris, 1977, p. 208.

²³. « *Las endemoniadas lanzan gritos estridentes, al subir la loma donde está la ermita* », « *gritan retorciéndose* », « *jadean roncas* », « *los gritos sacrílegos no cesan durante la misa* », « *aúllan* ».

²⁴. « *las bocas sacrílegas escupen el agua salada del mar* », « *entre las espumas de una ola, claman blasfemas* ».

²⁵. « *aúllan y se resisten enterrando los pies en la arena* », « *el lienzo que las cubre cae, y su lívida desnudez surge* », « *se despeña sobre aquellas cabezas y aquellos hombros tiritantes. El pálido pecado de la carne se estremece, y las bocas escupen el agua* ».

²⁶. Le nom même d'Aphrodite renvoie à sa conception, « aphros » signifiant écume. Dans les récits mythologiques elle reçoit l'épithète de « Femme-née-des-vagues » ou « Femme-née-du-sperme-du-Dieu ». Pour punir son père, Ouranos, qui maltraitait sa mère, Gaia, Cronos amputa son père de son sexe et le jeta dans l'océan : Aphrodite naquit du contact du sperme d'Ouranos et de l'eau.

²⁷. « *La ola negra y bordeada de espumas se levanta para tragarlas y sube por la playa y se despeña* », « *La ola se retira [...] y allá en el confín vuelve a encrespase cavernosa y rugiente* ».

²⁸. René Girard s'est particulièrement intéressé aux rapports que nouent le sacré et la violence ; il souligne à la fois la ressemblance et la dissemblance des deux concepts : « Repérer la violence fondatrice c'est comprendre que le sacré unit en lui tous les contraires non parce qu'il diffère de la violence mais parce que la violence paraît différer d'elle-même : tantôt elle refait l'unanimité autour d'elle pour sauver les hommes et édifier la culture, tantôt au contraire, elle s'acharne à détruire ce qu'elle avait édifié. », René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, éd. Grasset, 1994, p. 386.

²⁹. *Ibid.*, p. 387.

³⁰. Expression de Georges Bataille employée au sujet d'un tableau d'Edouard Manet, *Manet*, Genève, éd. Skira, 1955, p. 103.