



HAL
open science

**L'île et le fantastique : à propos des “ Sorcières
Espagnoles ” de Prosper Mérimée et de “ The
Adalantado of the Seven Cities ” de Washington Irving**

Bernard Terramorsi

► **To cite this version:**

Bernard Terramorsi. L'île et le fantastique : à propos des “ Sorcières Espagnoles ” de Prosper Mérimée et de “ The Adalantado of the Seven Cities ” de Washington Irving. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 1991, Programme du CAPES & autres essais, 01, pp.83-108. hal-02337276

HAL Id: hal-02337276

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02337276>

Submitted on 29 Oct 2019

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

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

L'île et le fantastique
A propos des "Sorcières Espagnoles"
de Prosper Mérimée
et de
"The Adalantado of the Seven Cities"
de Washington Irving

Bernard Terramorsi
Université de La Réunion

*Et surtout, il importe beaucoup que j'oublie
le sommeil et sois très vigilant navigateur
pour que tout soit accompli. (C. Colomb,
Journal de bord, août 1492, en mer)*

*Mais des contorsions trahirent dans ce
sommeil — la vision qui le terrifiait —
Une vision silencieuse, inavouée,
Qui de la terre mettait à nu les fondements
Et révélait la Gorgone cachée.
C'était chose effrayante à voir
Qu'un rêve si affreux sur un si beau visage,
Et la rêveuse gisant dans le suaire étoilé.
(H. Melville, "L'Amérique")*

Avant Propos

L'*adelantado* désignait autrefois, dans la péninsule ibérique, le gouverneur d'une marche, un général en chef. L'*adelantado de mar* (Irving écrit par erreur *adalantado*) était le commandant en chef d'une expédition à qui le roi concédait d'avance — *adelanto* — le gouvernement des terres qu'il allait découvrir. Ainsi était-il le héros des avant-postes et du passage du connu à l'inconnu; le héros de la mobilité et de l'anticipation dépassant les bornes pour instaurer de nouvelles limites. En somme, l'*adelantado* était un homme en avance. Aussi bien le préposé de l'extension que de la limitation, le découvreur de nouveaux mondes que l'employé du cadastre. L'histoire abonde de ces avant-gardistes devenus des gardes-frontières.

"Les sorcières espagnoles" et "L'adalantado des Sept Citées": le rapprochement de deux fictions — même s'il s'appuie sur des notions telles que l'isomorphisme, la convergence comparative ou l'intertextualité — peut donner l'impression de céder surtout au démon de l'analogie. "Les sorcières

espagnoles"¹ et "L'adalanto des Sept Citées"² sont deux fictions nautiques qui réfèrent à des rivages inaccessibles et à des traversées catastrophiques.³ Le souvenir de la navigation d'Ulysse et des Argonautes entre les Roches Errantes et les Roches Sombres, les références explicites au mythe des Hespérides et de l'île paradisiaque — la *Terra Repromissionis Sanctorum* du moine Brandan —, la sollicitation des figures archaïques du Cauchemar, engagent à lier une catégorie littéraire et une catégorie sémantique. Le récit fantastique est une pratique signifiante dont le commentaire doit savoir approcher les fondements culturels et anthropologiques. De fait, c'est peut-être ce que suggérerait A. Bloy Casares dans son prologue à *L'Antologia de la literatura fantastica* (1940) quand il avançait que la fiction fantastique était un exercice intellectuel très complexe qui induisait une lecture elle-même savante.

Ces deux fictions océaniques explicitent l'abîme marin, le terrible *Pontos* des Grecs, comme l'espace emblématique du fantastique. L'étendue maritime — sur laquelle on chassait jadis les fous — est un espace aux routes sans cesse effacées, toujours mouvantes. Un lieu immense, polymorphe et sans issue, pareil au *Tartare* dont Platon (*Phénon*, 112c) dit qu'aucun stratagème ne peut sauver des vents qui y soufflent. La mer démontée est le lieu aporétique par excellence, le lieu devenu un lien inextricable: un labyrinthe. De fait, les Grecs le désignaient comme un *apeiras apeiron*, un espace immense et sans issue. Comment comprendre que Irving et les premiers écrivains "étatsuniens" — Cooper, Poe, Melville⁴ —

¹. Prosper Mérimée, "Les sorcières espagnoles", in *Romans et nouvelles*, Paris: Garnier, 1967.

². Washington Irving, "L'adalanto des Sept Citées", in *Contes fantastiques*, trad. H. Parisot, Paris: Aubier, 1979. Le projet de ce récit date de la période espagnole de Irving et de la publication des *Contes de l'Alambra* (1831), mais il ne sera publié qu'en 1855 dans *Wolfert's Roost*.

³. Cf. le rapprochement similaire de trois fictions fantastiques aéronautiques, Bernard Terramorsi, "E. A. Poe : avancée scientifique et voyage fantastique", in *Métaphores* (15-16) 1988, Actes du 3ème colloque international de science-fiction, Université de Nice, pp. 117-129.

⁴. Washington Irving: outre "L'Adalantado des Sept citées", "The Storm-Ship" (in *Bracebridge Hall*), "Les invités de l'île au gibet", les références à l'Hudson dans "Rip Van Winkle" et "La légende du vallon endormi", *Vie et voyages de Christophe Colomb*; Fenimore Cooper: *Le pilote*; *Le corsaire rouge*, *Christophe Colomb*; Edgar Poe: "Le canard au ballon", "Une descente dans le Maelström", *Gordon Pym*; Herman Melville: outre les romans poly-

fondèrent la littérature du Nouveau Monde sur la fosse océane plutôt que sur la Frontière ?

La lecture — le chemin à frayer dans l'espace littéraire aporétique — s'inquiète: qu'est-ce qu'une dépression dans le récit fantastique, que signifie l'articulation entre le mauvais temps (ici la mer démontée et le vent tourbillonnaire) et la tourmente historique ? Comment lire l'apparition cocomitante de la Saturnale et de l'Histoire ? A l'image de ces héros fantastiques — Henriquez, Romero et Don Fernando —, comment peut-on être soufflé (démonté) par un événement, et de là comment définir le souffle du fantastique ?

Dans le fantastique, l'espace du savoir semble reproduire le graphe labyrinthique du passage du Nord-Ouest: ces passages et ruptures permettent-ils un chemin du local (l'île, le coin perdu, le trou) au global (l'univers, la carte, la représentation) ? S'il y a des lieux fantastiques, peut-il y avoir un univers fantastique ? Quelle est la nature du pouvoir qui fait pression sur un héros tenu dès lors à l'impossible ? Le fantastique serait-il une esthétique de l'"impouvoir" pour reprendre le mot d'Artaud ? Le fantastique serait-il une *inesthétique* ?

On a souvent dit que le fantastique animait un processus anxiogène de néantisation : la prolifération monstrueuse des signes, les déplacements des signifiants, la surdétermination métaphorique, me font privilégier plutôt la notion de Divers: ce que les Grecs nommaient *Poikilia*, un disparate devenu saisissant faute de pouvoir être saisi.

Ces deux fictions mobilisées sur le graphe du labyrinthe ne parlent pas du mauvais temps pour combler le vide. Le fantastique ouvre sur une topologie sauvage, il apparaît comme un parcours bordé de catastrophes, tombant de Charybde en Scylla. Un parcours qu'il faut bien nommer, littéralement, discours, ce qui court ça et là, insaisissable, c'est un dis-cours qui trace un parcours. Je n'anticipe guère en donnant déjà ce repère (cette estime, pour parler comme un marin): le texte fantastique est une fiction heuristique — elle est structurée en partie par la pulsion de découverte —; et c'est une heuristique de la trace — le retour impossible limite la découverte à une exploration. La lecture, mobilisée sur le graphe du peloton d'Ariane — *poros* qui surfile l'aporie, solution qui double l'énigme labyrinthique —, voudrait amarrer entre elles deux fictions de la dérive et du

Mal de mer. La lecture comme amarrage: lien tressé entre deux objets et attache à un point fixe.

Voici deux récits fantastiques emblématiques, car articulés sur des déchirures locales (mais non localisables) dans un chaos spatial de diversités brisées. D'où la question structurale de la vérité globale dans des variétés spatio-temporelles turbulentes; or, penser n'est-ce pas d'abord faire des rapprochements? L'ambition d'une théorie du fantastique, d'un *logos* capable de recoller les morceaux, passe, je crois, par des ponts jetés entre des textes îlotiques, par des lectures dont le pragmatisme est au service d'une théorisation flottante, au sens où Freud parlait d'une "écoute flottante". J'ai pu dire antérieurement⁵ que le fantastique c'est la plaie: élaborer une théorie, toujours en devenir, du texte fantastique engage en effet à faire le lien et à réduire le décousu. Or, le lien est ce qui unit mais aussi ce qui enchaîne: la lecture comme suture. Le climat intellectuel actuel nous pousse à préciser: suture et non saturation, car tout projet théorique, tout discours exposant ses tenants pour approcher ses aboutissants, n'est pas nécessairement contraignant et résolutif. Un des éléments constitutifs du fantastique est d'excéder son commentaire et, par effet de réverbération (de prolifération indifférenciée de l'intertexte, pour parler comme Barthes), de produire une analyse textuelle elle-même excessive.

L'approche par un texte critique du récit fantastique est-elle condamnée à des effets de simple mimétisme? On présupposera ici que le texte critique est lié au texte fantasmagorique par la même question qui les constitue différemment: celle du chemin du local au global et de la construction du sens, autrement dit de l'interprétation. On sait maintenant que la signification est un réseau de traces indéfini renvoyant d'un signe à une multitude d'autres signes, et qu'elle n'est pas une île à atteindre au bout d'un cheminement difficile: la signification n'est pas une entité, un isolat, mais un processus toujours en devenir, une construction symbolique de plus en plus complexe. Et tout ce que l'on peut tenter est de cerner des significations locales, partielles, et souvent diverses, incompatibles. Puisque la signification est un renvoi indéfini qui n'apparaît que sous forme de traces, puisqu'il a fallu se résigner à la multiplication des sens, on ne peut guère présenter la détermination sémantique et l'énergie tropique comme une trait

⁵. Bernard Terramorsi, "Elements pour une poétique du fantastique. A propos de *Sarrasine* de Balzac et de *Lokis* de Mérimée" in *Les Cahiers du CRLH* (15), 1988.

définitoire de la stratégie narrative du fantastique. Quelle est la spécificité du procès de signification du récit fantastique ?

L'analyse textuelle se trouve là dans une situation limite qui radicalise les rapports de tout texte littéraire à son commentaire. L'abandon d'un métalangage faussement distant et fondé sur la vocation d'une pure nomination, engage la textologie à ne plus être illusoirement extérieure au langage étudié et en conséquence à se définir et à se déployer comme une écriture conceptuelle, comme une théorisation métaphorique.

"Le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores [...] Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable" (Aristote, *Poétique* XXII, 59 a4): la métaphore, par son "déplacement" (*Poétique*, XXI, 57 b6), est la perception théorique de la ressemblance et du rapprochement à l'intérieur même de l'errance sémantique, par son déplacement, elle nous lie à la possibilité du sens et de la vérité et met en mouvement le *logos*, la *mimésis*, et l'*aletheia*. La métaphoricité de texte critique est un dé-tour qui est une re-tour guidé par la fonction de ressemblance (*mimesis* et *homoiosis*) et le principe de la mêmété.⁶ Plutôt que d'opposer classiquement la métaphore et le concept, ne peut-on pas travailler à leur articulation ?

D'où ici la *revenance* de nombre de traits du discours fantasmatique au sein même du texte critique qui le fait co-naître: l'étymologie — *etumon logos*, le sens vrai, la racine d'où le fantastique dériverait —; le tropologisme — toute herméneutique repose sur l'ambivalence épistémologique du procès de métaphorisation —; enfin, la référence à un imaginaire archaïque et principiel — les mythes comme *Urtextes*.

Comment penser le fantastique à travers et malgré sa stratégie narrative, comment opérer les rapprochements ? Nous verrons bientôt comment l'anneau nuptial de Don Fernando et l'anneau de cordage de Henriquez soulignent la problématique structurale du lien, du cousu et du décousu. Aussi (et j'affermis encore des intuitions antérieures au commentaire qui va en mesurer l'efficace) je parlerai désormais moins de pacte fantastique — expression qui ne dit plus ce qu'elle veut dire — que d'obligation (de *ligare*, lier) fantastique. Le Henriquez de Mérimée et le Don Fernando de Irving sont obligés: ils sont liés à une *anankè* intraitable qui les condamne à l'impouvoir.

⁶. A propos de la notion de métaphore, cf. J. Molino, "La métaphore", *Langages* (54), Juin 1979 et "Pour une histoire de l'interprétation: les étapes de l'herméneutique", *Philosophiques*, vol. XII, n° 2, 1985, pp. 73-314. Cf. aussi dans une autre perspective, J. Derrida, "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique", *Poétique* (5), 1971, pp. 1-52.

On comprend pourquoi le fantastique s'effectue de manière privilégiée par/dans le texte, ce que Barthes, dans *Le plaisir du texte*, désignait comme un *hypos* (le tissu et la toile d'araignée), comme une texture liée et lieuse. Métaphore datée objectera-t-on... Mais faudrait-il désormais mesurer l'efficacité d'une notion à l'aune du marketing voulant que le dernier produit soit le meilleur ? Ainsi, s'il fallait nommer la théorie du texte fantastique, je proposerais l'*hypologie*. On objectera encore que texte et tissage sont déjà en relation métaphorique avant le fantastique, mais l'hypologie, précisément, pourrait démontrer que la spécificité du texte fantastique est de s'originer dans une réflexion sur la métaphore du tissage elle-même. Seul le texte fantastique s'origine fondamentalement dans cette problématique épistémologique du relais et du labyrinthe, du cousu et du décousu, de l'attache et de la rupture, du fermé et de l'ouvert, de la connection et de la déconnection. Seul peut-être le texte heuristique fantastique fait aussi explicitement le lien et la coupure entre le sens et l'être, entre l'inquiétude sémantique et le problème ontologique.

L'hypologie pourrait rétablir des liens, une circulation, des carrefours dans une structure chiasmatisque; l'hypologie pourrait appliquer la figure du *chi'* sur la schize, sur la plaie fantastique; mobiliser la lecture sur le graphe recousu, élaborer un tissu de conjonctures dans le sillage de ces nefs fantastiques. Lire, lier: penser, c'est faire la navette.

Relier des fictions qui se recourent, travailler à des connections, ne serait-ce qu'entre deux textes,⁸ c'est rejeter le décousu et le sectarisme dont la critique fait souvent aujourd'hui un bouclier contre les totalitarismes d'hier. Le commentaire avancé voudrait tracer un graphe entre les fictions où le mauvais temps — la mer démontée — figure chaque fois la mise en abyme du (dé)montage du texte. Le mouvement de dispersion du commentaire dans l'espace catastrophique des fictions fantastiques, n'a rien de

7. Cette notion de *chi* comme graphe recousu et bien d'autres intuitions de ce texte, doivent beaucoup aux réflexions méthodologiques de M. Serres qui a pris sur le terrain que nous explorons à tâtons l'avance que l'on sait. Cf. particulièrement *La communication*, Paris: Minuit, 1969; *La distribution*, Paris: Minuit, 1977, *Le passage du Nord-Ouest*, Paris: Minuit, 1980.

8. J'ai travaillé dans la même perspective sur le réseau de connections d'une soixantaine de nouvelles, cf. B. Terramorsi, *Rites, jeux et passages ou le démon de l'écriture. Etude du fantastique dans les nouvelles de Julio Cortazar*, Thèse de Littérature Comparée, Université d'Aix I, 1986, 586 p. J'adapte le même système de "convergence comparative" (G. Durand) sur un corpus encore élargi dans le cadre d'une thèse d'Etat en chantier sur le fantastique américain --étatsunien et argentin.

nécessaire. Le trouble aporétique stimule l'intelligence: passage provisoirement sans issue, l'aporie n'engage pas au renoncement et au scepticisme; l'aporie peut engager à une prise de risques, une inventivité, une mobilité permettant de trouver un *poros* inédit. On le sait, l'aporie paralysante est l'aporie sophistique que Socrate compare à la torpille pour l'opposer à l'aporie mobilisante, à ce taon, cet aiguillon qui pique et excite l'esprit.

Alors que le fantastique tend à transformer en chaos, en espace agité et infiniment sécable, un espace de connection et de communication, il n'est pas vain de tenter de renouer l'incommunicable et le communicable, le puits et le pont, le labyrinthe et le carrefour. En conséquence de ces prolégomènes, voici un commentaire, un texte où se réverbèrent les deux fictions qui le précèdent et qu'il voudrait rejoindre. Voici une communication.

I - "Les sorcières espagnoles": le bateau de La Méduse

La peur me saisissait; la vénérable Perséphone n'allait-elle pas m'envoyer de chez l'Hadès la tête de Gorgo, le terrible monstre ? M'en retournant sans tarder au vaisseau, j'ordonnai à mes compagnons de s'embarquer et de dénouer les amarres. (Odyssée, XI, 634 sp.)

Le texte de Mérimée est une relation, le récit d'un voyageur qui explore une géographie, une langue et une culture. Ce tourisme éclairé dans l'Espagne du début du XIX^{ème} siècle a déjà un précédent quand Mérimée passe les Pyrénées: un an plus tôt, en 1829, Washington Irving découvre Grenade et voue dès lors à la colline de l'Alhambra le même culte qu'aux monts Kaatskill dominant la vallée de l'Hudson. Si Gautier cite *Les contes de l'Alhambra* (1831) dans son *Voyage en Espagne*, Mérimée (le récit est daté de 1830) semble ignorer l'existence de cet hispanophile, futur Ministre Plénipotentiaire des Etats-Unis à la Cour d'Espagne. Il est d'autant plus étrange d'observer, dès les premières lignes des "Sorcières espagnoles" l'ombre du Irving des *Contes de l'Alhambra*:

Il y a encore des Maures dont on conte des tours aux environs de Grenade [...] Ajoutez à cela un espèce de loup-garou tout velu que l'on nomme le velludo [...] et un certain cheval sans tête qui, nonobstant, galope fort vite au milieu des pierres qui encombrant le ravin entre l'Alhambra et le Generalife. (Sorcières, 434)

Ces légendes sont la matière même du recueil de Irving au point que leur rapide survol par Mérimée passe aussi bien pour un résumé de la meilleure partie du livre de l'Américain. Liminairement, on notera encore sans s'y attarder — ceci mériterait une lecture attentive —, des analogies entre le *velludo* de Grenade et l'ours de Lokis; entre la *Vénus d'Ille* et "La légende des deux statues discrètes" rapportée par Irving, entre le cheval décapité du ravin de l'Alhambra et le chevalier céphalophore du Sleepy Hollow, entre le sommeil enchanté de Tio Nicolas sur la colline de l'Alhambra et le somnambulisme de Rip Van Winkle sur les monts Kaatskill...

Après cette entrée en matière (entendez en genre: c'est une des clauses du pacte rhétorique du texte fantastique que de s'autofonder comme tel en se liant au genre fantastique par des références intertextuelles), le récit de Mérimée peut s'effectuer. Un récit dans le récit, un montage textuel qui rappelle, en plus limité, la structure du *Manuscrit trouvé à Saragosse*: le premier récit qui englobe les deux suivants raconte le voyage du narrateur près du site de l'antique Sagonte en compagnie de Vincente, un guide Valencien superstitieux. Suite à la rencontre d'une aubergiste dénommée Carmencita... Vicente entreprend l'histoire du pêcheur Henriquez ensorcelé par Carmencita, une première histoire qu'il rapproche d'une seconde, celle du pastillon Romero qui a de même pactisé avec les sorcières pour courir la poste avant de comprendre tardivement qu'il courait à sa perte. Qu'est-ce qui lie l'aventure du pêcheur à celle du postillon? Première estimation: l'obligation contractée pour aller plus vite que le vent, coupe finalement le souffle aux deux héros.

Le fantastique dans ce récit en triptyque, est explicitement une affaire de liens. Henriquez est un pêcheur de Peniscola (port valencien édifié sur une presqu'île), c'est un bon marin et les noeuds n'ont donc pas de secret pour lui: or, il trouve chaque matin le noeud de l'amarre défait et en conclut vite que sa barque est utilisée durant la nuit. Le nouement du texte fantastique, c'est le dénouement: l'amarre dé-faite, la barque détachée de son anneau, et bientôt la mer dé-montée, un enchaînement causal d'éléments dé-chainés. le fantastique suggère que tout se déglingue: c'est à dire selon le terme maritime (le clin désignant le chevauchement des bordages), se dé-assemble. Henriquez se cache alors au fond de l'embarcation pour reprendre le mauvais plaisant, sans se douter que tel est pris qui croyait prendre:

A minuit [...] il voit [...] une douzaine de vieilles femmes pieds nus et les cheveux au vent [...] Il mit la mante sur sa tête [...] pour qu'elle empêchât ces vilaines femmes de le voir [...] Voilà les sor-

cières qui détachent la corde, larguent la voile et se lancent en mer. Si la barque eut été un cheval, on aurait pu dire qu'elle prenait le mors aux dents. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle semblait voler sur la mer. Elle allait avec tant de vitesse que [...] le goudron s'en fondait ! [...] les sorcières ont du vent quand elles en veulent, puisque c'est le diable qui le souffle (Sorcières 439, je souligne)

La traversée tourne mal et le fantastique (Todorov l'avait bien vu) prend cyniquement le sens figuré à la lettre: la traversée devient littéralement un cauchemar.

On le sait, le verbe *côcher* (de *calcare*, presser) signifie "couvrir la femelle", une coche désigne une entaille et un coche, un bateau... Et *mare* renvoie au démon nocturne hippomorphe que l'on trouve en allemand dans *nachmaar* (cheval nocturne) et en anglais dans *nightmare* (vielle cavale nocturne), tandis que l'espagnol avec *pesadilla* (de *pesar*, peser) insiste sur la dyspnée, l'élément fondamental de l'angoisse épigastrique, l'Ephialtes (celui qui se jette sur) des Grecs. De là une tresse sémantique savante mais souvent repérée dans les textes fantastiques: l'omniprésence du cheval chthonien dans l'origine du cauchemar des langues indo-européennes (le tableau célèbre de Füssli est l'image qui nous vient, la barque se substituant au lit); la mise en équation de la monture — *mare* — et de l'incube — *mara* —, de *nightmare* (cauchemar) et de *nightmara* (sorcière de la nuit); la figure gorgonéenne qui pèse comme une pierre sur la poitrine et pétrifie le corps tout entier; l'angoisse de l'engloutissement par une bouche abyssale (la coïncidence veut que *mare*, dans ce contexte hispanique appelle *mar*, la mer...)

Le fantastique réactive les figures archaïques de l'angoisse nocturne: la poursuite par une femme dure semblable à un cheval écumant qui au bout d'une caracole passe la bride au cavalier pour le monter contre lui-même. H. Jeanmaire puis J.P. Vernant nous ont familiarisé avec le spectre de représentations qui relie, dans l'imaginaire archaïque, la figure convulsée du possédé (celui ou celle en proie à la *mania* d'origine surnaturelle, au cheval furieux et à la terrible Gorgone.⁹ Ce que voit Henriquez, couché au fond de la barque, lui noue l'estomac: les sorcières aux cheveux démêlés et

⁹ H. Jeanmaire, *Dioysos*, Paris: Payot, 1985 (2ème éd.), p. 110 et passim; p. 282 et passim. M. Détienne, J.P. Vernant: "la Gorgone traduit dans la pensée grecque un aspect essentiel du cheval [...] il y a entre le cheval plein de fureur, la Gorgone et le possédé des affinités très marquées." *Les ruses de l'intelligence, la Métis des Grecs*, Paris: Flammarion, 1974, pp. 182-183.

aux figures repoussantes tiennent à la fois des bacchantes et de la Gorgone. La barque fantastique prend l'allure d'une nef des fous.

Ce qu'il voit, couché, lui pèse et le presse: c'est l'Insurportable. Cette scène onirique sollicite la culture psychanalytique du lecteur moderne: il y a déjà le flottement produit par le toponyme Penis-cola (le port d'attache de Henriquez), Mérimée, brillant hispaniste et philologue, francisant en "Penis" l'espagnol "Peñis" comme si "cola" — queue en espagnol — ne suffisait pas. Si le mythe de Méduse réfère pour Freud à l'érection et à la peur de la castration, la sorcière gorgonéenne qui noue l'estomac signifierait plus radicalement la peur au ventre: elle noue l'aiguillette. A l'évidence, la position de Henriquez, cloué au fond de la barque par la vue des sorcières, coïncide avec celle du dormeur oppressé par un mauvais rêve: une lecture privilégiant le surnaturel expliqué pourra conclure que le marin s'endort en mer et fait un cauchemar — que la psychanalyse permettrait éventuellement de dénouer — tandis que sa barque dérive.

Le récit va plus loin et ces prolongements le fondent comme fantastique. Le texte fait entendre que le marin connaît une nuit agitée et qu'il perd le sens du vent: le lit du vent, en termes maritimes. Et l'herméneutique psychanalytique, plutôt que de servir à aplanir les difficultés, pourrait ponctuellement nous permettre de mettre en relief un des axes de signification du texte: la figure impossible qui tient la barre alors que le pêcheur se cache sous une couverture, semble marquer la disparition de la barre qui sépare le signifiant et le signifié, et empêche l'ancrage du système symbolique. Il y a ici un phénomène de rejet d'un signifiant principal — le pénis-queue, le signifiant du complexe de castration — hors de l'univers symbolique du texte: il y a forclusion. Le texte est parlant, mais ne communique plus, il est en dé-rangement. Ce qui est forclos fait retour dans le texte sous forme d'un matériau hallucinatoire — les femmes écumantes aux regards durs, le bateau volant... Ce qui est forclos dans le texte fantas-(ma)tique ne se manifeste pas seulement par un retour sous forme hallucinatoire, mais par une décapitation — une dé-collation — du point de vue narratif; le discours du fantastique s'articule une fois encore sur une perte de vue qui est ici une vue soufflée: Henriquez ne voit pas la bateau volant, il "mit la mante sur sa tête [afin] qu'elle empêchât ces vilaines femmes de la voir". Coupez ! Et le bateau (et le texte) de filer. De décoller.

En sortant de l'auberge, Vincente avertit l'auteur: "elle donne le mal d'yeux". le fantastique, cruellement, prend le marin au pied de la lettre: Henriquez a le mauvais oeil et pour lui cela signifie une mauvaise mer, une mauvaise estime, le vent mauvais. Le fier marin qui "avait été aux Indes"

— entendons en Amérique — ne peut regagner son port d'attache: il est déboussolé. Il doit naviguer en aveugle et se laisser mener en bateau par une horde de femmes effrayantes: sa barque devient un bateau fantôme dont le gouvernail est un épouvantail, une figure médusante qui reflète l'aporie de la mer démontée. Cette barque ingouvernable est le bateau de la Méduse.

Ephialtes meurt d'une flèche tirée dans son oeil gauche par Apollon et d'une autre tirée dans oeil droit par Héraclès: l'angoisse est nocturne, elle confond l'aveuglement et la mort, elle dé-figure. Ephialtes, l'assaillant, signifie aussi la tempête: ce qui souffle le pêcheur, c'est un vent du diable qui malmène la barque gouvernée par la terrible Ferrer. Et le fantastique suggère encore que les êtres sont marqués, que c'était déjà écrit: "Ferrer", en effet, est le vieux mot espagnol pour *herrero*, forgeron; la Ferrer est déjà au fourneau quand Carmencita sert la soupe — le gazpacho — à l'auberge, et elle attise encore le feu lors de la traversée. La barque barrée par la Ferrer fume telle une machine infernale: elle tient tout à la fois du coche d'eau — ce chaland halé par des cheveux —, du vaisseau volant et de la machine à vapeur. Le coche d'eau figure peut-être, en dernier lieu, une île fumante, un volcan à la dérive sur la mer, sur la soupe prébiotique.

Les bois se disjoignent, le bateau menace de se dé-monter, le goudron fond: littéralement, il faut entendre que le bateau coule. Mais le goudron ouvre en même temps la route surnaturelle — le chemin de fer — que la Ferrer forgeuse de merveilles se fraie sur la mer "veuve de routes" (Detienne et Vernant). On repère suffisamment la symbolique infernale de ce feu, aussi je voudrais insister sur un autre élément: l'étude stimulante de Marie Delcourt sur Héphaïstos¹⁰ nous avertissait que la figure du Dieu du Métal et de la fusion est toujours associée au pouvoir des liens; similairement, on observera ici que la Ferrer exhibe avec son patronyme son origine chthonienne. Elle se désigne à la fois comme la forgeuse de fers et la magicienne lieuse qui dénoue l'amarre et fait tout se dégligner. La Ferrer forge le mors de Henriquez et lui noue le ventre par sa seule vue: le marin de Peniscola se rattache à la veine des héros fantastiques, à ces hommes ferrés et obligés. La Ferrer est le soufflet de la forge infernale, ce monstre de femme — mélange de forces opposées — coupe le souffle d'un côté et déchaîne de l'autre.

¹⁰. M. Delcourt, *Hephaïstos ou la légende du magicien*, Les belles Lettres, "Confluents Psychanalytiques", 1982, 251 p.

Le bateau touche enfin un rivage inconnu où les sorcières participent à un sabbat; Henriquez arrache des roseaux avant qu'elles regagnent la barque. Durant le retour, elles sont surprises par l'heure et se volatilisent au milieu de la traversée, laissant le pêcheur, sans vent ni route, ragagner Peniscola à la rame (c'est à dire avec son propre souffle) au bout de plusieurs jours de navigation.

Il alla chez l'apothicaire [...] Il lui montre les roseaux qu'il avait apportés; "d'où cela vient-il ? [...] "D'Amérique, répond l'apothicaire. Il n'en pousse de pareils qu'en Amérique" [...] Mon cousin [...] s'en va droit chez la Ferrer: "Paca, dit-il en entrant, [...] la preuve que tu es une sorcière [...] c'est que tu en reviens en une nuit [...] je ne te laisse pas tranquille que tu me donnes un sort pour avoir à volonté un vent comme celui qui nous a amenés en Amérique. (Sorcières, 439)

Le souffle du fantastique permet de gagner l'Amérique¹¹ d'une seule traite et désormais Henriquez devient un homme pressé: son pacte diabolique lui confère le pouvoir de gagner du temps, mais on comprend qu'il s'aliène ainsi le meilleur de lui-même. La traite fantastique désigne l'accomplissement de distances monstres mais aussi des obligations tout autant monstrueuses. "Qui traite avec le diable est toujours mauvais marchand" (*Sorcières*, 440): Henriquez a vendu son âme et il est suggéré cyniquement que le marin a perdu son souffle pour du vent.

Vincente ne dit pas comment finit l'aventure de Henriquez; son récit suggère le pire (Henriquez va se dé-monter soumis au Mal de mer) et le texte bifurque vers une autre histoire, celle du postillon Romero. Le texte fantastique semble constitutif de ce que j'appellerai un effet de brise: la voie tourbillonnante qui transporte le pêcheur en Amérique désigne une catastrophe de l'espace-temps, et de même la syncope entre les deux récits de Vincente suggère un rapprochement accidentel, une relation textuelle catastrophique. L'espace du texte et dans le texte est brisé par le souffle du fantastique; le héros est lui-même brisé par l'obligation qu'il a contracté imprudemment et qui deviendra aussi pesante qu'un cauchemar: le vent tournera et cette fois, il l'aura contre. Le rêve américain tournera au cauchemar car le rivage où le fera échouer le Mal de mer ne figure sur aucune carte.

¹¹. On se souvient que dans *Carmen* (1845), Don Jose veut fuir en Amérique avec Carmen, et le refus de celle-ci — elle jette sa barque — le pousse au crime. dans "Les sorcières espagnoles", on trouve déjà en Carmencita l'ébauche de Carmen et l'horizon impossible que constitue l'Amérique.

Le roseau, la fibre qui plie à tous les vents et ne rompt pas, est ce qui rapproche l'Amérique et Peniscola, Henriquez et la sorcière. A côté de l'amarre dénouée de la rive valencienne, il figure le nouement constitué par le rivage américain, ce rivage fantastique où Henriquez a relâché.

Pour suggérer ce qu'il adviendra de Henriquez, Vicente raconte au narrateur l'aventure de Romero: une maladie mystérieuse l'empêche tout-à-coup de faire son métier, c'est-à-dire ... cocher. Ou plus exactement, explique Mérimée dans une note infrapagiale,

une espèce de postillon à pied [qui] tient par la bride les deux mules de devant d'un attelage, et les dirige en courant [...] s'il s'arrête, la voiture lui passe sur le corps. (Sorcières, 431)

Nous retrouvons, mis en regard, le coche-mare de Henriquez: condamné à cavalier éternellement à côté d'une figure chevaline écumante, Romero est menacé que ça lui passe sur le corps s'il veut souffler un instant. Cette pathologie respiratoire qui gêne le texte, rencontre étrangement la préscience de Galien désignant le cauchemar comme un "asthme nocturne".¹²

Il perdit son vent (Sorcières, 441) dit Vicente; par rapprochement avec la première histoire, le lecteur entend que Romero a perdu le lit du vent, autrement dit qu'il est soufflé. Et donc, de manière concomitante: dessaisi de quelque chose et saisi par autre chose. Si tout héros fantastique est implicitement ou explicitement soufflé, articulé à la fois sur un défaut et un excès, c'est parce qu'il figure un noeud d'échanges contradictoires, un objet disparate à la fois déficient et excédant: un monstre.

Romero contracte une obligation avec les puissances du mal pour reprendre son souffle, et les sorcières lui vendent un de ces roseaux "américains":

avec un noeud d'un côté et un bon bouchon de l'autre; dans ces roseaux, il y a des petites bêtes [...] il faut leur donner à manger une fois toutes les vingt-quatre heures [...] depuis ce temps-là, Romero aurait attrapé un lièvre à la course [...] Aujourd'hui, il court devant les mules sans perdre une bouffée de son cigare. Il courait de Valence à Murcie sans s'arrêter, tout d'une traite. Mais il n'y a qu'à le voir pour juger ce que cela lui coûte. Les os lui percent la peau, et si ses yeux se creusent toujours comme ils font, bientôt il verra derrière sa tête, ces bêtes-là le mangent. (Sorcières, 442)

¹². Souffrant depuis longtemps d'une dyspnée incurable, Mérimée est mort asthmatique à Cannes où il avait tenté de trouver un air marin bénéfique.

Le roseau, on le comprend mieux maintenant, n'est pas comme le croyait Henriquez, une arme contre les sorcières. Le roseau par sa structure liée est un objet maléfique, lieur. Celui qui ne pouvait plus courir ne s'arrête plus désormais: il y est obligé. Ce qui lui arrive coïncide trop avec son désir, c'est exagéré. Romero est un héros fantastique parce qu'il est la victime de coïncidences excessives: on désignera comme fantastique tout héros trop comblé.

L'énergie libidinale qui participait à la traite fantastique de Henriquez est encore repérable ici: condamné à l'"impouvoir", Romero achète un pouvoir qui lui permet d'épuiser les mules et de dépasser le lièvre: ce mixte de bestialité et de technologie transforme l'homme pressé en quelque chose de pressant. Romero, semblable à un centaure, réalise son désir: être postillon et cocher... On comprend que Romero, sur sa lancée, ne couvre pas que des distances.

Le coût est exorbitant. Dans la traite fantastique, la perte l'emporte sur le gain: le souffle fantastique que les deux héros ont acheté pour gagner du (bon) temps leur fait perdre l'essentiel. Le fantastique reste intraitable.

Plutôt que "d'aller en pèlerinage" (*Sorcières*, 441) comme tous le lui conseillent, Romero (en espagnol, "pelerin"...) préfère traiter avec le diable qui va se jouer de ce pèlerin ne sachant pas lire son nom: d'abord pris au mot, le postillon va se faire prendre à la gorge. Tenu en bride, le héros fantastique rejoint la figure mythique du possédé devenu le cheval de l'esprit qui le monte contre lui-même. Comme la barque d'Henriquez, Romero va plus vite que le vent et cet excès de vitesse rapproche les deux héros. Le diable a eu aussi Romero pour du vent. A vouloir acquérir un pouvoir sur-humain, Romero est devenu in-humain.

Comme le bateau volant de Henriquez, Romero fume: c'est une machine de course qui avale des distances monstres et rejette un air vicié. Le héros fantastique apparaît ici comme un montage de techniques et d'imaginaire: un engin condamné à fonctionner jusqu'à la casse. Et ceci était déjà écrit: Romero a fait le contraire de ce que lui signalait son nom — "pèlerin", il se voue au diable plutôt qu'à la Vierge de Peniscola —, et cette transgression montre une fois encore le pouvoir singulier que le fantastique confère au langage. Le nom du postillon est marqué d'un signe qui est une entaille, une coche. On se souvient de Lokis et du comte Miska Szemioth dont le nom dit déjà le caractère monstrueux (homme/ours; virilité/féminité) d'un être qui mord sur plusieurs genres et définit le texte fantastique lui-même comme

une morsure, une déchirure et un dépassement.¹³ On comprend mieux ce qui coupe le souffle de Romero (et le coupe des autres), ce qui le taille en pièces (les os lui percent la peau...): Romero est marqué, il est coché par (une) force; et il faut bien lire que le postillon est coché.

Comme le coche de Henriquez, le postillon a pris "le mors aux dents" et sa caracole inhumaine le pousse à bout: il a une tête de mort — une figure creuse aux yeux enfoncés — et un corps squelettique; Romero fait le mors. Mors, morsure, morceau... "ces bêtes-là le mangent" (*Sorcières*, 442): on lit bien ici le travail de décomposition, de morcellement, du fantastique. Le postillon — homme de relais et de la communication —, exhibe un corps brisé, (dé)fait de morceaux disparates et montés, un corps mis en pièces. J'ai dit, en anticipant, que le fantastique c'est la plaie: ce qu'il fallait démonter.

On extraira en priorité trois réseaux théorétiques que la lecture du récit de Irving tentera d'affiner:

- le fantastique est constitutif d'un déplacement poussé à bout. Todorov veut que "le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation", or je crois plutôt que le fantastique est une machination aporétique qui s'emballa (comme un cheval ou une machine à l'accélération incontrôlable), et dont l'arrêt est indépendant de notre volonté. Il n'y a plus d'hésitation possible, il n'y a plus le temps pour quoi que ce soit. Cela ne s'arrêtera jamais. Jusqu'où ça ira ? Jusqu'au bout.
- dans le fantastique, le déplacement est toujours un dépassement: une morsure. Le "mécanisme victimaire" (R. Girard) qui mord le héros était déjà inscrit en/sur lui: il a été coché, désigné en son nom, et sa faute est d'abord une faute de lecture (un déni en son nom). Cette coche le coupe de tout, elle est la marque d'une présence qui n'a pas de nom. C'est une plaie. Comme le supplicié kafkaïen de *La colonie pénitenciaire*, le héros fantastique est un corps écrit où le texte se met en abyme.

¹³. Cf. B. Terramorsi, "Elements pour une poétique du fantastique", op. cit..

- le héros est lié à un contrat dont il fait les frais (fractum, frangere: rompre) et fuir, c'est se casser.¹⁴ Mora, morsure, morceau, coche, frais, se casser, se démonter, être pressé, être soufflé ... une tresse sémantique constitutive de ce que je nomme l'effet de brise du fantastique.

II - "L'Adalantado des Sept Citées": la Vénus de l'île

Calypso lascia Ulysse quitter l'île [...] puis elle fit souffler un vent tiède et propice au voyage [...] Ulysse dirigeait avec art le gouvernail, et le sommeil ne tombait pas sur ses paupières. (Odyssée, V, 270 sq.)

Don Fernando, l'*adelantado* de Irving, est une héro agi par la machine à écrire fantastique; à Lisbonne au début du XVème siècle un marin raconte qu'il a été drossé par la tempête jusqu'à une île presque inconnue peuplée de "saints errants" (*Adalantado*, 81) rescapés de l'Espagne mauresque, une faute trahit la confiance des insulaires et une nouvelle tempête lui fait perdre l'île de vue définitivement: Don Fernando monte alors une expédition "à ses frais" (*Adalantado*, 131) qui va doubler l'île mystérieuse, mais aussi doubler ce premier récit prophétique. Pour Don Fernando, tout est déjà écrit. Tout est de sa faute.

La caravelle de Don Fernando dériva à la merci des éléments [...] la destruction semblait inévitable [...] le pilote avait perdu ses estimes pendant la tempête [...] tout à coup l'océan s'apaisa [...] aucune île pareille à celle qu'ils avaient devant eux n'était notée comme existant en cette partie du monde. (Adalantado, 99); avait-il été drossé par la tempête jusqu'au pays même qu'il recherchait ? (Adalantado, 103)

Le dé-châinement des éléments, les forces de la (sur)nature, la tempête qui souffle... on reconnaît aisément la voie tourbillonnaire et l'effet de brise du fantastique. La flotte de Don Fernando est dispersée, son propre bateau ingouvernable va se disloquer, le chemin de la découverte se démonte et la découverte elle-même — l'île — est inestimable: le pont entre

¹⁴. A propos des héros fantastiques américains qui se cassent (Rip Van Winkle, Ichabod Crane, Peter Ruff, Auguste Beloe, Hans Pfaal, Wakefield...) cf. B. Terramorsi, "Le rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance aux Etats-Unis", *Europe*, (707), 1988, pp. 11-26.

le monde connu et le nouveau monde est infigurable, l'espace est devenu infiniment sécable. En touchant l'île, Don Fernando fait l'expérience d'une déchirure spacio-temporelle: Rip Van Winkle, on s'en souvient, rencontre dans une dépression (*hollow*) des Monts Kaatskill "les personnages d'une vieille peinture flammande";¹⁵ Don Fernando découvre dans l'île "de vivantes répliques des personnages de la tapisserie qui décorait les murs [...] comme si la vieille tapisserie se mettait en mouvement" (*Adalantado*, 111). La tapisserie du texte fantastique signifie un réseau d'évènements décousus et met le texte du décousu en abyme (voir *Omphale* de Gautier, Metzengerstein de Poe...). Le texte fantastique apparaît comme une métaphore de la métaphore.

L'île est un lieu coupé de tout: "l'île aux sept cités [avait] été coupée du monde pendant plusieurs siècles" (*Adalantado*, 109). C'est un espace enkysté, un trou perdu de vue où le regard se perd (souvenez-vous du coche de Henriquez-Romero, de la dépression géologique où Rip Van Winkle — *rip*, déchirure, fente: un nom coché — devient l'objet même du déchirement entre deux mondes). L'île des Sept Cités est la figure de l'insularité irréductible des mondes: le brisant où le texte vient s'abîmer, le lieu de la coupure et la coupure même comme lieu du fantastique. L'île est un lieu qui coupe de tout:

La somnolence s'empara de Don Fernando, le grand chambellan [...] retira son énorme sombrero et le tint au-dessus de la tête de Don Fernando, comme un éteignoir au-dessus d'une chandelle [...] il sentit qu'il s'enfonçait dans la bodèche [...] le sombrero descendait lentement, Don Fernando était éteint! (Adalantado, 117-119)

.....
Il avait sauté un siècle entier dans l'île aux Sept Cités; et il était à présent aussi parfaitement étranger à sa ville natale que s'il n'y avait jamais habité. (Adalantado, 131)

De même que Rip, Don Fernando s'endort (est mis en sommeil) pour se réveiller dans un autre siècle qu'il ne connaît pas et qui ne le reconnaît pas. Rip s'endormait dans l'Amérique coloniale et se réveillait vingt ans plus tard, dans une société révolutionnée: la voie de passage historique de la colonie britannique à une nation "américaine", la création historique des Etats-Unis d'Amérique, était infigurable. Un autre récit fantastique de l'époque, *Peter Rugg le disparu* de William Austin (1824) montrait similairement un héros damné obligé, tel le Hollandais Volant, de tourner en rond avec son coche durant une génération et ne pouvant regagner son foyer

¹⁵. W. Irving, "Rip Van Winkle", in *Contes fantastiques*, op. cit. p. 175.

qu'une fois la fondation des Etats-Unis accomplie. Le fantastique, dont l'apparition est ici concomitante de celle de l'Histoire, origine le rêve américain dans un sommeil de la raison qui engendre une Histoire dont les ruptures et les soubressauts coupent de tout, et d'abord du principe même de causalité. C'est cette animation incompréhensible de la machination historique que j'ai définie ailleurs comme le spectre de l'Histoire.¹⁶

Don Fernando quitte Lisbonne au début du XVème siècle, "à cette époque où le Nouveau Monde était encore inconnu" (*Adalantado*, 85), "car Colomb n'avait pas encore conduit ses audacieux trois-mâts de l'autre côté de l'océan" (*Adalantado*, 99); et il revient à Lisbonne au début du XVIème siècle quelques années après la traversée historique de 1492. Le navigateur pré-colombien est soufflé par la découverte de l'Amérique: cette image du héros "éteint" (*extinguished*), soufflé comme une bougie, réitère l'effet de souffle du fantastique. La tempête initiale puis le sommeil font que le pont entre le monde connu et le Nouveau Monde est soufflé: coupé. L'*adelantado* se fait souffler sa découverte: une force semble lui avoir inspiré la route tandis qu'une (autre ?) force lui enlève tout repère et empêche ainsi la dé-couverte. L'Amérique de Don Fernando est la même que celle du Henriquez de Mérimée: un objet d'effroi. Et comme nous en avertit Jacques Hassoun dans *Les Indes Occidentales*:

*L'effroi ne se transmet pas. Il est unique, singulier. Il est la trace de l'absence signifiante [...] Ce serait une réaction à la découverte par exemple d'un continent nouveau qui porterait sur son rivage une pancarte sur laquelle se trouverait écrite en un alphabet inconnu mais immédiatement lisible par l'imprudent voyageur, la phrase somme toute burlesque: "vous venez de découvrir l'Amérique", cependant qu'Amerigo Vespucci ne serait pas encore conçu.*¹⁷

Don Fernando est coupé définitivement du reste du monde, il est un isolat errant dans une ville (*un*)heimlich: il est un être littéralement inabordable. Don Fernando revient à Lisbonne contre toute attente: il y incarne fantastiquement l'Inattendu. On l'a dit, pas de découverte sans

¹⁶. B. Terramorsi, "Cauchemars de Julio Cortazar: de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire" in *Nouveau fantastique et mythologies modernes*, Cahiers du CERLI n° 14, Bruxelles, 1987. A propos du *spectre de l'histoire dans le fantastique américain*, cf. "Le rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance des Etats-Unis", op. cit.

¹⁷. J. Hassoun, *Les Indes Occidentales*, Sommières: Editions de l'éclat, 1987, p. 73.

retour: le pire pour le navigateur ici, c'est que son retour inattendu apparaît comme une revenance qui ne fait rien découvrir sinon une présence en trop qui fait du bruit au lieu de communiquer: "ils tinrent ses paroles pour le délire d'un fou" (*Adalantado*, 121); Le fantastique est toujours constitutif d'une telle présence déplacée (voir Rip Van Winkle et Peter Rugg encore, mais aussi le Wakefield de Hawthorne ou le Spencer Brydon jamesien du *Coin plaisant*).

Après les figures essouffées de Henriquez et Romero, l'image exemplaire de Don Fernando "*extinguished*" vient souligner que le héros fantastique est le héros de la syncope (*synkoptein*, tailler, réduire, briser). Mérimée, on l'a vu, montre Henriquez et Romero à la limite de l'arrêt au bord de la syncope: suspension du souffle et perte de la conscience... Irving, similairement, montre le ravissement de Don Fernando: une syncope qui est proprement un évanouissement, mais aussi au sens grammatical, une suppression, un retranchement. Le navigateur en tant que Héros fantastique, exhibe cette coupure — la coche —, cette syncope qui à la fois le marque et le re-tranche.

Les habitants de l'île des Sept Cités ont fui leurs pays pour "pratiquer leur foi sans être molestés" (*Adalantado*, 81) guidés vers cette "île sainte" (*Adalantado*, 85) par des "évêques errants [...] conduits par une providence protectrice" (*Adalantado*, 83): la similitude est évidente avec la geste médiévale du moine Brandan — "il est allé à l'île de Saint-Brandan" (*Adalantado*, 133) — navigant durant sept ans sur la route de l'ouest jusqu'à une île — la Terre Promise des Saints — qui pourrait avoir été l'Amérique... Et de fait, si Irving faisait déjà allusion à cette légende dans sa biographie de Colomb (*Life and Voyages of Columbus*, 1828, livre 1er, chap. IV), le navigateur lui-même s'y réfère dans son *Journal de bord* (jeudi 9 août 1492) en évoquant ses expéditions infructueuses pour retrouver cette île océane. Mais le texte d'Irving semble aussi réactiver un autre récit archaïque, celui de la navigation de Bran; Bran — qu'il ne faut pas confondre avec Brandan — navigue vers le Paradis chrétien, il s'endort en écoutant une étrange musique et à son réveil une fée le guide avec son équipage dans des îles merveilleuses, durant un an, ils profitent de tous les plaisirs mais quand ils veulent s'en retourner, on leur apprend qu'il ne peuvent plus toucher terre sous peine de se retrouver sous l'emprise du temps. A l'arrivée un des compagnons de Bran transgresse l'interdit et se pulvérise, quand Bran se fait connaître des hommes du rivage, on lui répond que Bran est mort depuis longtemps mais que le récit de sa naviga-

tion fantastique est connu de tous. Dès lors, l'équipage naviguera sans pouvoir toucher terre et connaîtra une éternelle jeunesse.

Le récit de Irving, on le constate, apparaît comme un palimpestre compliqué conférant au fantastique une densité très référentielle. D'autant plus que "l'île sainte" et "les saints errants" réfèrent en dernier lieu aux Puritains fuyant les persécutions religieuses de la vieille Europe pour recommencer l'histoire de l'humanité dans le Paradis terrestre américain, la terre providentielle d'une nation élue. Cinquante ans après la fondation des Etats-Unis, l'Américain Irving, biographe de George Washington et de Christophe Colomb, réactive sur le mode fantastique l'idée de l'insularité inaccessible du sol américain. Là où le discours théologico-politique vit une création atemporelle, le lieu du recommencement absolu et d'une histoire édénique, la fiction fantastique américaine suggère les traces d'un déjà-là. C'est on s'en souvient l'argument de Poe dans *Mellonta Tauta* où l'aventure astronomique aboutit à une exploration archéologique qui dé-couvre les traces enfouies de la société étatsunienne.

La tempête originaire passée, l'île qui apparaît est un monde vieux et fossilisé, on y parle et écrit l'ancien castillan, on y célèbre un culte religieux traditionaliste, on s'y habille comme "avant le déluge" (*Adalantado*, 113) et les insulaires ressemblent aux "singuliers personnages des vieux manuscrits enluminés" (109) L'île au milieu de la mer fractale est un conservatoire, une Genèse et un Testament. Dès lors on comprend mieux pourquoi l'arrêt dans l'île est une syncope: le héros de l'avancée — l'*adelantado* — et des nouveaux mondes explore en fait l'Espagne gothique, l'Ancien Monde. L'homme de la conquête spatiale et de l'expansion linéaire vers l'ouest fait l'expérience archéo-logique de la dépression fantastique: la zone de turbulences, le trou de mémoire, le coin perdu, le fin fond... Le héros fantastique n'est pas le héros du pont et du carrefour, mais celui du puits et du labyrinthe; l'effet de brise du fantastique, c'est aussi l'intuition de cette profondeur historique comme rupture. Le héros fantastique qui fait les "frais" (*Adalantado*, 131) de l'expédition, défraye (oui, de frais, fractum...) la chronique. Ce qu'il fallait démonter.

Après Henriquez et Romero, Don Fernando demeure l'obligé de quelqu'un ou de quelque chose qui ne se découvre pas. Pourquoi Don Fernando d'abord accueilli chaleureusement dans l'île, en est-il soudain expulsé et livré à la haute mer où un bateau le sauvera par hasard ? Chercher la faute dans le récit fantastique, c'est un peu chercher le mobile dans une enquête criminelle. On peut comprendre d'abord que le "mythe du paradis biblique

s'est vu supplanté par le mythe on ne peut plus profane d'un Eldorado",¹⁸ et ce sacrilège aurait provoqué l'expulsion de l'île paradisiaque. Certes, l'explorateur portugais de l'écrivain américain a l'"esprit d'un promoteur" (*Adalantado*, 85) et contrairement aux "saints errants" qui naviguèrent vers la Nouvelle Jérusalem — l'île / les Etats-Unis — seule la richesse matérielle le mobilise. Et on peut sans doute voir chez Irving une critique de l'utilitarisme américain au milieu du XIX^e siècle, alors que l'idéal adamique n'a pas résisté à la ruée vers l'or. C'est là un axe d'interprétation pertinent, mais dont le causalisme globalisant demeure en reste; or le fantastique est constitutif de ce reste, de ces reliefs de lecture trop copieuse. Une lecture plus circonspecte pourrait tenter de lire à travers et malgré ce fragmenté.

Don Fernando doit se marier avec sa fiancée, Serafina, mais il veut aussi conquérir l'île mystérieuse; il décide alors

d'épouser Serafina, jouir d'une partie de la lune de miel, et en différer le reste jusqu'à son retour, après la découverte des Sept Cités (Adalantado, 89).

Elle avait entendu parler de l'inconstance des mers et de ceux qui les sillonnent [...] de sa bonne foi et de sa sincérité; il prit à témoins la lune d'argent (Adalantado, 95).

Comme son amoureux, elle invoqua la lune pour la prendre à témoin de ses vœux [...] elle ne deviendrait jamais l'épouse de quelqu'un d'autre ! Jamais, jamais, JAMAIS ! Elle retira de son doigt un anneau d'or [...] gage de constance (Adalantado, 97)

Don Fernando veut concilier l'inconciliable — la possession de la femme et celle de l'île — et pour cela, victime de la réputation des navigateurs supposés être aussi instables que l'espace qu'ils traversent, il doit sceller un pacte sous/sur la lune: l'anneau de Serafina le lie, mais il obtient que ce gage anticipe la consommation du mariage, ce "reste" dont il s'acquittera au retour, le repos du marin. En somme, l'*adelantado* se marie à l'avance pour pouvoir posséder l'île puis la femme: l'île et le "reste". Il faut entendre que Don Fernando est en reste, autrement dit, il est le débiteur, l'obligé de Serafina. Ce "reste" est la quantité négligée que le héros fantastique va payer un prix exorbitant. Première faute: prendre la mer avant de prendre femme et accepter un gage sans rien donner en échange.

Sur l'île, Don Fernando reconte la fille de l'alcade dont on ignorera toujours le nom:

¹⁸. M. Merzoug, *Merveilleux et fantastique dans les contes de Washington Irving*, Thèse, université de Bordeaux III, 1980, pp. 397, 398.

Elle avait l'oeil noir andalou, un regard qui, à travers de longs cils noirs, est irrésistible [...] ceux qui savent ce que c'est que l'ensorcellement du sexe (en Andalousie) peuvent juger de la fascination à laquelle Don Fernando s'exposait [...] — vous autres gentilshommes qui parcourez les mers, êtes aussi inconstants que les vagues" [...] Don Fernando, dans l'ivresse [...] prit la lune à témoin de sa sincérité. Comme il levait la main pour jurer, la chaste lune jeta un rayon sur l'anneau qui brillait à son doigt [...] — Señor Adalantado [...] donnez-moi cet anneau que vous portez au doigt, en gage de sincérité [...] avant qu'il n'eût le temps de réfléchir, l'anneau de la belle Serafina scintillait au doigt de la fille de l'alcade (Adalantado, 115-116)

Le héros fantastique de Irving est victime d'une femme mériméenne, une Carmen au regard médusant qui contrairement à la Carmen de Mérimée ne jettera pas à terre la bague de son séducteur. Cette femme innommée est une énigme, une Sphinx dont M. Serres expose le "corps recousu, mal cousu. Deux parties en dichotomie, nouées en chi, un carrefour [...] la Sphinx est bifurcation, et réciproquement. Et le carrefour est chimère."¹⁹

La belle andalouse, c'est aussi les mystères de la femme: la bête noire, le sexe. Or, "la coupure même définit le sexe et lui donne son nom: secte, section, intersection".²⁰ La rencontre de la femme énigmatique va briser la vie de l'*adelantado* au creux de la mer, surgit une Vénus à l'oeil noir et au sexe ensorcelant; la scène de la séduction montre essentiellement un homme perdu en mer qui boit comme un philtre les paroles d'une Vénus insulaire. Don Fernando est victime de l'"ensorcellement du sexe": se défaire de l'anneau, c'est d'abord perdre son pouvoir et être lié à un sexe fort. Ce qui coupe l'*adelantado* du "reste" (le continent, Serafina), c'est le sexe. Cette Vénus turbulente surgie de la mer chaotique tient Don Fernando par le sexe et l'oblige à se renier. Deuxième faute: devenir un parjure et un sexe faible.

Un même serment pour deux femmes, c'est le mot de trop, un même anneau pour deux femmes, c'est le comble. Serafina donne son bijou généalogique et sacramentel à Don Fernando qui ne lui donne rien en échange mais offre l'objet de valeur à une autre femme. En somme, il fait des avances à une femme aux frais d'une autre femme qui est sa créancière, autrement dit, il dispose indûment de ce qu'il détient en gage à titre précaire: Don Fernando fait un détournement. Le navigateur a tout investi

¹⁹. M. Serres, *La distribution*, op. cit. p. 204.

²⁰. M. Serres, *L'hermaphrodite*, Paris: Flamarion, 1987, pp. 128, 129.

dans son entreprise océanique et en attendant de tirer les bénéfices de sa découverte, l'*adelantado* vit sur des avances. Comme la mer, il prend toujours mais ne rend jamais, il est de ces hommes qui délibérément se font prêter beaucoup plus qu'ils ne veulent rétrocéder. Troisième faute: le détournement de l'objet sacramentel.

Ce détournement cynique provoque une rupture dans les relations: Don Fernando ne s'acquitte pas durant l'échange d'anneaux rituel avec Serafina, et cette rupture de la relation de symétrie Serafina <-> Don Fernando instaure la relation de non-symétrie Serafina -> Don Fernando. Mais l'*adelantado* en détournant l'anneau, entre en relation avec une tierce personne inconnue — la Vénus andalouse — qui inverse la relation de non-symétrie à son avantage (elle prend l'anneau, mais ne donne rien) Don Fernando -> Vénus. Soit finalement une étrange relation transitive (si Serafina -> Don Fernando -> Vénus, alors Serafina -> Vénus) qui rapproche Serafina et la fille de l'alcade, l'ange (Serafina, séraphin) et le démon (la Vénus noire), et qui retranche par syncope Don Fernando (Serafina -> Vénus). En détournant l'anneau, Don Fernando signe son arrêt: extinction de ses privilèges, évanouissement de/dans l'île, soustraction, syncope. L'*adelantado* se trahit, autrement dit, il se coupe. Ce qu'il fallait démontrer.

La Vénus de l'île des Sept Cités évoque singulièrement la *Vénus d'Ille* de Mérimée: Alphonse glisse à l'annulaire d'une Vénus de bronze au regard mauvais la bague familiale destinée à sa fiancée; il épouse ainsi la Vénus avant sa promise et succombera à l'étreinte de la statue devant sa fiancée veuve et vierge. De son côté, le héros de Irving glisse à l'annulaire de la Vénus de l'île l'anneau de sa fiancée Serafina, et en donnant le bijou de l'une à l'autre malgré l'éclairage de la lune, Don Fernando provoque un désastre: si, comme Alphonse, il ne tombe pas en syncope dans l'étreinte étouffante de sa Vénus, il est soustrait néanmoins par une syncope spatio-temporelle. Le récit mythique de Polycrate, jetant son anneau à la mer avant de comprendre qu'on ne peut rompre un lien indissociable, n'a pas effleuré Don Fernando: l'*adelantado* n'écoute pas plus les mythes et leurs héros annulaires que le récit du marin l'ayant précédé sur cette île.

Expulsé sur la mer, Don Fernando ne devient pas invisible comme Gygès, cet autre héros annulaire, il devient au contraire très en vue dans Lisbonne, où il est un être inassimilable. Il ne parvient pas à accommoder son regard à un réel qui le devance trop; la mer a tout mélangé et comme un cauchemar, l'homme en avance explore un nouveau siècle où il fait figure de retardé: "lorsque qu'un homme dans la fleur de l'âge vient vous parler d'événements qui se sont produits plus d'un siècle plus tôt, comme lui étant

arrivés à lui-même, il n'est pas étonnant qu'on le prenne pour un fou." (*Adalantado*, 127)

Don Fernando, protégé par son anneau des atteintes du temps, se retrouve après son parjure soumis à l'Histoire comme le Bran de la légende médiévale. Quand il touche terre, tout se brise: l'anneau perdu, c'est le pont rompu, l'île à jamais invisible, son avance transformée en retard, les époques et les généalogies mélangées, les cycles de la lune perturbés, sa fiancée cyniquement réduite à des restes... En effet, lié plus au passé qu'au présent, le revenant se reconnaît mieux dans le cimetière que dans les rues de Lisbonne: la Vénus de l'île, dans sa noire vengeance, prend le parjure au mot et l'oblige à jouir du "reste" de sa lune de miel avec Serafina:

Elle reposait là sous la forme d'une imposante matrone taillée sans l'albâtre [...] le monument lui-même fournissait la preuve du temps écoulé, les mains de son époux [...] avaient perdu leurs doigts, et le visage de l'autrefois adorable Serafina n'avait plus de nez. (129)

.....

La jadis jeune et belle Serafina n'était plus qu'une arrière grand-mère de marbre. (131)

Don Fernando, par son retour, fait de sa fiancée un gisant, sujet devenu objet, meuble déformé, statue à la face de lune, revenant: un *colossos*. Regardant le gisant du mari, il se voit mort, la main du parjure brisée. La lune de miel différée tourne au macabre, la noce pétrifiée du cimetière de Lisbonne est une représentation disparate, une coupe généalogique qui mélange les chronies et les liens de parenté: elle défraye la chronique.

L'*adelantado*, les femmes l'ont dit d'avance, double la mer qu'il sillonne: il est changeant, insondable, démonté. Il est semblable à l'infranchissable *Pontos* mais aussi à ces anneaux que les Grecs appelaient des "bagues sans limites" (*apeiroi*, Aristote, *Physique III*, 6, 207 a2) parce qu'ils n'ont ni fin ni commencement, ni *péras* ni *arché*. Le lien fantastique est paradoxal, il enchaîne et déchaîne à la fois, il précipite dans un espace non limité, inestimable, évoquant l'*apeiron* des Grecs. Le héros fantastique tient lieu de lien; il est une aporie vivante.

Postface

Pour conclure, ponctuellement, j'affirmerai simplement quelques unes des hypothèses et propositions disséminées en cours de route.

- La navigation du héros fantastique rappelle l'errance liminaire du *Sultifera navis*: le souffle du fantastique apparaît d'abord comme un vent de folie qui condamne le héros à hanter le *limes*, le bord de la catastrophe. La mer se lève avec le vent comme le texte se lève avec le souffle du fantastique, il se plisse, puis se forme, il se démonte et fait le creux sous le grain. Le fantastique est un complexe fractal structuré comme un vent: comme le vent, il est fractal, intermittent, sporadique, turbulent, il se brise en une infinité de sous-vents qui défrayent toute représentation en descendant infiniment dans le local et le fragmenté. Le fantastique, c'est le grain du texte.

- Il n'y a pas de discours fantastique mais une polyphonie, un tissu sonore, bruyant, où de multiples menaces laissent entendre une hostilité sans nom qui ne se découvre pas. Si "le principe de l'énigme est de dire des choses réelles par des associations impossibles" (Aristote, *Poétique*, XXII, 58 a25), le principe du fantastique — variété du discours énigmatique — serait de dire des choses impossibles par des associations possibles.

- lieu énigmatique, expression spatiale de la notion d'aporie, le labyrinthe est la forme matricielle de l'esthétique fantastique, la mer — le *pontos apreiron* des Grecs — est un de ses avatars privilégiés. La mer est un lieu fantastique, polymorphe et mouvant, un lieu insondable où le souffle commande tout: sa surface est formée par les vents et sa profondeur est insondable sous peine de mort par apnée. Elle est le lieu du mélange et de la désagrégation, le héros fantastique — soufflé, brisé, aporétique — est à lui seul une mer intérieure.

Il n'y a pas d'univers fantastique, il n'y a que des lieux fantastiques, un atomisme, une variété (*poikilia*) qui tel le *Pontos* des Grecs — que Lucrèce estime du rivage — est l'espace labyrinthique de l'inconnaissance.

Tous les espaces rencontrés sont parfaitement définis [...] mais il est impossible de les connecter entre eux. Ils ne peuvent se composer pour former une variété homogène unique. Ils combinent des catégories telles que l'ouvert et le fermé, l'extérieur et l'intérieur, le bord et la limite [...] D'où tout ce que l'on voudra dans le texte. Les îles inaccessibles et les pays d'où on ne peut sortir. La plage où la catastrophe vous jette, le déferlement du ressac, les rivages d'où l'on est rejeté aussi voisin qu'on s'en trouve un moment [...] La carte du voyage prolifère d'espaces originaux, parfaitement disséminés [...] transport, premier rapport. D'où Pénélope au poste théorique. D'où la reine qui tisse et détisse [...] Infiniment: le rationnel et l'irrationnel [...] Pénélope est l'auteur, la signataire du discours, elle en trace le graphe, elle en dessine le parcours.²¹

Pour parler encore comme M. Serres lisant par dessus l'épaule de Lucrèce, j'avancerai que le fantastique est structuré comme une distribution de jardins ou d'îles: la fantastique est la pierre (éclat, lapilli, colossos) dans le jardin.

²¹. M. Serres, *La distribution*, pp. 206-207.