

# La communauté et l'exclusion dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par  
Tomasz Różycki



*Literaport*  
REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 4  
OPOLE 2017

FRANÇOIS ROSSET  
Université de Lausanne

## Dans les plis de la Sierra Morena : topographie et chronologie du fantastique

### *Into the folds of Sierra Morena : topography and chronology of the Gothic*

*Abstract:* The Sierra Morena, a privileged place for the Gothic novel since the late 18<sup>th</sup> century, is anchored in the European collective imaginary since Antiquity. Before the generation of Lewis and Potocki, this mountain range already signalled fictionality in the works of Cervantes, Fénelon or Lesage. Through this example, the study, which is only a quick sketch, aims to show that topography and chronology are, in the Gothic, particularly unstable parameters. The Gothic then appears as one of the countless possible figurations of the fiction as a model and practice of *alterity*, not as a clearly defined literary *genre* which would be reduced to a specific topic and poetics.

*Keywords:* Sierra Morena – bandits – fantastique / gothic –fiction

Toute personne un peu familière de cette catégorie générique qu'on appelle, dans la langue française, le « fantastique » sait bien quelles sont les limites et même les apories qui guettent toute tentative de généralisation d'un objet échappant lui-même à des définitions qui auraient une portée suffisamment universelle et une teneur suffisamment précise pour être réellement opératoires. Depuis plus d'un demi-siècle se sont multipliés les essais, les traités, les manuels censés fixer l'identité générique du « fantastique », sans que l'on ait abouti à quoi que ce soit de vraiment convaincant, en dehors de quelques repères typologiques utiles, de découpages chronologiques arbitraires, de répertoires thématiques nécessairement partiels et discutables<sup>1</sup>. Aussi,

<sup>1</sup> Ce n'est pas ici le lieu de citer l'abondante bibliographie critique qui s'est constituée en France depuis les années 1960. Pour une interrogation de cette bibliographie, je me permets de renvoyer seulement à F. Rosset, « Le langage du fantastique : stratégies et fatalité du réemploi », [in] *Poétique*, 166, avril 2011, pp. 203-214.

pour aborder des questions aussi abstraites que la chronologie et la topographie de ce genre littéraire au moins reconnu comme tel à défaut d'être clairement circonscrit, il semble plus prudent de retourner la lorgnette pour se concentrer d'abord sur un cas particulier : les montagnes de la Sierra Morena.

Commençons par examiner un récit d'Alexandre Dumas – il est vrai moins connu et célébré que d'autres de ses œuvres –, publié en 1849 et intitulé *Les gentilshommes de la Sierra Morena*. Le texte s'ouvre sur un aveu de l'auteur qui exprime son désir inassouvi de pratiquer une littérature propre à rendre compte de la vérité changeante, complexe et instable de sa propre personne, de l'homme vivant et du sujet qui raconte des histoires à ses lecteurs : « Je fais connaître à mon lecteur un héros qui a existé il y a mille ans, et moi, je lui reste inconnu ; je lui fais aimer ou haïr à mon gré les personnages pour lesquels il me plaît d'exiger de lui sa haine ou son amour, et moi je lui demeure indifférent »<sup>2</sup>.

Qu'à cela ne tienne, voici une histoire vraie, vécue par l'auteur en personne. En novembre 1846, Alexandre Dumas est en Espagne avec son fils et quatre compagnons de voyage. Partis de Madrid, les voyageurs se rendent à Alger ; l'épisode commence au moment de leur entrée dans la ville de Cordoue. Partout, y compris chez les douaniers, Dumas est reconnu et vénéré comme l'auteur des *Trois mousquetaires* et du *Comte de Monte-Cristo*. Cette célébrité flatte son amour-propre et le pousse à tenter une expérience. Il écrira aux brigands de la Sierra Morena – ces exclus qu'il appellera des gentilshommes ou des messieurs, conformément à la grande tradition des récits de brigands – pour leur demander s'ils l'accueilleraient, lui et ses amis, pour une partie de chasse dans ces montagnes isolées à la réputation si désastreuse. La réponse est immédiate et affirmative ; il va de soi qu'au vu du code de l'honneur dont les bandits sont partout les dépositaires scrupuleux, les étrangers n'encourent pas le moindre risque et, en effet, ils sont reçus comme les plus fidèles camarades.

La réputation de la Sierra Morena étant littéraire, il n'est pas surprenant que le seul incident qui survienne alors soit, au sens propre du terme, un incident de papier. Le chef des brigands, le redouté *El Torero* (un sosie d'*El Tempranillo* qui sera exactement cent ans plus tard, le héros du célèbre film d'Adolfo Aznar, *El rey de la Sierra Morena*), tire de sa poche un cahier couvert d'une écriture manuscrite, en arrache deux morceaux pour bourrer son fusil, puis laisse tomber le cahier par terre au lieu de le remettre dans sa poche. Dumas lui demande la permission de lire le manuscrit en attendant le départ de la chasse, ce qui est accordé sans la moindre difficulté. Après tout, le bandit tient son rôle de façon incarnée et authentique ; il est réellement un bandit et n'a pas besoin de la caution d'un texte écrit. D'ailleurs, il ne sait même pas lire. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il a tiré ce papier des bagages d'une

<sup>2</sup> A. Dumas, *Les gentilshommes de la Sierra Morena*, cité d'après le texte disponible sur le site [www.dumasperc.com](http://www.dumasperc.com), créé par la Société des amis d'Alexandre Dumas, dernière consultation 12.05.2017.

de ses dernières victimes en pensant qu'il pourrait lui être utile à quelque chose. L'utilité du papier est donc avérée de la même façon pour le bandit et pour le romancier, mais elle n'est pas de même nature. Pour l'un, il sert à l'exécution des tâches de la vie, pour l'autre à l'invention de celle-ci.

Dumas se plonge donc dans la lecture et découvre une très sombre histoire de revenants survenue en 1492 à Bernardo de Zuniga, chevalier de l'ordre d'Alcantara, qui, après dix ans d'absence, retrouve sa ville de Grenade heureusement reconquise. Le romancier qui avait décidé, pour une fois, de confier à ses lecteurs le récit de sa propre existence, de ses sensations, sentiments et rêveries de voyageur, se voit rattrapé par le monde de la littérature et contraint d'insérer dans sa propre histoire de chasse parmi les brigands de la Sierra Morena, une histoire de morts vivants qui s'avèrent finalement bien morts, après avoir étrangement balancé entre ces deux états. Une histoire qui date de plusieurs siècles et dont on ne sait pas comment elle a finalement abouti sur les pages manuscrites du cahier dérobé à un malheureux voyageur en 1846. Une histoire qui devient authentique, puisqu'elle est venue elle-même à la rencontre de l'écrivain alors qu'il était occupé non pas à écrire, mais à vivre sa vie ordinaire dans une partie de chasse, certes un peu extraordinaire.

Si les trophées de chasse ne sont pas forcément ce que l'on croit, ils sont toujours arborés comme signes d'une expérience peut-être glorieuse, mais certainement vécue. On ne saura jamais combien de cerfs et de sangliers Dumas aura tirés au milieu de ses nouveaux amis les brigands, mais on sait qu'il a ramené de cette expédition le texte intégral d'une histoire trouvée en chemin ; et personne ne s'inquiétera sérieusement de savoir si l'écrivain aura ou non tout inventé, depuis la chasse et la découverte du manuscrit jusqu'à l'histoire même de Bernardo de Zuniga. Il nous suffit de savoir que cette histoire nous est donnée comme inscrite dans l'expérience véritable d'un sujet humain, comme un objet tout aussi chimérique et tout aussi authentique que peut l'être la proie pour le chasseur, que le sont donc aussi, si l'on en croit Blaise Pascal, nos actions et nos fantasmes<sup>3</sup>.

Tout ce qui nous intéresse est là, dans ces pages d'Alexandre Dumas. On y trouve une nouvelle expression de cette vérité si bien connue selon laquelle la perception, l'expérience d'un lieu est déterminée par la connaissance préalable que nous en avons, cette connaissance tenant à ce que les temps qui se mesurent en années ou en siècles ont produit comme discours relatifs à ce lieu. Arrivé à Cordoue, Dumas voit bien les beautés de la ville, mais son regard est d'abord attiré par l'horizon :

Ce qui m'avait frappé, moi, au fur et à mesure que je m'approchais de l'ancienne capitale du royaume arabe, ce n'était pas sa cathédrale chrétienne, ce n'était pas sa mosquée mauresque, ce

<sup>3</sup> Voir le célèbre fragment des *Pensées* sur le divertissement, Éditions de Port-Royal : Chap. XXVI – *Misère de l'homme* : 1669 et janv. 1670 p. 203-217 / 1678 n° 1 à 3 p. 198-211. Éditions savantes : Faugère II, 31, II / Havet IV.2 / Michaut 335 / Brunschvicg 139 / Tournour p. 205-3 / Le Guern 126 / Lafuma 136 / Sellier 168.

n'étaient pas trois ou quatre palmiers balançant leurs éventails de verdure ; non, c'était la ligne magnifique que traçait derrière la ville la chaîne de la Sierra Morena, sur laquelle la ville se détachait blanche sur un fond indigo. Ces montagnes, c'était l'objet de mon ambition<sup>4</sup>.

L'ambition étant, comme on l'a vu, de vérifier la réputation du lieu et de la mesurer à l'autorité dont l'écrivain pense pouvoir jouir auprès de ces habitants de la montagne noire qui sont aussi peu recommandables chez les bonnes gens qu'ils sont en faveur chez les romanciers. Et dès lors, tout ce qui peut nous arriver en un tel lieu ne sera digne de relation et de récit que dans le cas – qui arrive toujours dans l'univers des romans – où il apportera une nouvelle illustration, une nouvelle consistance, une nouvelle actualisation de cette réputation. C'est ainsi que la Sierra Morena d'Alexandre Dumas est certes cet espace *autre*, infesté de brigands, de fantômes et de démons, que la littérature a construit au fil des siècles ; mais elle sert surtout à nous montrer, par le biais d'une fable très simple et totalement dépourvue d'originalité, qu'un espace de brigands, de fantômes et de démons est d'abord un espace d'histoires de brigands, de fantômes et de démons, un espace qui génère et recèle ces histoires, puisqu'il suffit de se pencher pour en trouver éparpillées sur les chemins. C'est donc un lieu où peut facilement s'opérer le basculement de l'expérience authentiquement vécue par un sujet (Dumas en personne) dans le champ de la fiction ou encore, pour le dire autrement, un champ d'interrogation de l'altérité.

Dumas, bien sûr, ne fait que redire à sa manière enlevée et dans le ton du récit fantastique qui est à la mode parmi ses contemporains, ce que Cervantes avait fixé depuis longtemps. Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler l'importance accordée à la Sierra Morena dans le *Don Quichotte*. On remarquera cependant qu'il n'y est pas vraiment question de cette tonalité noire qui sera plus tard attribuée à ce lieu comme par effet de conséquence nominaliste. On y voit bien apparaître le brigand Ginès de Passamont, bientôt déguisé en Bohémien, mais l'homme est assez inoffensif et entouré d'autres personnages d'opérette qui suffiraient à neutraliser son rayonnement potentiellement maléfique. Comme son nom l'indique, Passamont est un brigand en tant qu'il serait un franchisseur de limites, ce que son apparence truquée de Bohémien vient encore renforcer. Mais il s'agit moins ici des limites entre le bien et le mal, entre la vie et la mort, entre le visible et l'invisible, que de celles qui dessinent le périmètre de la littérature en séparant le monde réel de sa perception et de la transmission de cette perception. Est-ce que je vois ce qui est ? Est-ce que je dis ce que je vois ? Est-ce que les mots que j'utilise disent ce que je vois qui est ? Et à partir de là : suis-je un médiocre chevalier de la campagne manchègue, comme le perçoivent les autres, ou le héros glorieux d'un roman du passé, comme je le postule moi-même ?

<sup>4</sup> [www.dumaspere.com](http://www.dumaspere.com).

non, c'était la ligne  
laquelle la ville se  
1 ambition<sup>4</sup>.

du lieu et de la  
es habitants de la  
s gens qu'ils sont  
arriver en un tel  
ive toujours dans  
on, une nouvelle  
insi que la Sierra  
: de brigands, de  
les ; mais elle sert  
lement dépourvue  
ns est d'abord un  
pace qui génère et  
éparpillées sur les  
: basculement de  
personne) dans le  
d'interrogation de

ans le ton du récit  
ervantes avait fixé  
peler l'importance  
era cependant qu'il  
tard attribué à ce  
bien apparaître le  
l'homme est assez  
raient à neutraliser  
indique, Passamont  
que son apparence  
oins ici des limites  
t l'invisible, que de  
e monde réel de sa  
je vois ce qui est ?  
lise disent ce que je  
ier de la campagne  
eux d'un roman du

Bien sûr, ces questions ne sont pas réservées au monde des brigands, des fantômes ou des vampires, mais ces figures tutélaires du roman noir et du fantastique finissent toujours par y renvoyer, pour peu qu'on reconnaisse assez de profondeur aux vertus de la métaphorisation. Or de la profondeur, il y en a dans la Sierra Morena, et cela depuis longtemps. On connaît les notations des géographes antiques, comme Strabon, qui, interprétant diverses sources et notamment des sources littéraires à commencer par Homère<sup>5</sup>, font état des richesses enfouies sous la terre de la province de Bétique, avec d'inépuisables mines de plomb et d'argent, propres à garantir la prospérité aux habitants de cette province par ailleurs gratifiée du plus agréable des climats. Ce lieu idoine, on peut l'appeler paradis ou Jardin des Hespérides (d'ailleurs traditionnellement localisé près des colonnes d'Hercule), on peut y déployer le théâtre idyllique où se développera le genre de la pastorale ; ce lieu rêvé qui prête son nom aux projections idéalisantes des poètes, il peut être localisé là, dans la Bétique, sur le cours du Guadalquivir, au pied et au cœur de la Sierra Morena. « La Bétique est un pays dont on raconte tant de merveilles qu'à peine peut-on les croire. Daignez m'apprendre si tout ce qu'on en dit est vrai » – demande Télémaque à son interlocuteur Adoam dans le célèbre roman de Fénelon. Et la réponse ne saurait décevoir : « Je serai fort aise de dépeindre ce fameux pays, digne de votre curiosité, et qui surpasse tout ce que la renommée en publie »<sup>6</sup>. Suivent quelques pages bien connues des historiens de l'utopie à l'âge classique, qui imposent l'inscription de la Bétique au catalogue des terres fortunées.

Quand il pénètre dans la Sierra Morena, au chapitre XXIII de la première partie du texte de Cervantes, Don Quichotte y reconnaît le lieu approprié pour expérimenter ce qu'il attend : « [...] se voyant entre ces montagnes, [il] eut le cœur plein de joie, se représentant que ces lieux-là étaient fort à propos pour les aventures qu'il cherchait. Il se remettait en mémoire les merveilleux événements, qui, en semblables solitudes et déserts, étaient arrivés aux chevaliers errants »<sup>7</sup>. Sancho Pança, de son côté, fait avec joie l'inventaire de la mallette que son maître vient de trouver sur le chemin : quatre chemises de fine toile, un mouchoir contenant une poignée d'écus d'or et quelques feuillets finement reliés. Du temps a passé depuis Strabon. Des profondeurs de la terre, les métaux précieux sont remontés à la surface pour prendre la forme de pièces de monnaie propres à la circulation ; quant aux légendes, aux histoires, aux discours, ils sont consignés dans des cahiers reliés qu'on trouve dans les mallettes ou ailleurs, par exemple dans les poches des voyageurs qu'on vient d'assassiner.

<sup>5</sup> Strabon, *Géographie*, II – II, 8-9, édition de G. Aujac, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

<sup>6</sup> Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, édition de J. le Brun, Paris, Gallimard « Folio classique », 1995, p. 153.

<sup>7</sup> Cervantes, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la manche*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 198.

Le motif de la mallette fera de nombreux émules, comme Alain-René Lesage, le plus espagnol des écrivains français du premier dix-huitième siècle, qui développe le motif des pièces d'or trouvées dans le prologue à *Gil Blas de Santillane*, qui est un morceau d'anthologie en matière de réflexivité romanesque, alors que l'une de ses dernières œuvres, considérée par certains comme un véritable testament littéraire<sup>8</sup>, s'intitule significativement *La valise trouvée*, valise dans laquelle sont renfermées des liasses de manuscrits de toutes sortes qui font principalement état de l'inépuisable diversité formelle et thématique de la création littéraire.

Mais au crépuscule du siècle des Lumières, la Sierra Morena allait changer de registre ; elle ne sera plus le *locus amoenus* des anciens, ni le lieu favori des délires de la fiction, mais ce théâtre presque incontournable du roman noir sur lequel Alexandre Dumas tient sa partie comme un émule ou un suiveur, non comme un inventeur. Comment ce changement s'est-il produit ?

Deux siècles après Cervantes, un siècle après Fénelon, deux auteurs viennent documenter quelques réponses possibles : Matthew Gregory Lewis et Jean Potocki. *Le Moine* de Lewis, dont l'essentiel de l'intrigue se déroule à Madrid, montre à quel point, en 1794, le roman noir s'est installé dans sa propre tradition, perpétuant, en la développant sans cesse par le jeu des variations possibles, une sémiologie fixée et facilement identifiable. On se rappelle que l'auteur, dans son avertissement, après avoir énuméré quelques sources anglaises, allemandes, danoises et espagnoles, conclut par cet aveu : « Voilà ma confession pleine et entière des plagiats dont je me sais coupable ; mais je ne doute pas qu'on en puisse découvrir bien d'autres dont, en ce moment, je n'ai pas le moindre soupçon »<sup>9</sup>. Aussi, quand apparaît, à la fin du roman, le décor effrayant de la Sierra Morena où l'esprit du mal vient d'entraîner le moine possédé Ambrosio pour le pousser à la mort dans un précipice, Lewis redouble-t-il de vigueur pour dépeindre la nature repoussante des lieux, comme si cette description sinistre allait de soi, liée qu'elle devrait être, par pacte littéraire plutôt que diabolique, à cet espace désormais indexé comme *locus horribilis* :

Le désordre de son imagination était accru par l'aspect sauvage des lieux environnants : c'étaient de sombres cavernes et des rocs à pic qui s'élevaient l'un sur l'autre et divisaient les nuées au passage ; éparses çà et là, des touffes isolées d'arbres aux branches inextricables, dans lesquelles, rauque et lugubre, soupirait le vent de la nuit ; le cri perçant des aigles de montagne qui avaient bâti leur aire dans ces solitudes désertes ; le bruit étourdissant des torrents qui, gonflés par les pluies récentes, se jetaient avec violence dans d'affreux précipices ; et les eaux sombres d'une rivière silencieuse et indolente qui réfléchissait faiblement les rayons de la lune et baignait la base du rocher où se tenait

<sup>8</sup> Voir F. Assaf, « De la valise trouvée aux textes retrouvés », [in] J. Hernan et F. Hallyn (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, pp. 109-120.

<sup>9</sup> M.G.L. Lewis, *Le moine*, [in] F. Lacassin (éd.), *Romans terrifiants*, Paris, Laffont « Bouquins », 1984, p. 229.

Ambrosio. Le prieur jeta autour de lui un regard de terreur ; son conducteur infernal était toujours à son côté, et le contemplant d'un œil de malice, de triomphe et de mépris<sup>10</sup>.

La Sierra Morena n'est plus seulement un signe d'appel qui embraye inmanquablement une série de clichés comme l'auberge isolée, le brigand, le diable ou l'inquisition, ainsi que des séquences narratives types comme la rencontre, la mise à l'épreuve, la transgression ou la réclusion. Elle a acquis elle-même une identité esthétique particulière, très proche de la tonalité du sublime qui s'est développée à la même époque dans la description des Alpes<sup>11</sup>, propre à déterminer une expérience humaine profondément émotive, teintée de noir, où s'entremêlent la peur, le doute, la dépossession, autant de sentiments vécus programmatiquement par les personnages du roman gothique et reportés par redoublement sur ses lecteurs. Une sémiologie établie et efficace, des effets programmés sur le lecteur et recherchés par lui : il n'en faut pas plus pour comprendre que ce type de roman, qu'on l'appelle noir, gothique ou fantastique, est un genre clairement fixé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, écrit et retravaillé sans relâche entre 1794 et 1814, permet de confirmer cela, de manière encore bien plus ample et systématique. La Sierra Morena n'y apparaît pas comme accidentellement, juste pour localiser et conforter le roman dans une esthétique reconnue. Chez Potocki, tout se passe au cœur de la Sierra Morena ; tout, cela veut dire soixante et une « journées » ou plus de sept cents pages remplies d'expériences étranges, de mises en scènes à double fond, d'histoires que l'on se raconte autour du feu de camp en les entremêlant jusqu'à l'égarément, de livres anciens où l'on lit des histoires qui ressemblent à ce que l'on est en train de vivre soi-même, d'aventures improbables, de lieux communs tournés en bourrique et de bourriques (Sancho Pança n'étant jamais loin) tournées en lieux communs. Les premières phrases du roman donnent parfaitement le ton :

Le comte d'Olavidès n'avait pas encore établi des colonies étrangères dans la Sierra Morena ; cette chaîne de monts sourcilleux qui séparent l'Andalousie d'avec la Manche n'était alors habitée que par des contrebandiers, des bandits et quelques Bohémiciens qui passaient pour manger les voyageurs qu'ils avaient assassinés, et de là le proverbe espagnol : *Las Gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*.

Ce n'est pas tout. Le voyageur qui se hasardait dans cette sauvage contrée s'y trouvait, disait-on, assailli par mille terreurs capables de glacer les plus hardis courages. Il entendait des voix lamentables se mêler aux sifflement de la tempête ; des lucurs trompeuses l'égarèrent, et des mains invisibles le poussaient vers des abîmes sans fond.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 399. On lira ce même passage avec profit dans l'adaptation du *Moine* donnée en 1931 par Antonin Artaud (Paris, Gallimard « Folio », 1998, p. 427).

<sup>11</sup> Voir C. Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002.



À la vérité, quelques auberges isolées se trouvaient éparses sur cette route désastreuse, mais des revenants plus diables que les cabaretiers eux-mêmes avaient forcé ceux-ci à leur céder la place et se retirer en des pays où leur repos ne fût plus troublé que par les reproches de leur conscience, sortes de fantômes avec qui les aubergistes ont des accommodements<sup>12</sup>.

Il y a un espace défini dans les termes convenus de la géographie (encore que séparer l'Andalousie d'avec la Manche soit déjà tout un programme, bien plus que géographique), mais cet espace se trouve qualifié avant tout par les paroles qu'on profère à son sujet. On dit des choses affreuses qui se colportent et se répètent jusqu'à se cristalliser dans un proverbe. Mais quand on y regarde de plus près, « à la vérité » comme le précise le locuteur, on doit mesurer toute la plasticité et la labilité de ces paroles qui permettent de faire des jeux de mots, des substitutions ou des paralogismes et de désamorcer immédiatement toute la charge de terreur et de surnaturel qu'un lecteur naïf pourrait redouter dans cette ouverture de roman qui n'est donc pas vraiment noire, mais ostensiblement noircie, portée par les artifices du langage qui sont immédiatement affichés.

Pour le héros qui est aussi le narrateur principal, l'expérience de la Sierra Morena permettra de redéployer sous toutes les formes et sur tous les tons cette observation initiale où se trouve postulée la prééminence des constructions langagières sur la vérité que les hommes peuvent chercher à dire sur le monde, sur les autres, sur eux-mêmes. Sous cette optique, qu'est-ce alors qu'un roman fantastique placé sous le signe de la Sierra Morena ? C'est un roman qui déclinera jusqu'à l'infini, en en représentant le fonctionnement, les composantes lexicales, rhétoriques, poétiques, symboliques, mais aussi esthétiques et philosophiques qui font la consistance verbale, discursive et narrative d'un roman fantastique. Mais on comprendra sans peine que cette stratégie réflexive est parfaitement capable de fonctionner pareillement sur d'autres registres, et c'est exactement ce qui se passe dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* qui inclut et traite de la même façon d'autres modèles, comme le roman d'éducation, le roman picaresque, le roman ésotérique, la nouvelle historique, l'histoire tragique, le discours encyclopédique, le récit biographique, la comédie ou même la farce, en usant de toutes les colorations possibles : antique, médiévale, populaire, aristocratique, orientale, américaine, italienne et espagnole, bien sûr, en jouant alternativement ou simultanément du comique et du tragique, du lumineux et de l'obscur, du rationnel et du sensible.

Ainsi, dans un tel roman qu'il n'est pas possible et même sans doute pas opportun de résumer plus amplement ici, on comprendra que la Sierra Morena ne s'impose pas tant comme lieu d'élection du fantastique, mais comme espace de questionnement de la fiction en général. De même il est bien connu et généralement accepté que les leçons esthétiques du *Don Quichotte* sont loin de concerner

<sup>12</sup> J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, éd. par F. Rosset et D. Triaire, Paris, GF, 2008, pp. 59-60.

seulement le modèle du roman de chevalerie. Au reste les produits de la fiction, comme les pièces d'or et d'argent que l'on peut trouver sur les chemins de la Sierra Morena ou dans les creux de son sol, ne peuvent-ils pas se dédoubler pour présenter deux faces plus ou moins opposées ou contrastées ? C'est en vertu de cette potentialité que les châteaux peuvent abriter aussi bien les princesses des contes de fées que les fantômes du roman noir ou que cette même région baignée par les flots du Guadalquivir peut servir à la fois de lieu choisi pour les riantes pastorales ou l'utopie et pour les diableries les plus noires. Les unes ne seraient ainsi que l'envers des autres.

Dans l'intrigue du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, cette leçon n'est jamais récitée explicitement, mais elle est inscrite dans le tissu même de la fable. Au sein des histoires qui sont racontées comme dans la collection qu'elles constituent toutes ensemble, on voit se multiplier les images de la construction fictionnelle : miroirs, déguisements et sosies, dédoublements, tromperies et contrebande, décors alambiqués, bibliothèques et manuscrits. Arrêtons-nous sur un seul de ces motifs qui devrait suffire à consolider ce dont il s'agit ici. Pour cela, il faut d'abord rappeler l'élément central de la trame du roman. Les descendants de la famille des Gomelez, l'une des cinq principales tribus maures de l'ancien royaume de Grenade, se cachent sous différentes identités au sein de la société espagnole. Voyant leur lignée s'éteindre, ils mettent la main sur l'un de leurs derniers représentants mâles, qui ignore tout de ses liens avec les Gomelez. C'est le jeune Alphonse van Worden, le héros du roman. Grâce à toutes sortes d'artifices, ils vont retenir Alphonse pendant soixante jours dans la Sierra Morena, le temps de s'assurer qu'il a bien fécondé les deux filles du grand cheikh. Il est temps alors de lui livrer le secret des Gomelez. Ce secret tient entre autres dans l'existence d'une mine d'or qui a gratifié la famille de ses immenses richesses pendant des siècles. Mais au moment où le secret est dévoilé, il s'avère que la mine est justement arrivée à épuisement. Il ne reste plus qu'à en effacer les traces en la faisant exploser dans une grandiose déflagration finale. Le secret, c'est qu'il n'y en a plus et qu'il n'y en a même probablement jamais eu ailleurs que dans les paroles livrées à Alphonse et retransmises par lui. Ce n'est pas sans raison que ce dernier, au détour du récit de sa propre vie qu'on lui avait demandé de raconter, n'avait pas manqué de dire, au début du roman, que son enfance avait été bercée par « la fameuse histoire des faux-monnayeurs et quelques autres du même genre »<sup>13</sup>.

Lewis avait donc toutes les bonnes raisons d'aller faire mourir Ambrosio dans les gouffres de la Sierra Morena. Il s'en était justifié dans son avertissement : son roman, l'un des plus aboutis dans le riche corpus constitué par le roman gothique

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 68. Il convient de préciser au passage que la dimension réflexive du roman de Potocki, mise en valeur ici dans le contexte d'une démonstration particulière, n'est évidemment pas la seule à pouvoir inspirer l'interprétation du lecteur.

lésastreuse, mais des  
r céder la place et se  
ur conscience, sortes

phie (encore que  
ne, bien plus que  
es paroles qu'on  
nt et se répètent  
e plus près, « à la  
cité et la labilité  
stitutions ou des  
de terreur et de  
re de roman qui  
e par les artifices

la Sierra Morena  
cette observation  
angagières sur la  
ar les autres, sur  
stique placé sous  
r à l'infini, en en  
iques, poétiques,  
it la consistance  
comprendra sans  
ctionner pareil-  
lans le *Manuscrit*  
modèles, comme  
que, la nouvelle  
biographique, la  
ssibles : antique,  
me et espagnole,  
et du tragique, du

: sans doute pas  
Sierra Morena ne  
omme espace de  
1 et généralement  
oin de concerner

D. Triaire, Paris, GF,

anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, est fait d'emprunts, conscients ou non, mais clairement avoués. Potocki ne dit pas autre chose en construisant un roman dont la structure même doit servir au recyclage, au réemploi dans un nouveau contexte, de dizaines d'histoires qui tournent en kaléidoscope comme les échantillons d'une très longue tradition narrative aux multiples racines, aux tonalités infiniment diverses, la nouveauté consistant pour l'essentiel dans la possibilité toujours présente d'établir des liens inédits, un réseau singulier tissé autour de points fixes qui sont pour le lecteur autant de repères reconnaissables.

Dans cette perspective, le fantastique a peut-être ceci de particulier, par rapport à d'autres modèles constitués en genre, qu'il se déploie en s'arrimant à des points de repère qui sont, en nombre, relativement restreints et de densité thématique et esthétique particulièrement forte. Il s'inscrit alors résolument dans cette culture profondément rhétorique manifestée, aux différentes époques et dans différents champs de l'activité humaine, par les catalogues de lieux communs au service du discours, par les recueils d'iconologie qui recensent et explicitent les emblèmes, par les traités d'héraldique, si révélateurs de l'art de la combinatoire, par les recueils d'*exempla* censés documenter la bonne conduite, par les traités normatifs du bon usage des langues, par la pratique savante de la compilation qui a structuré les connaissances avant l'avènement du droit d'auteur, par les tentatives d'archétypisation des structures de l'imaginaire développées par la psychologie moderne et, à sa suite, par une certaine poésie, etc. On doit même remarquer que les signaux les plus manifestes du fantastique que pourraient être les figures du diable ou du revenant, les motifs de l'apparition ou du dédoublement, le concept de la limite et de son franchissement, l'état de sommeil et de veille ou de vie et de mort, ont encore ceci de particulier qu'ils réapparaissent systématiquement dans toutes ces multiples tentatives de codification sémiologique, comme s'il devait s'avérer ainsi que l'aventure de création et de lecture proposée par le fantastique s'inscrirait dans le spectre le plus large de l'expérience humaine.

Il n'est donc pas étonnant de constater qu'une longue tradition de la critique et de la pensée théorique liées au fantastique tient justement à l'élaboration de répertoires de thèmes, de figures, de séquences types dont l'inventaire devrait tenir lieu de définition pour le fantastique lui-même<sup>14</sup>. Ce dernier serait alors reconnaissable par la présence significative de ces éléments, lesquels à leur tour devraient lui servir de caution d'identité générique. C'est un peu tautologique et certainement pas satisfaisant si l'on devait en tirer la conclusion que penser le fantastique devrait se

<sup>14</sup> Faisant contraste avec les nombreux répertoires thématiques produits, depuis L. Vax (*La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1964) à G. Millet et D. Labbé (*Le fantastique*, Paris, Belin, 2005), T. Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970) et Ch. Grivel (*Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992) ont proposé de stimulantes approches analytiques des thèmes du fantastique.

résoudre à inventorier dans les textes un certain nombre de signes proéminents et attendus.

Ainsi de ces fameux lieux du fantastique qui sont souvent évoqués et décrits comme de véritables paysages fantastiques. Ces lieux sont saillants, frappants, très fortement déterminés ; souterrains, cavernes, cimetières, châteaux forts fonctionnent dans les textes comme des gyrophares : attention, fantastique ! Mais si l'on ne part pas en quête des ramifications textuelles, intertextuelles, sémantiques et poétiques dans lesquelles ils sont explicitement ou non intriqués, si l'on ne s'interroge pas plus largement sur une cartographie de ces lieux qu'il conviendrait de lire avec les lunettes à double foyer de la géographie du réel et de la géographie de l'imaginaire, si l'on ne lit pas ces géographies en les situant dans la profondeur stratifiée de l'histoire culturelle, on ne dépassera pas l'ordre du constat ou du procès-verbal. C'est pour cela qu'Alexandre Dumas est parfaitement cohérent en désirant chasser dans la Sierra Morena et en en revenant avec un petit roman noir au lieu d'une dépouille de sanglier. Mais le lecteur n'aura pas été bien loin s'il ne se rend pas compte des enjeux d'un dispositif narratif qui, sous l'étiquette de la Sierra Morena et partiellement à cause de cette étiquette, pointe sur des questions littérairement essentielles comme le rapport entre l'expérience personnelle de l'auteur et les univers fictionnels qu'il crée ou relaie, la réversibilité sémantique des signes, l'extensibilité et la variabilité des effets de lecture, l'intertextualité non seulement comme propriété intrinsèque des textes, mais comme boussole herméneutique, etc.

Les observations que l'on peut faire en ce qui concerne la chronologie ne sont bien sûr pas différentes. On peut recourir une fois encore à l'exemple du *Manuscrit trouvé à Saragosse* pour poser le cadre de réflexion qui semble s'imposer ici. Le roman de Potocki, dans sa dernière version, s'ouvre sur un « Avertissement » qui raconte les circonstances de la découverte d'un manuscrit par un officier français lors du siège de Saragosse par les armées de Napoléon, qui eut lieu de juin 1808 à février 1809. Voilà pourquoi, semblerait-il, le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Or il est prouvé que l'auteur avait déjà donné ce titre au roman dans une version précédente, datant de 1804. Le *Manuscrit* était donc *trouvé à Saragosse* avant les événements historiques allégués ultérieurement pour consolider l'assiette de vraisemblance du topos du manuscrit trouvé si ostensiblement réactualisé par Potocki<sup>15</sup>.

La question n'est évidemment pas de savoir si les romans sont capables d'anticiper les événements de l'histoire qu'ils s'approprient, voire même de les susciter par une sorte d'appel symbolique. C'est une question qui pourrait relever

<sup>15</sup> A propos du roman de Potocki, outre le dossier accompagnant l'édition citée, voir au moins : F. Rosset et D. Triaire (dir.), *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Montpellier, PULM, 2010, E. Klene (dir.), *Jean Potocki à nouveau*, Amsterdam, Rodopi, 2010, M. W. Haugen, *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance*, Leuven, Peeters, 2014 et L. Seauve, *Labyrinthe des Erzählens. Jean Potockis Manuscrit trouvé à Saragosse*, Heidelberg, Winter, 2015.

d'une manière de métaphysique littéraire et qui ne serait pas sans intérêt, ni pertinence, mais dont le traitement nécessiterait une tout autre latitude. On se contentera donc simplement de rappeler que le déploiement temporel d'un roman entre le temps de l'écriture et le temps représenté, ainsi que les écarts chronologiques entre différentes composantes de l'univers représenté (dans le cas du roman de Potocki, on voyage dans la chronologie depuis les temps de Jésus-Christ jusqu'en 1739), ne sont pas seulement une affaire de profondeur, mais aussi d'ordonnement. Au contraire des historiens, les romanciers ne sont pas tenus par cette logique de la progression du temps qui présuppose la succession – et donc, la possibilité d'une relation causale – entre des événements placés à des degrés différents sur l'échelle d'un temps dont le vecteur est toujours orienté dans le même sens. C'est ainsi que les romans construisent des réseaux de relations entre les époques qui n'obéissent pas nécessairement aux exigences de la chronologie linéaire et qui établissent par là-même un champ de causalité redéfini. Les auteurs de fictions fantastiques jouent évidemment de cette possibilité avec un bonheur tout particulier, puisqu'ils trouvent là encore un autre moyen de faire ce qui les concerne prioritairement, c'est-à-dire de mettre à l'épreuve les paramètres humains de perception et de conscience du réel.

C'est aussi pourquoi il est assez navrant de constater que bien trop de descriptions, d'analyses, voire de théories du fantastique s'appuient sur quelques présupposés historiques simplistes selon lesquels il serait pertinent de retracer une histoire de ce genre fondée sur l'*a priori* de la progression linéaire du temps historique. Or s'il y a un objet d'étude propre à remettre en cause cet *a priori*, c'est bien le fantastique.

Sous sa lumière, il est évident qu'entre plusieurs images de la Sierra Morena, la relation à établir n'est pas forcément chronologique ; Dumas a vu de ses propres yeux ces montagnes qui ressemblent assez à d'autres montagnes pour que le réalisateur polonais Jerzy Wojciech Has ait pu créer sa magistrale adaptation du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965) en tournant les extérieurs dans les reliefs du Jura polonais au nord-ouest de Cracovie. Mais l'image construite dans son récit par l'auteur des *Trois mousquetaires* est tout autre que celle qui a pu s'offrir réellement à son regard : elle se constitue dans le pêle-mêle des textes où Strabon n'est pas forcément antérieur à Cervantes, où ce dernier ne précède pas obligatoirement Lesage et Lewis, où le lecteur enfin trace son propre parcours dans le bric-à-brac des images qui s'ouvrent dans son imagination à l'appel du mot-clé « Sierra Morena ».