Document généré le 25 avr. 2024 05:32

Québec français

# Parcours sinueux d'une conversion

Steve Laflamme

Numéro 150, été 2008

URI : https://id.erudit.org/iderudit/44020ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laflamme, S. (2008). Parcours sinueux d'une conversion. *Québec français*, (150), 90–92.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

*Il est aisé de faire perdre sa foi à un homme, mais il est difficile ensuite de le convertir à une autre*

Thomas Edward Lawrence, *Les sept piliers de la sagesse*

Anonyme, *La Muerte*, année inconnue.

# Parcours sinueux d'une conversion

PAR STEVE LAFLAMME*

Dans son édition en ligne du 6 mars dernier, à l'aube des élections en Espagne, *Le Devoir* publiait un article faisant mention du caractère de plus en plus séculier du peuple espagnol, lui qui a longtemps été l'un des plus catholiques du monde[1]. Si en effet plusieurs nations tendent encore à amalgamer discours politique et discours religieux en plein XXIe siècle, d'autres en prennent leurs distances et recherchent la laïcisation. À cet égard, il est possible d'observer certaines corrélations entre l'Espagne et le Québec, deux sociétés qui privilégient la laïcisation à la suite d'une tradition religieuse qui a marqué jusqu'au conte fantastique du XIXe siècle. Pendant que chez nous les Fréchette, Taché, Le May et autres conteurs vantaient les vertus de la piété et du respect des valeurs religieuses, un écrivain espagnol publiait, dans la seconde moitié du XIXe siècle, deux contes fantastiques inspirés eux aussi des valeurs judéo-chrétiennes. Lire « L'ami de la mort » (1852) et « La grande femme » (1881) de Pedro Antonio de Alarcón[2] (1833-1891), c'est assister aux pèlerinages de deux protagonistes dont les tribulations empruntent à l'allégorie.

### Haro sur l'allégorie ?

L'étude de ces deux contes d'Alarcón pose d'emblée un problème. Dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), le contesté et contestable Tzvetan Todorov considère comme irrecevable l'allégorie comme partie intégrante du discours fantastique (p. 36-37). Voilà toutefois qui s'avère très limitatif, pour peu qu'on accepte le postulat de Todorov : n'appartiendrait au fantastique que l'œuvre dépourvue d'une signification perceptible au second degré, que l'œuvre qui ne soit ni poétique ni allégorique. On pourrait discourir longuement sur la valeur (diminuée) du récit fantastique dans un tel contexte – ainsi que la quantité très réduite d'œuvres « pures » s'apparentant au genre ! Il faudrait alors exclure du corpus fantastique, par exemple, presque tous les récits du recueil *La plage des songes* de Stanley Péan (1988), la plupart mettant en forme l'angoisse de protagonistes qui sont aux prises avec un passé de Haïtiens et un présent de Néo-Québécois. (Dans la nouvelle « Ce Nègre n'est qu'un Blanc déguisé en Indien », le fantastique surgit lorsque les mœurs haïtiennes du protagoniste reviennent le hanter, à la manière d'un *Ça* freudien qu'il cherche à refouler.) Et que dire d'Edgar Allan Poe, dont la nouvelle « La chute de la maison Usher » est lue par Leo Spitzer comme « l'expression poétique des idées de déterminisme sociologique selon lesquelles un être organique doit être

expliqué par son milieu[3] » ? Comment, enfin, évacuer la possible influence de l'état de santé défaillant de Guy de Maupassant sur la rédaction du « Horla », quand on sait que la plus célèbre nouvelle de l'auteur français a été composée à la fin de sa vie, alors qu'il combattait la syphilis et, *ipso facto*, la démence ? Bref, la critique trouvera toujours une signification ou une hypothèse à poser après la lecture d'une œuvre digne d'intérêt. Le fantastique, qui est un genre, n'agit souvent qu'à titre de *canal* choisi par l'auteur, pour la diffusion de certaines idées – qu'elles soient conscientes ou inconscientes. Dans certains cas, il servira de prétexte ou de simple support : le roman *La maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, selon la lecture que j'en ai fait[4], est une critique de la pédanterie scientifique et du sensationnalisme.

Ces balises posées, les deux contes d'Alarcón – écrits à plus de 30 ans d'intervalle – sont difficilement dissociables du parcours de vie de l'auteur et de ses apprentissages. Dans l'introduction à ces deux nouvelles, Jorge Luis Borges affirmait en 1975 : « On peut suivre dans ses romans l'évolution de sa pensée : un révolutionnaire violent qui finit par devenir un conservateur sincère et résigné[5] ». C'est cette espèce de pèlerinage dans la pensée d'Alarcón que je souhaite observer au cours des prochaines lignes, puisqu'il me semble possible de lire « L'ami de la mort » et « La grande femme » comme des contes relevant d'un certain fantastique « initiatique ».

### Mauvaises fréquentations

Pedro Antonio de Alarcón est né en 1833 à Guadix d'une famille de la noblesse ruinée pendant la guerre d'Indépendance. Anticlérical dès la vingtaine, Alarcón est un révolutionnaire qui optera pour la littérature plutôt que le droit et la théologie, qui marquèrent ses études à l'adolescence. Très tôt il fonde avec un ami écrivain un journal que tous deux alimentent d'idées antimonarchistes et favorables à des réformes libérales.

Le conte « L'ami de la mort », d'abord une légende que l'auteur entendait, enfant, de la bouche des chevriers qu'il côtoyait à Guadix, reflète à maints égards cette subversion dont semble se nourrir Alarcón dans la première portion de son existence. Le personnage principal, Gil Gil, voyant mourir tous ceux qu'il aime autour de lui et, surtout, se faisant dérober la femme qu'il aime, Elena, choisit très tôt dans le récit de s'enlever la vie en s'empoisonnant (dans la deuxième section du conte, alors que ce dernier en comporte dix-sept). Cet acte marque dès lors le personnage du sceau de l'impiété, le suicide étant considéré, aux yeux de l'Église, comme une profanation de la création divine. Au moment où survient la transition entre vie et mort (p. 28), Gil rencontre celle qui se dit son amie. Dans la section suivante du conte, la Mort promettra au protagoniste de lui ramener sa promise, s'il consent à accompagner la froide créature au cours d'un pèlerinage universel voué à faucher des vies.

Ainsi, la Mort est représentée allégoriquement comme la tentatrice. Sur la page de couverture du livre, elle est un squelette couronné. (Faut-il comprendre que la Mort est la maîtresse à qui il convient d'obéir ou encore que la monarchie incarne la mort aux yeux de l'auteur ?) Sur le plan littéraire, on trouvera bien sûr ici des échos du *Faust* de Goëthe, écrit quelques décennies avant le conte d'Alarcón : la Mort suborne Gil comme Méphistophélès parvient à pactiser avec Faust. Qui plus est, Gil contrevient à l'*art de mourir* tel qu'enseigné dans l'*Ars Moriendi*, un livre de prière du XV^e^ siècle : il cède à l'impiété, la première des cinq tentations de la Mort[6]. L'œuvre d'Alarcón reprend également à son compte une allégorie de la mort provenant de l'art pictural : une gravure d'Alfred Rethel intitulée *La mort comme amie* (1851) constitue l'une des rares représentations positives de celle que dans ses *Contemplations* Victor Hugo nommait la « faucheuse ». En somme, la Mort est ici un guide qui est posé ni plus ni moins que comme équivalent du Christ – le narrateur dit d'elle qu'elle a 33 ans (p. 31), comme si elle prenait le relais après l'extinction du Sauveur…

### Cordonnier… bien chaussé

Le personnage de Gil Gil, pour sa part, recèle aussi quelque part de mystère et de subversion. Enfant illégitime d'un noble et d'une mère de caste inférieure, il est savetier, comme tous les prédécesseurs de sa lignée. Dès le début du récit, on dit de Gil qu'il a causé la mort de sa mère en couches, puis de son père légal, puis de son père biologique, avant de commettre lui-même le suicide. Voilà une heureuse ambivalence : Gil avait-il besoin du concours de la Mort comme alliée, lui qui semble faire périr tous ceux qui l'entourent de toute façon, comme Midas transformait tout en or ? L'interprétation qu'on peut faire de son métier repose par ailleurs sur d'intéressantes révélations : la Bible évoque une coutume israélienne selon laquelle « [l]a chaussure devient […] le symbole du droit de propriété. En [la] retirant et en la remettant à l'acquéreur, le possesseur lui transmet ce droit[7] ». Ainsi donc, Gil semblait prédestiné à marchander (la vie ? la mort ?). De plus, en Occident la chaussure porte une signification funéraire (celui qui se départ de son soulier annonce sa mort prochaine) ou encore agit comme symbole du voyageur – vers l'autre monde, peut-être[8]. Quand on sait l'importance que le voyage a occupée dans la vie d'Alarcón[9], cette dernière acception prend tout le sens qui lui revient.

Bref, « L'ami de la mort » est un conte subversif qui place au premier plan le plaisir éprouvé par un protagoniste impie, vindicatif et impatient à accompagner la Mort dans la livraison de bien funestes nouvelles. On est à la fois loin du conte à valeur morale et très près de l'irrévérence chère à Alarcón dans *L'écho de l'Occident*, ce journal qu'il dirige et qui lui permet de déverser son fiel dans la vingtaine. « "L'ami de la mort" apparaît comme une énigme spirituelle […] Le drame funèbre se déroule ici avec une intensité morne tandis qu'une émotion inexprimable traverse le lecteur en lui faisant sentir que toute existence est un songe. Ainsi les généreuses illusions, les enthousiasmes naïfs, les nobles espoirs du héros ne sont que chimères[10] ». À une époque trouble en Espagne, Alarcón se permet de contester le pouvoir en place – clérical et monarchique. Il est résolument romantique et influencé par Walter Scott et Victor Hugo.

Alfred Rethel, *La Mort comme amie*, 1851.

## La femme au pouvoir

En 1865, Alarcón épouse une catholique dévote qui lui donnera cinq enfants. Le mariage a aussitôt l'effet d'un Valium chez l'auteur naguère révolutionnaire. « Je me suis marié et me suis fatigué… Le midi de la vie est bien peu amène[11] », confesse-t-il. Ainsi, l'écrivain s'implique à partir de ce moment en politique, se dit en faveur de la Restauration puis devient député sous Alphonse XII. Quelque 30 ans après « L'ami de la mort », « La grande femme » (récit sous-titré *conte d'épouvante*) semble rendre bien compte de cette accalmie des velléités agitatrices de l'auteur espagnol, comme l'indique la lecture qu'on peut en faire d'un récit quelque peu moralisateur qui réclame, peut-être, la sobriété en toute chose, la résolution de réfréner les envies de transgresser les règles.

« La grande femme », récit nettement plus court que le précédent, raconte (de façon métadiégétique, comme dans de nombreux contes) que Telesforo aperçoit une femme démesurée et affreuse (p. 149-150), à deux reprises, errant dans une rue de la ville. Peut-être plus subtilement que la Mort du premier récit, la *grande femme* de ce conte peut elle aussi être chargée d'une fonction allégorique : sa présence dans le conte paraît avoir pour but de dissuader Telesforo de s'abandonner au péché ; la *grande femme* agit comme la *conscience* du personnage : « Était-ce le spectre de ma propre lâcheté ou le fantôme moqueur des désillusions et des faiblesses humaines ? » (p. 152). Dans la troisième des six sections du conte, Telesforo admet que sa plus grande crainte aura toujours été de rencontrer « une femme seule, dans la rue, à une heure avancée de la nuit » (p. 145). Ici, la femme n'est pas séduisante. Aux yeux du protagoniste, la *grande femme* qui le toise dans la nuit est peut-être la tentation du vice, peut-être une miséreuse à qui il a refusé l'aumône (p. 146). Dans un cas, l'homme a échappé aux griffes du péché ; dans l'autre, il s'est montré égoïste. Telesforo n'est pas en paix…

Le second face-à-face avec la *grande femme* survient après que Telesforo ait succombé à la tentation du jeu et de la luxure, symboliquement après minuit : « […] je m'enfonçai dans l'obscure forêt du vice, remplie de fièvres et de tentations » (p. 148). Cette confrontation mène à l'acmé de l'hésitation propre au fantastique : tandis que le lecteur croit depuis les premières

Luis Royo, *Tarot, La Muerte*, 2005.

pages du conte au caractère surnaturel de la *grande femme*, celle-ci renvoie au protagoniste l'image du pécheur qu'il est : « Mais qui suis-je pour vous ? Qui êtes-vous pour moi ? / — Le diable", répondit la vieille » (p. 161). Renversement de situation, donc : est craint celui qui craignait l'autre – la femme fuit Telesforo après cette déclaration. La fantasticité du récit repose donc sur l'ambiguïté des personnages : la *grande femme*, que l'on croit d'abord être un intersigne préfigurant la mort (les décès du père et de la fiancée de Telesforo sont révélés peu de temps après la vision de la vieille), et le protagoniste, pécheur que la créature affreuse fuit ! La *grande femme* n'apparaît pourtant qu'*après* les décès du père et de la fiancée – après, donc, que Telesforo ait contracté des dettes de jeu qui ont inquiété son père et commis l'adultère pendant que se mourait sa future épouse. Voilà qui permet de croire que la vieille n'est pas intersigne mais plutôt *réaction* à la mort – incarnation, donc, de la conscience tourmentée des remords du protagoniste.

## Le retour de l'enfant prodigue

« Aucun pécheur n'efface jamais les traces de ses délits, de peur de les oublier à l'heure de sa mort et de ne pouvoir revenir sur ses pas afin de découvrir le sentier de la vertu » (p. 69). Ainsi philosophe la Mort en compagnie de Gil, dans « L'ami de la mort ». Il est permis de croire que ces mots puissent s'appliquer au cas de Pedro Antonio de Alarcón. D'abord un romantique qui se sera affiché comme révolutionnaire virulent – à l'égard du clergé, de la monarchie, de certains pairs, même – l'auteur sévit dans les journaux espagnols *L'écho de l'Occident* et *Le fouet*. Puis le mariage semble l'adoucir, l'édulcorer même, au point de le ramener dans le giron de la monarchie. Il est possible de lire en filigrane ce cheminement de l'écrivain dans les contes « L'ami de la mort » et « La grande femme », pour peu qu'on accepte d'y voir entre les lignes autre chose que des récits fantastiques qui ont pour but d'effrayer.

Là peut-être réside le salut du fantastique – dans une sorte de pèlerinage interprétatif qui vise à sonder certaines œuvres plus en profondeur. Sinon, le fantastique est peut-être voué à demeurer aux yeux de l'Institution littéraire un « sous-ordre » de la Littérature, s'il ne se contente que de s'autosuffire, sans significations extraréférentielles, sans fonction autre que ludique. □

---

* *Professeur de littérature au Cégep de Sainte-Foy.*

**Notes**

1 Christian Rioux, « Élections espagnoles », dans *Le Devoir*, 6 mars 2008, www.ledevoir.com [Consulté le 6 mars 2008.]

2 Pedro Antonio de Alarcón, *L'ami de la mort*, Paris, éditions du Panama, coll. « La Bibliothèque de Babel », 2006, 169 p.

3 Claude Richard, *Poe. Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1348.

4 Steve Laflamme, « La démesure au service de la satire scientifique dans *La maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, ou Le scientisme piégé », dans *Québec français* n° 148 (hiver 2008), p. 41-45.

5 Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, p. 11.

6 *Ars Moriendi*, http://userpage.fu-berlin.de/~history1/ks/ham1.htmh [Consulté le 14 mai 2008.]

7 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Soulier », dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 902.

8 *Loc. cit.*

9 Son œuvre la plus célèbre (vendue à plus de 50 000 exemplaires à l'époque) est un récit de voyage intitulé *Journal d'un témoin de la guerre d'Afrique*. C'est sans compter le nombre de périples auxquels il aura pris part, dont un en Italie qui lui fera écrire *De Madrid à Naples* (1864).

10 Delphine Durand, « Nouvelles », sur *Le Littéraire.com*, www.lelitteraire.com/article2752.html [Consulté le 14 mai 2008.]

11 Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, p. 10.