

Stratégies d'ouverture et pratiques génériques dans les récits de voyage espagnols et portugais au XX^e siècle : quelques exemples

GENEVIÈVE CHAMPEAU, BÉATRICE CHENOT,
ADÉLAÏDE PESTANO Y VIÑAS, GRACIETE BESSE
Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Genre dépourvu de normes régulatrices, le récit de voyage a adopté les formes les plus diverses, ce qui le rend difficile à cerner. Les auteurs de cet article collectif recherchent dans les incipit de quatre œuvres du XX^e siècle, trois espagnoles (El peregrino entretenido de Ciro Bayo, 1910, Cuaderno de Guadarrama de Camilo José Cela, 1952, Sobre la marcha de Gil Bera, 1996) et une portugaise (Viagem a Portugal de José Saramago, 1981), comment les textes eux-mêmes présentent leur pratique et leur conception du genre.

Género desprovisto de normas reguladoras, el libro de viaje adoptó las formas más variables, lo que dificulta el establecimiento de una definición genérica. Las autoras de este artículo colectivo buscan en el incipit de cuatro obras del siglo XX, tres españolas (El peregrino entretenido de Ciro Bayo, 1910, Cuaderno de Guadarrama de Camilo José Cela, 1952, Sobre la marcha de Gil Bera, 1996) y una portuguesa (Viagem a Portugal de José Saramago, 1981), cómo presentan los mismos textos su práctica y concepción del género.

The travel writing is a literary genre without definite norms. Because it can take various forms, its limits are not clear-cut. The authors of this collective article try to show how four Spanish and Portuguese travel writings of the last century (Ciro Bayo, El peregrino entretenido, 1910, Camilo José Cela, Cuaderno de Guadarrama, 1952, Gil Bera, Sobre la marcha, 1996 and José Saramago, Viagem a Portugal, 1981) explain in their incipit what they are doing and define the literary genre to which they belong.

Mots-clés : Récit de voyage - Péninsule ibérique - XX^e siècle.

B. Hi., n° 2 - décembre 2005 - p. 545 à 604.

GENRE hybride et polymorphe par excellence, le récit de voyage résiste à la définition et a pu être qualifié de « genre sans loi »¹. La réception adéquate de ce type de récits est toutefois assurée par la modalité globalement factuelle du discours, convention constitutive² (qui le distingue de la « littérature de voyage », appellation incluant les œuvres de fiction), sur la base de laquelle l'écrivain-voyageur peut se permettre, malgré tout, bien des transgressions et incursions dans le monde de la fiction. En revanche, le genre ne peut se rattacher à une seule convention régulatrice et a pris, dans l'histoire, les formes les plus diverses empruntées à de nombreux autres genres, successivement ou simultanément, raison pour laquelle Adrien Pasquali écrit à son sujet : « carrefour des savoirs sur le monde et sur soi, nous pouvons aussi tenir le récit de voyage pour un carrefour et un montage de genres et de types discursifs »³. L'expression française « récit de voyage » le définit par sa modalité narrative et par un paramètre thématique, alors que l'expression espagnole « libro de viajes » ne retient que le facteur thématique.

Cette diversité exclut toute définition normative et invite à adopter une approche descriptive visant à dégager *a posteriori* des dominantes en fonction desquelles organiser cette constellation de textes divers, ou bien à comprendre comment chacun d'eux dialogue avec les précédents et infléchit une des tendances du genre⁴. Une manière de situer chaque œuvre à l'intérieur de la nébuleuse est de s'interroger sur ce que les textes, dans leur autoréférentialité, disent, explicitement ou non, d'eux-mêmes, de leurs pratiques, du rapport qu'ils établissent avec l'héritage culturel et de leurs visées. Or, les seuils d'un récit sont des lieux privilégiés où l'instance

1. Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », in *Littérales*, n° 7, « Les modèles du récit de voyage », Paris X – Nanterre, 1990, p. 14.

2. Jean-Marie Schaeffer distingue des conventions génériques constitutives qui déterminent un type de communication et des conventions régulatrices qui, dans l'organisation formelle et sémantique des textes, permettent de comprendre les relations intertextuelles ou architextuelles qu'elles entretiennent avec le reste du champ littéraire (cf. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997, p. 340 et *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, p. 108 et suivantes).

3. Adrien Pasquali, *Le tout des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 131.

4. J. M. Schaeffer nomme « généricité » cette dynamique transtextuelle (« Du texte au genre » in *Théorie des genres*, Gérard Genette et alii, Paris, Seuil, 1986, p. 186).

narratrice met en place des « stratégies d'ouverture »⁵ qui livrent au lecteur des indices sur l'univers raconté, l'action, les choix narratifs, et établissent ce que l'on a coutume d'appeler un « pacte de lecture ». Une des composantes de ces seuils est l'incipit, appellation que l'on réserve d'ordinaire pour les œuvres d'imagination qui doivent légitimer le passage à la fiction ; il est toutefois concevable de l'étendre à toute entrée en récit, à tout passage de la parole du monde à celle de la littérature installant et légitimant une voix narrative, amorçant une narration, établissant pour le lecteur les règles du jeu. Cette zone de passage entre le monde et le texte est susceptible, plus qu'une autre, de livrer des informations sur le type de voyage raconté et surtout sur les stratégies de mise en récit d'une expérience réelle préalable et sur la programmation de sa lecture, en somme, sur une conception et une pratique particulière du genre « récit de voyage ». Aussi les pages qui suivent, fruit d'une recherche collective, proposent-elles d'interroger, dans cette perspective, les seuils de quatre récits de voyages, trois espagnols et un portugais, répartis tout au long du XX^e siècle : *El peregrino entretenido (viaje romancesco)* de Ciro Bayo (1910), *Cuaderno del Guadarrama* de Camilo José Cela (1960, mais publié au préalable dans la presse en 1952), *Viagem a Portugal* de José Saramago (1981) et *Sobre la marcha* de Gil Bera (1996)⁶. Bien que cette sélection corresponde aux intérêts et aux champs de recherche des quatre auteurs de cet article (dans l'ordre de présentation des livres : Adélaïde Pestano y Viñas, Geneviève Champeau, Graciete Besse et Beatrice Chenot, enseignants-chercheurs à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux 3), elle offre, dans la diversité des stratégies d'ouverture qu'elle présente, un échantillon de la manière dont les textes eux-mêmes présentent la spécificité du genre, tout particulièrement leur rapport à la littérature et à l'héritage culturel, ainsi que la façon dont ils articulent l'espace et le temps, le présent du voyage et l'histoire. Les tendances que dégage cette étude fournissent des jalons pour une histoire de l'évolution du genre dans la péninsule ibérique au cours du dernier siècle.

Geneviève CHAMPEAU

5. L'expression est employée par Andrea del Lungo dans *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 31.

6. Les textes analysés sont reproduits à la fin de l'article.

1. *EL PEREGRINO ENTRETENIDO (VIAJE ROMANCESCO)* DE CIRO BAYO
OU LE VOYAGE RECRÉÉ

*El Peregrino entretenido (viaje romancesco*⁷) est l'œuvre avec laquelle Ciro Bayo y Seguro la retient enfin en 1910 l'attention du monde des lettres. Il a 51 ans et sept lustres de vie aventureuse derrière lui. Celui qui fut tour à tour soldat carliste, acteur de théâtre à La Havane, étudiant en droit, maître d'école dans la pampa argentine, directeur d'un collège de garçons en Bolivie, semble s'être enfin fixé à Madrid, où il fréquente les milieux littéraires et mène une vie de bohème marquée par une impécuniosité chronique.

El Peregrino entretenido (viaje romancesco) est le fruit d'un voyage à Yuste réalisé en 1900 en compagnie des frères Ricardo et Pío Baroja. Ce récit de voyage impressionna très favorablement la critique de l'époque par l'originalité de son style soutenu, volontiers archaïsant, son cadre structurel inspiré du roman picaresque (chaque étape du parcours est l'occasion de rencontres avec des personnages différents et d'une anecdote à laquelle se trouve mêlé le voyageur) et sa galerie de types sociaux finement brossés qui fournissait une radioscopie pittoresque de l'Espagne des campagnes.

Et pourtant, Pío Baroja dénonça clairement dans ses *Mémoires* le processus de fictionnalisation à l'œuvre dans ce livre⁸. En effet, ce n'est pas un déplacement réel qui nous est ici raconté : ce n'est pas le voyage avec les frères Baroja tel qu'il s'est déroulé, ce n'est même pas ce voyage dont Bayo aurait éliminé tout ce qui avait trait à ses accompagnateurs. Le titre de l'ouvrage le laisse d'ailleurs entendre en qualifiant ce voyage, dans une parenthèse, de « romancesco », terme qui désigne ce qui est propre au roman et donc fruit de la pure imagination. C'est en fait, et nous nous proposons de le démontrer dans le cadre de cette étude axée sur les deux grands seuils du texte que sont la préface et l'incipit, un voyage recréé à grand renfort de réminiscences intertextuelles et destiné à recréer la figure de l'écrivain-voyageur, pour le présenter comme l'héritier d'un art de vivre et de voyager médiéval et classique.

7. Ciro Bayo y Seguro la, *El Peregrino entretenido (viaje romancesco)*, Madrid, Lib. de los Sucesores de Hernando, 1910, p. 5 à 8.

8. « Don Ciro, que no poseía ningún sentido realista, escribió un libro sobre nuestro viaje, titulado *El Peregrino entretenido*, libro de episodios y aun de personajes inventados, pues no tiene nada de lo visto por el camino. Sin embargo, algunos críticos dijeron que era de una realidad extraordinaria, porque en esto de no notar la realidad, los críticos españoles han sido especialísimos » (Pío Baroja, *Memorias*, Madrid, 1955, p. 591).

Il est en effet frappant, lorsque l'on ouvre l'ouvrage, de constater l'étroite imbrication existant entre le préambule, un texte bref de 31 lignes, qui tient lieu de préface auctoriale originale, et l'incipit, reliés par la présence, dans la première phrase de l'incipit – « esta vez salgo a caballo por la famosa Puente Segoviana » – du démonstratif *esta* qui, en introduisant une idée d'antériorité des voyages antérieurs, lie l'incipit à un hors-texte.

C'est dans le préambule que l'auteur expose la motivation du voyage dont le texte va ensuite faire le récit. C'est là que nous verrons apparaître la pulsion voyageuse qui pousse le narrateur-voyageur sur les routes espagnoles et la présentation détaillée de ses habitudes itinérantes dont le texte nous montrera ensuite l'application pratique, exactement comme s'il n'était qu'une illustration du préambule ⁹.

Le premier paragraphe de celui-ci caractérise ouvertement le narrateur comme voyageur. Il l'assimile à un oiseau migrateur qui se met en route avec les beaux jours, à la recherche d'une vie en communion avec la nature – « Como pájaro emigrante, siento con el buen tiempo necesidad de volar; la nostalgia de la vida de campo, de vagabundear al sol y al aire libre » –, vie présentée implicitement au travers du mot *nostalgia* comme l'état primitif de l'homme, dont celui-ci garde le souvenir inconscient. En voyageant, le narrateur répond donc à un instinct ancestral de l'homme, une pulsion qui vient du fond des âges.

Ces déplacements, le texte, en précisant la fréquence – « salgo de la ciudad casi todos los años » –, les donne implicitement pour réguliers, et renforce l'idée qu'ils relèvent d'un cycle biologique naturel. Le reste du paragraphe, en précisant le moyen de transport alors utilisé – « unas veces a pie, otras en cabalgadura » –, en définissant le déplacement plutôt comme une excursion que comme un vrai voyage ¹⁰ – « una correría, más o menos lejana » –, et en le justifiant par le désir de voir du pays et de fuir la ville pour la campagne – « vagabundear al sol y al aire libre » –, achève de caractériser le narrateur comme un voyageur « professionnel ».

Les trois paragraphes suivants, en revanche, indiquent les conditions dans lesquelles se déroulent ces déplacements. L'on voit s'y élaborer le réseau de références intertextuelles destiné à faire de Bayo le descendant des voyageurs du passé. C'est d'abord en effet un voyage à l'ancienne qui nous

9. C'est un préambule au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un *pre-ambulo* : ce qui vient *avant* la *marche*.

10. Cinq cents kilomètres environ séparent Madrid de Yuste, et le narrateur les parcourt en 12 à 15 jours.

est présenté : comme au Moyen Age, époque où le trajet effectué comptait plus que l'arrivée au point de destination ¹¹ (conception louée par Unamuno ¹²), l'auteur prend le temps de voyager – « ando sin prisas » – et multiplie les arrêts.

Arrêts qui soulignent sa sociabilité : ne sont-ils pas motivés par le désir de parler à l'Autre ? Autre qui diffère selon le point d'arrêt : paysans travaillant aux champs – « labradores » –, ou gens itinérants stationnés dans les auberges, ces lieux de passage – « traficantes y viajeros ». Autre dont la conversation revêt surtout le double attrait de l'*utile dulci* – « son no menos entretenidas que instructivas » – : elle transmet en effet une connaissance des mœurs du pays et, au-delà de celle-ci, une connaissance de la nature humaine en général – « aprendo muchas cosas nuevas sobre las costumbres del país que recorro, y los gustos y variados caprichos de los hombres ». Elle a donc une claire utilité morale, et pour lui, et pour le lecteur qui en bénéficiera après coup par la lecture ¹³.

Mais c'est surtout à partir du paragraphe suivant que s'élabore peu à peu un monde recréé pour apparaître comme la survivance des XVI^e et XVII^e siècles. Tous les éléments de la réalité (paysage, personnages, attitudes) sont vus au travers d'un filtre qui leur donne une coloration archaïsante et traduit la nostalgie de Bayo pour une époque révolue ¹⁴.

11. García de Cortázar nous explique que le temps, à cette époque, « era un factor que, aplicado al viaje, no existía », et que non seulement le voyageur ne se hâtait pas, mais encore se déviait souvent de sa route pour aller assister à une fête, un marché... et restait quelques jours dans la ville où cet événement avait lieu (José Ángel García de Cortázar, « Viajeros, peregrinos, mercaderes en la Europa medieval », in *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente medieval: Actas de la XVIII semana de estudios medievales de Estella* (1991), Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1992, p. 37).

12. « En cierto sentido, entonces, cuando era más lento el viajar, se viajaba más de verdad, se recorría más de veras el camino. [...] Hoy el camino es un puro medio, y se va a devorarlo o suprimirlo en lo posible, atento al fin del viaje. Fin que tampoco suele importar mucho. Entonces, lo interesante, lo vivo, era el camino » (Miguel de Unamuno, « Camino de Yuste », in *Andanzas y visiones españolas* (1922), *Obras Completas*, t. I, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, p. 814).

13. Ce déplacement assume donc pleinement la valeur de voyage d'apprentissage.

14. « Para los hombres del 98, al menos en su etapa inicial, este viaje por el pasado era un medio para mejor interpretar el presente y poder transformarlo; para Bayo, en cambio, es la añoranza de una época mucho mejor que la suya e irremediabilmente perdida » (Alicia Redondo Goicoechea, « Vida y obra de Ciro Bayo: costumbrismo o novela », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n° 57, 1981, p. 277).

Ce sont tout d'abord les auberges. Des divers noms qui sont employés pour les désigner, *ventas, posadas, paradores, mesones*, le premier et le deuxième évoquent immédiatement les romans picaresques. Ensuite, ce sont les gens que l'on y trouve, les *traficantes, viajeros, carreteros, mercachifles, rufianes*, c'est-à-dire le mélange des représentants de petits métiers et des marginaux qui défilent dans les gargotes de la picaresque. Puis c'est leur alimentation – « rondas de vino, fritos picantes o cosas de más enjundia » –, typique des milieux populaires, et que l'on retrouve souvent dans bien des auberges cervantines¹⁵. Enfin, c'est la citation d'Antonio Pérez, le secrétaire particulier de Philippe II, qui, en associant le narrateur-voyageur aux pèlerins d'autrefois¹⁶, nous projette en plein XVII^e siècle.

Époque qu'évoquent aussi les deux types d'hébergement familiers au narrateur-voyageur : les auberges payées à ses frais – « me alojo en mesones » – ou l'hospitalité gratuite des grands seigneurs – « me hospedan en hidalgas moradas ». Nous voyons ici reparaître la capacité d'adaptation du personnage, aussi à l'aise dans les milieux humbles que chez les riches¹⁷, mais au-delà, c'est surtout la conception de l'hospitalité envers le voyageur, telle qu'elle se pratiquait au Moyen Âge et à l'époque classique, que veut mettre en avant Bayo. Qu'il fût en effet un véritable pèlerin ou un simple étranger au pays (deuxième acception du mot *peregrino*), le voyageur pouvait prétendre à l'hospitalité des riches et des puissants ; le visiteur qui se présentait le soir après une longue journée de route était sacré¹⁸ et traité avec les mêmes égards que les hôtes de marque, quand bien même il eût été le plus humble des hommes.

Enfin, la citation de Machiavel rapportée au style indirect met la dernière touche à cette atmosphère seizièmiste. Tout d'abord parce qu'elle propose, au travers des deux attitudes antithétiques – le voyage et l'écriture, symbolisés

15. Nous voyons au passage que le narrateur-voyageur ne dédaigne pas de fréquenter ces gens d'un milieu très bas et qu'il réussit parfaitement à se mettre à leur niveau ; il ne détonne nullement auprès d'eux.

16. Le récit nous apprendra qu'il se rendait à Yuste contempler la dernière demeure de Charles Quint, et que c'était donc bien un pèlerinage qu'il faisait.

17. Nous le verrons, en effet, au cours du récit hébergé deux fois par des représentants de la noblesse : le fauconnier don Braulio (chap. 8) et sa sœur la Generala (chap. 9).

18. L'hospitalité envers le pèlerin était traditionnelle car présentée par l'Église et l'État « como obra de misericordia que ha de ser ejercitada por todo cristiano » (Amparo García Cuadrado, « Viajes y viajeros en dos Códices miniados del siglo XIII », in Carmona Fernández, Fernando et Martínez Pérez, Antonio, eds, *Libros de viajes: Actas de las jornadas sobre los libros de viajes en el mundo románico, 27-30 de noviembre de 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, p. 176).

par les vêtements opposés : celui du voyageur, « *sucio de polvo y de barro* », et celui du scribe, « *un traje de corte, con manto de armiño* » – présentées ici comme complémentaires, une réconciliation des deux conceptions du voyage qui avaient alimenté une véritable polémique au Moyen Âge entre les voyageurs et les savants.

Les premiers contestaient et même rejetaient ouvertement dans leurs récits de voyage le savoir théorique des livres de géographie des seconds, auquel ils opposaient leur expérience pratique. En démontrant par le récit de ce qu'ils avaient vu que le monde et les nations ne correspondaient pas toujours à ce qu'en disaient des humanistes qui n'étaient jamais sortis de leur cabinet, les voyageurs remettaient en question l'autorité des savants et la conception du monde héritée de l'Antiquité¹⁹. Ils faisaient en effet s'opposer le Voir au Savoir, la pratique à la théorie, en une véritable révolution épistémologique qui prit toute son acuité au XV^e siècle, au moment des grands voyages de découverte.

Bayo ne choisit pas entre théorie et pratique ; pour lui, l'une suit l'autre, dans un ordre logique et chronologique : d'abord la pratique (le déplacement du voyageur), ensuite la théorie (le récit du scribe).

L'on notera toutefois que ce n'est pas pour voyager que le personnage revêt ses plus beaux atours, mais pour écrire, car c'est cette tâche qui l'élève au-dessus du commun des mortels (le manteau d'hermine symbolique fait de lui un roi : il le devient par l'écriture). La mise en scène du voyageur écrivant tend donc à anoblir cette activité²⁰, qui s'avère finalement plus importante que le voyage lui-même. Or, celle-ci, qui consiste, pour tout voyageur, en la mise par écrit, le soir, des événements vécus dans la journée – « *anotar las impresiones del día* » – afin de ne rien oublier et de ne rien

19. « Bien que cela puisse sembler étrange, le géographe refusant de voyager, fier, par surcroît, des limites qu'il s'est imposées, est une figure qui caractérise bien la tension entre voyageurs et écrivains, laquelle n'est pas éloignée de celle existant entre l'historien et le témoin. À la Renaissance la dichotomie *visalacta* et *auditaltradita* fait l'objet d'un débat passionné, qui est foncièrement celui entre théorie et pratique » (Luigi Monga, « Réalisme et fiction dans l'écriture de voyage à la Renaissance », in Linon-Chipon, Sophie, Magri-Mourgues, Véronique et Moussa, Sarga, eds, *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité, 11^e colloque du CRLV tenu à Nice les 5, 6, 7 septembre 1997 sous la responsabilité scientifique de François Moureau*, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice et du CRLV (Sorbonne), 1998, p. 51-52). Cf. également Normand Doiron, « L'art de voyager (Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique) », *Poétique*, n° 75, 1988, p. 89.

20. En même temps qu'à poser l'exactitude et la véracité du récit, le texte étant ainsi placé sous le sceau de l'écriture régulière au jour le jour.

altérer, est aussi l'un des préceptes sur lesquels insistaient le plus les Arts de Voyager dès la fin du XVI^e siècle et dont les manuels et les guides du parfait voyageur se firent tous l'écho au XVIII^e siècle²¹. C'est encore une façon de faire de Bayo l'héritier de pratiques qui remontent aux XVI^e-XVII^e siècles.

Cette fonction informative assumée par le préambule (présentation détaillée et générale à la fois du voyageur et de ses habitudes itinérantes) permet à l'auteur d'éviter ensuite le recours à un incipit statique²², caractérisé par sa saturation informative et sa très faible dramatisation, au bénéfice d'un incipit progressif²³, défini par une dramatisation immédiate (début *in medias res*) et une saturation informative, assumée ici par des passages descriptifs assez importants qui freinent la vitesse du récit. L'écrivain peut ainsi finir de compléter le portrait du voyageur, présenté maintenant dans son élément naturel : sur la route, au début d'un nouveau voyage²⁴.

Ainsi, le titre du chapitre, « Jornada primera »²⁵, et celui de sa première sous-section, « La Salida », sont-ils centrés sur l'idée de départ, idée renforcée

21. L'on trouve ainsi, par exemple, dans les *Conseils aux touristes de 1793*, de H. O. Reichard, cette déclaration : « Tout ce qu'on voit et entend de digne d'être remarqué doit, autant que possible, être écrit sur-le-champ. Il serait encore mieux de pouvoir y ajouter en même temps ses propres réflexions. Il serait fort à propos de porter chaque soir sur son journal, avant de se coucher, ce qu'on a noté sur ses tablettes ». Cité par Jean-Jacques Haam, « Voyage et vagabondage de l'écriture : le journal de Stendhal », in Del Litto, Victor et Kanceff, Emanuele, eds, *Le journal de voyage et Stendhal (Actes du colloque de Grenoble)*, Genève, Slatkine, 1986, Coll. Bibliothèque du Voyage en Italie, n° 24, p. 16. Pour une analyse plus complète des manuels et des guides du voyageur au XVIII^e siècle, cf. Elisabeth Chevallier, « Une méthode universelle pour voyager avec profit par le comte Léopold Berchtold », *Dix-Huitième Siècle*, n° 22, 1990, p. 13-23.

22. Selon la terminologie établie par Andrea Del Lungo dans son article « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, vol. XXIV, n° 94, 1993, p. 145-148.

23. Forme de transition entre l'incipit statique (prédominant au XIX^e siècle) et l'incipit dynamique (qui commença de s'imposer au début du XX^e siècle).

24. On a considéré comme incipit les 35 premières lignes de la 'Jornada Primera' consacrées au motif du départ du narrateur, avant que ne débute le récit des premières péripéties du voyage. Ce motif délimite une « première unité de signification » (Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 42).

25. Où *jornada* désigne à la fois le trajet parcouru à chaque étape du voyage et l'acte théâtral. Chacune des étapes du parcours équivaut, en effet, à un nouvel acte, le décor, les personnages et l'argument (une histoire fermée sur elle-même qui commence et se termine dans les limites de la *jornada*) changeant à chaque fois. Toute division du texte correspond donc à une division du voyage, le terme *jornada* permettant de faire fusionner les unités relevant de l'expérience du voyageur et celles qui relèvent de la mise en séquences du récit. Le rapport entre le voyage et l'écriture est ainsi posé et le récit de voyage introduit dans le domaine littéraire.

par le verbe d'action utilisé, *salgo*, employé à la première personne du présent de l'indicatif, ce qui contribue à actualiser le voyage, présenté comme en train de se faire, et donc rapproché dans la perspective du lecteur, qui le découvre en coïncidence parfaite avec son déroulement.

A cela vient se joindre la mention du moyen de transport utilisé (le cheval) et surtout l'aspect physique du narrateur-voyageur, conforme à celui d'un homme qui part en expédition, et qui l'assimile à un pèlerin des temps modernes, rôle qui lui est déjà attribué par le titre (« peregrino entretenido »). Ses bagages se réduisent, en effet, au strict minimum, et ont été à l'évidence choisis avant tout pour leurs qualités utilitaires : ils consistent en « un maletín a la grupa con ropa blanca » pour pouvoir changer de chemise et de linge de corps (il n'emporte donc d'autre costume que celui qu'il a sur le dos), et en « un recio capote, entre poncho y manta », version moderne de la cape du pèlerin médiéval, l'*esclavina*, et comme elle, destiné à le protéger des intempéries.

Puis vient la description du chemin emprunté pour quitter la ville. Il s'agit des faubourgs et de la banlieue sud. Ils ne font l'objet d'aucune description concrète, mais la simple mention des types d'habitation que l'on y trouve suffit à les caractériser comme endroits pauvres et populaires – « tejares y tabernas y más que todo, chozas y aduares » – où réside une faune marginale (les gitans des *aduares*, les *traperos* à la recherche d'objets de rebut à revendre) et même dangereuse (les *merodeadores*). L'association qui est faite entre tous ces gens et des oiseaux se nourrissant de charognes – « como los aviones y gaviotas acuden a las playas de un puerto, donde desembocan las cloacas » – achève de les montrer sous un jour inquiétant : ce sont eux aussi des charognards qui vivent des déchets d'autrui, en marge de la société.

Mais c'est que, justement, le voyageur se trouve aux *marges*, dans un espace de transition entre la ville et la campagne, un entre-deux-mondes que ses traits distinctifs (saleté, misère, délinquance) eux-mêmes configurent comme un autre monde aux yeux du narrateur-voyageur. Et c'est la découverte de cet Autre qui marque *de facto* le début du voyage, par le dépaysement et la surprise qu'il provoque. Que l'Autre se trouve aux portes de la ville ne change rien à cela : du moment qu'il y a découverte de l'inconnu, il y a voyage, car celui-ci est avant tout affaire de regard, et non de distance parcourue.

A la nature hybride du faubourg et de la voie empruntée, plus tout à fait urbaine mais pas encore rurale – « entre calle y carretera » –, correspond l'ambiguïté du personnage, cet homme dont la culture est attestée par les

citations érudites mais qui a avoué aimer « la buena vida bohemia » (Préambule). C'est un être hybride qui se fond dans le milieu où il évolue. L'incipit souligne implicitement cette aptitude à prendre plusieurs visages : outre la route qui, à son image, se trouve à la frontière de deux mondes, ses vêtements sont eux aussi hybrides, à mi-chemin entre deux styles, le civil et le militaire – « visto traje de pana, de corte militar » – et révèlent que l'individu n'est pas ce qu'il paraît être et joue à se faire passer pour ce qu'il n'est pas. Au sens propre du terme, il se met dans la *peau* de quelqu'un d'autre.

Mais ce Janus virtuel est aussi et surtout une figure anachronique présentée comme telle. Ce cavalier qui sort, en effet, tôt le matin de Madrid et s'en va, au pas mesuré de sa monture – « a paso corto » – vers de nouvelles aventures, est de toute évidence décalqué de la figure mythique de don Quichotte, et les faits et gestes inspirés de la première sortie du gentilhomme de la Manche ne manquent pas dans le récit. Ne le voyons-nous pas dans l'incipit laisser à son cheval le soin de décider de son itinéraire – « suelto las riendas al caballo, dejándole en libertad de escoger la ruta » ?

Que cette attitude n'est qu'une pose, destinée à parodier le comportement de don Quichotte²⁶ (lui-même déjà une parodie de celui des héros des romans de chevalerie) et à faire du narrateur-voyageur son héritier spirituel (et du même coup celui des téméraires voyageurs du passé), nous est démontré par la fausse improvisation du voyage. Si le cheval peut en effet choisir librement entre la route de droite et celle de gauche, c'est que toutes deux mènent au même endroit, et que le choix est donc équivalent. La décision irrationnelle de l'animal est d'ailleurs immédiatement détournée au profit d'un itinéraire, lui, parfaitement rationnel et médité – « determino el plan de mi viaje. Iré, por Valdeiglesias, a perderme en la sierra de Gredos ».

Outre ce jeu, il est un autre fait qui contribue à désigner le narrateur-voyageur comme une figure anachronique : le regard d'adieu qu'il lance à Madrid avant de partir – « vuelvo la cara para despedirme de Madrid ». Bien que motivée par un prétexte plausible (le désir de laisser souffler un peu le cheval) et justifiée par des conditions atmosphériques exceptionnelles – « está la mañana muy clara y esto me deja ver... » – qui rendent la scène vraisemblable, la vision qui suit, que l'on pourrait croire au premier abord suscitée

26. Voici la phrase dont s'inspire Bayo : « prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras. » (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 8^e ed., 1986, t. I, p. 106).

par la nostalgie du lieu que l'on quitte, n'est en réalité rien d'autre qu'un motif littéraire traditionnel, à la croisée de deux genres.

D'une part, il est fréquent, dans les romans de chevalerie, de voir le héros prendre congé de sa ville ou de son logis avant que de partir vers l'aventure : il laisse le plus souvent derrière lui sa famille ou la femme aimée, vers lesquelles il n'est pas sûr de revenir²⁷. D'autre part, il est non moins fréquent de trouver, dans les récits de voyage de l'époque médiévale et classique, la description élogieuse d'une cité à laquelle arrive le visiteur : c'est le thème du *laudibus urbium*²⁸. Ici, les deux motifs s'interpénètrent : il y a description d'une ville que le narrateur-voyageur s'apprête à quitter.

Mais, au lieu de la description panoramique de Madrid que l'on s'attendrait à voir apparaître, c'est un portrait du Palais Royal qui occupe tout le paragraphe. Bien qu'ennoblie par l'attribution d'une périphrase généralement utilisée pour désigner Rome, « la Ciudad de las siete colinas », la capitale, par la vertu d'une transposition métonymique, se voit réduite à son Palais Royal. De même que Rome n'a longtemps été le centre de la Chrétienté que parce qu'elle abritait la demeure du pape, Madrid vaut avant tout comme centre de pouvoir monarchique. Le Palais représente donc la ville et le roi, et sa description, forcément orientée, revêt une perspective clairement politique.

Voilà pourquoi le bâtiment est dépeint de façon aussi positive. Le narrateur-voyageur le présente en effet comme attirant tous les regards – « no obstante serme familiar la vista de Palacio, mis ojos se clavan en él », indique que son regard a été attiré malgré lui – de par sa position dominante – « se destaca aplomado [...] entre el confuso caserío » –, sa taille gigantesque – « como enorme alcazaba » –, sa couleur – « blanco y adusto » – et le contraste qu'elle forme avec le vert des jardins environnants. Le choix d'un vocabulaire architectural d'origine arabe, comme *alcazaba* (qui désigne un palais), ou *alcázar* (qui désigne une forteresse) renforce cette vision, en conférant à l'édifice une noblesse qu'il n'a pas, puisque sa construction n'est pas assez ancienne : « grandiosa fábrica ». Enfin, la dimension symbolique du

27. Ainsi Perceval qui part se faire adouber chevalier par le roi, ne peut-il s'empêcher de se retourner pour regarder le château où il abandonne sa mère désespérée : « Quand le jeune homme se fut éloigné à un jet d'une petite pierre, il regarda derrière lui et vit sa mère qui était tombée à l'entrée du pont-levis : elle gisait évanouie, comme si elle était tombée morte. » (Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 69).

28. Cf. la description de Constantinople dans *La Embajada a Tamorlán* (1403), et celle de Gênes, Bruges, Nuremberg, Milan et Vienne dans les *Andanzas e viages por diversas partes del mundo avidos* (1454), de Pero Tafur.

soleil à son zénith qui illumine la façade blanche au point de la rendre aveuglante²⁹ et permet la découverte de la véritable nature du bâtiment et donc du sens réel qu'il revêt – « aparece el Alcázar, albo y magnífico, como lo que realmente es » – vient parachever cet éloge. Le regard à distance favorise ainsi, paradoxalement, la vision réelle.

Cette vision flatteuse a pour unique contrepoint, mais il est de taille, le spectacle de la pauvreté des campagnes proches de Madrid – « campos sin cultivo y dehesas sin pastos » –, qui contraste violemment avec la richesse du Palais, cet « himno de piedra a la Realeza y al Arte » conçu pour exalter la monarchie.

Le lecteur ne peut qu'être sensible à la forte bipolarité de la description de ce départ du narrateur-voyageur : le passage de la pompe royale à la pauvreté des champs est trop rapide et trop brutal (en l'espace d'une ligne, l'on passe littéralement d'un monde à un autre) pour ne pas attirer son attention.

De même, le lecteur constate que le personnage découvre la pauvreté des campagnes en regardant la route qui s'étend devant lui et la splendeur du Palais en se retournant un bref instant. Or, si l'on transpose ce double mouvement spatial sur le plan temporel, le contraste existant entre le Palais et les champs fait plus que de mettre en évidence les contrastes sociaux (existence de classes privilégiées et d'autres défavorisées) : il sous-entend aussi que la gloire de la royauté est l'apanage du passé et la misère sociale celui du présent.

Cette dimension critique importante ne saurait nous étonner dans un ouvrage qui appartient à cette variété rare de récit de voyage qu'est le récit à thèse. La critique politique et sociale de *El Peregrino entretenido (viaje romancesco)* s'exerce contre l'Espagne du début du XX^e siècle, qui voit entre autres la pauvreté et le retard des campagnes, ainsi que le développement de la mendicité et du vagabondage. Elle est généralement placée dans la bouche de certains des personnages que le voyageur croise sur son chemin tels, par exemple, le curé de Mijares ou le fantasque bohème Mingote, et révèle que pour Ciro Bayo, qui vit dans la nostalgie d'un passé glorieux à tout jamais révolu qu'il idéalise, l'histoire nationale espagnole est synonyme de décadence³⁰. Ce regard qui passe sans transition du Palais somptueux aux

29. Forcément le souvenir d'un voyage antérieur ou la réminiscence d'une lecture, car lorsque le phénomène se produit, quelques heures ont passé et le personnage a quitté Madrid depuis longtemps déjà. Voyage réel et voyage revêtu se voient donc superposés.

30. Bien des contemporains parlent en effet de Bayo comme d'un « ser solitario, encerrado en utópicos sueños de grandeza pasada y alzado contra el mundo en que le había tocado vivir. » (Alicia Redondo Goicoechea, « Vida y obra de Ciro Bayo... », *op. cit.*, p. 263).

campagnes misérables exprime donc le regret que de tels contrastes puissent exister à son époque, ce XX^e siècle pour beaucoup synonyme de progrès, mais aussi l'intime conviction que toute la puissance et la bonne volonté du monarque (incarnées dans la magnificence de l'édifice) ne peuvent – ne pourront jamais – empêcher la misère sociale d'exister.

El Peregrino entretenido (viaje romancesco) porte la marque de la fascination de Ciro Bayo y Seguro pour le Siècle d'Or espagnol, avec sa soif de conquêtes et de batailles, son obsession de l'honneur et ses picaros à la vie aventureuse. Dans ce récit de voyage, le lien entre espace et temps s'avère particulièrement fort, tous les éléments référentiels étant vus au travers d'un filtre intertextuel qui leur donne une coloration archaïsante. Or, l'intertextualité est toujours indissociable du rapport au temps et à la culture, car elle traduit la nostalgie du passé et le désir d'établir une continuité avec lui.

C'est la forte présence de ce filtre intertextuel qui fait du livre à la fois le récit d'un voyage concret, celui entrepris en 1900 par Bayo avec les frères Baroja, et la recreation littéraire de ce même voyage. A grand renfort de réminiscences littéraires et culturelles, Ciro Bayo se fabrique, en effet, de toutes pièces un cadre flatteur où il apparaît comme un avatar moderne des voyageurs-aventuriers des XVI^e et XVII^e siècles.

Et ce faisant, il inclut son œuvre dans toute une littérature du voyage et sur le voyage : conception du voyage et de l'hospitalité médiévale et classique, présence d'auberges et de clients tout droit sortis des romans picaresques, thématique de *l'utile dulci...* *El Peregrino entretenido (viaje romancesco)* s'affirme comme un carrefour de divers discours convoqués par l'imaginaire et la culture de celui qu'Alicia Redondo Goicoechea définit comme « un español del siglo XVII que paseaba en el tranvía de la Guindalera »³¹.

Adélaïde PESTANO Y VIÑAS

2. LES ENJEUX TEMPORELS D'UN RÉCIT DE VOYAGE : *CUADERNO DEL GUADARRAMA* DE CAMILO JOSÉ CELA

Cuaderno del Guadarrama a d'abord vu le jour en dix livraisons successives, dans les pages de l'hebdomadaire d'actualité *Destino*, entre juillet et octobre

31. *Ibid.*

1952³², avant d'être publié sous forme de livre par les éditions Arión, en 1960. Ce bref récit occupe, dans l'édition des œuvres complètes de l'auteur, 40 pages divisées en 10 chapitres d'une longueur homogène – de quatre à cinq pages –, en raison de sa publication antérieure dans la presse.

L'entrée en récit y est assurée par une étroite complémentarité de ces deux « seuils » que sont les titres du livre et des différents chapitres et l'incipit. Dans ces lieux privilégiés pour l'établissement des bases d'un contrat de lecture entre les acteurs de la communication littéraire, ce récit se définit lui-même au sein d'un genre multiple, négocie la relation entre référentialité du récit, fondée sur un voyage réel, et création littéraire, entre « inventaire et invention »³³. Le travail de l'écriture se manifeste tout particulièrement dans l'élaboration de la figure d'un voyageur qui réfère à l'auteur mais devient aussi personnage, dans une recomposition de l'espace-temps du voyage qui s'avère être un vecteur privilégié de l'idéologie, ainsi que dans le dialogue qui s'instaure avec les voix de l'héritage culturel.

Les titres : de la géographie aux humanités

Le titre de l'ouvrage, *Cuaderno del Guadarrama*, délimite d'emblée une unité spatiale par le biais du toponyme qui désigne une montagne située à proximité de Madrid. Toutefois, sa dimension rhématique l'emporte sur sa composante thématique³⁴ car le syntagme « Cuaderno del Guadarrama », pris dans son ensemble, en associant une référence spatiale à l'écriture par le mot 'cuaderno', dénote le carnet de voyage et connote le récit issu de ce carnet auquel l'auteur feint de rester fidèle. Paradoxalement, au moment même où il met en évidence la référentialité du récit, il désigne aussi le genre auquel il appartient. En outre, les deux strophes du poète Antonio Machado consacrées au Guadarrama reproduites en exergue³⁵ rattachent explicitement ce genre au champ de la littérature.

32. Les dix chapitres du livre correspondent aux textes publiés respectivement les 26 juillet, 2, 9, 16, 23 et 30 août, 6, 13 et 27 septembre et 4 octobre (précisions fournies dans l'édition des Œuvres Complètes de l'auteur, Destino, 1966, tome 5, p. 15).

33. L'expression est empruntée à Jean Viviès, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle. De l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presses de l'université du Mirail, 1999.

34. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, 1987, p. 78-85.

35. « ¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo,
la sierra gris y blanca,
la sierra de mis tardes madrileñas

L'unité du récit est soulignée, d'une livraison à l'autre, par le fil d'Ariane que tissent les titres des différents chapitres, lesquels associent chaque fois un toponyme et un substantif appartenant au champ de la culture : « Estética » (chap. 1), « Lógica » (chap. 2), « Nemias » (chap. 3), « Filosofías » (chap. 4), « Ética » (chap. 5), « Retórica » (chap. 6), « Geometría » (chap. 7), « Gramática » (chap. 8), « Historia » (chap. 9) et « Humanidades » (chap. 10).

Les toponymes, tels que « los Cerrillos », « Collado Albo », « La Mujer Muerta », « Siete Picos », « La Maliciosa », sont des dénominations topographiques objectives mais ils portent aussi en germe soit des descriptions (« Los Cerrillos », « Collado Albo »), soit des histoires (« la Mujer Muerta ») ; les toponymes sont, dans cette mesure, autant de narrations et descriptions virtuelles. Ces désignateurs peuvent relever du savoir de qui consulte cartes et atlas ; ils connotent alors un savoir technique, voire scientifique, et soulignent l'ancrage référentiel du récit. Leur usage est aussi le propre des habitants du lieu qui sont les premiers à nommer ainsi leur environnement ; en les multipliant, le narrateur se situe imaginativement au sein de la communauté des natifs ou indique au moins qu'il entretient avec eux une certaine familiarité puisqu'il partage leur savoir. Il devient un peu plus qu'un voyageur de passage, un étranger.

Les substantifs associés à ces toponymes indiquent un ancrage du narrateur d'un tout autre ordre, dans le monde des lettrés. Le dixième substantif, « humanidades », subsume les neuf précédents et transforme le voyage et son récit en une sorte de somme où seraient enseignées les différentes disciplines composant les « humanités » : la grammaire et la géométrie, l'histoire, la logique et la philosophie, la rhétorique et la poésie³⁶, l'éthique et l'esthétique, laquelle, surgissant dès le premier titre, affiche la visée artistique de l'ouvrage. Le modeste récit d'un bref voyage devient de la sorte un art total, un genre qui réunirait tous les autres³⁷, ce qu'accentue

que yo veía en el azul pintadas ?

Por tus barrancos hondos
y por tus cumbres agrías,
mil Guadarramas y mil soles vienen,
cabalgando conmigo, a tus entrañas ».

36. « Nemias » désigne en effet une forme poétique utilisée dans l'Antiquité lors des obsèques d'une personne de qualité.

37. C. J. Cela n'est pas le premier à considérer le récit de voyage comme un genre total, capable d'absorber d'autres genres et d'autres types de discours. A titre d'exemple, cette citation extraite du prologue d'un récit de voyage de 1909, *Impresiones de mi tierra (notas de*

encore la référence géographique présente dans les toponymes. En coulant le récit dans les différents moules disciplinaires des humanités classiques, qui remontent pour certaines d'entre elles à l'Antiquité (grammaire, rhétorique, géométrie, logique, poésie – dans la forme du chant funèbre de la « *nemia* » –, le narrateur se situe cette fois-ci culturellement au sein d'un monde ancien qu'il actualise et s'approprie en l'associant à l'ici-maintenant du voyage.

On observera toutefois que cette liste de disciplines doit principalement l'impression d'achèvement qu'elle procure au chiffre dix, symbole de totalité. Il apparaît, à y regarder de plus près, que ce bel édifice n'a de la rigueur que l'apparence. Tous les termes, en effet, n'appartiennent pas au même niveau taxinomique. « *Humanidades* » désigne l'ensemble des savoirs des lettrés et constitue une catégorie qui englobe toutes les autres. Inversement, dans la liste des disciplines constituant les humanités, la poésie est remplacée par une de ses sous-catégories, « *nemias* ». De plus, les autres noms de disciplines ne sont pas non plus équivalents, même s'ils appartiennent à un même niveau classificatoire car il relèvent d'usages non contemporains ou ont un sens variable selon les époques. Si la grammaire, la logique, la rhétorique, la géométrie étaient pratiquées dès l'Antiquité, les termes « philosophie », « esthétique », dans le sens contemporain que nous leur donnons, sont des catégories du savoir qui apparaissent au XVIII^e siècle, ou même au XIX^e en ce qui concerne l'« éthique ». Quant à l'emploi du terme « *filosofías* », il ne désigne même pas une catégorie du savoir mais, en raison du pluriel et dans un registre de langage parlé, de simples opinions. La pertinence classificatoire de l'ensemble s'en trouve ruinée et si, globalement, le lecteur en retire l'idée d'un attachement de l'instance narratrice à une culture classique, il perçoit aussi que l'Université n'est convoquée que pour faire un pied de nez à ses canons et à ses prescriptions ; ainsi s'affirme une liberté d'écriture. Au-delà des savoirs

turismo por la provincia de Castellón), du docteur Carlos Sarthou Carreres (Castellón de la Plana, Tip. De Armengot e hijos) : « Son estos libros [los relatos de viajes] de una complejidad de manifestación que encanta, porque tienen mucho de álbum y no poco de poesía, porque contienen relatos y descripciones genéricas de lo visto y sentido, porque insensiblemente llevan al lector al campo histórico ante la contemplación de las costumbres. Son libros instructivos y amenos que quisiera ver en manos de todos, porque nos muestran el espectáculo de nuestra patria tal como es, sin espejismos peligrosos ni prismas de cristal exótico » (p. 56).

constitués, c'est la pulsion classificatoire, et par là même la division des genres, qui en sont ébranlées.

La dualité des titres qui associent une référence géographique (toponymes) et une référence culturelle (« *Lógica en Collado Albo* », « *Humanidades en El Paular* », « *Estética en los Cerrillos* » etc.) dessine un parcours à la fois physique et intellectuel qui affiche la double dimension d'inventaire et d'invention du genre, en inversant l'ordre des priorités puisque, dans la composition des titres, le substantif référant au champ culturel précède le toponyme, en position de complément de lieu. En outre, le fait que le premier titre ouvre le récit par le biais du terme « *estética* » insère une fois de plus ouvertement l'œuvre dans le champ littéraire.

La fictionnalisation du récit

L'incipit ne peut, dans ce récit, être restreint ni à la première phrase ni au premier paragraphe. Chercher un « effet de clôture », une « fracture » permettant d'identifier la « première unité du texte »³⁸, revient à retenir l'entier du premier chapitre en raison de son unité thématique : à la tombée de la nuit, le voyageur jette un regard panoramique sur l'ensemble de l'espace qu'il va parcourir au cours des neuf chapitres suivants. La fonction dramatique de l'incipit, qui consiste à informer sur l'action qui s'amorce³⁹, est ici détournée puisque ni le départ ni le mouvement de la marche du voyageur ne sont abordés ; ce début statique est exclusivement descriptif. L'immobilité du voyageur, depuis la position élevée qu'il occupe, « *sentado al borde de los Cerrillos* », place dès les premiers mots du texte l'activité scopique au cœur du récit de voyage⁴⁰, ce qui annonce le rôle essentiel de la description et aura comme autre conséquence, dans *Cuaderno del Guadarrama*, la mise au premier plan de tout ce qui donne encore à

38. La réflexion qu'Andrea Del Lungo développe à propos du roman est parfaitement applicable au récit de voyage : « [...] étant donné la complexité des enjeux de l'incipit romanesque, nous croyons qu'il est nécessaire de ne pas limiter l'analyse à la seule première phrase, mais de prendre plutôt en considération une première unité du texte, dont l'ampleur peut être variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle, soit thématique, isolant la première unité », « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* n° 94, 1993, p. 135-136.

39. Cf. Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 130-152.

40. Roland Le Huenen parle d'une « primauté du visuel » dans « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », in « Les modèles du récit de voyage », *Littérales*, n° 7, Paris X-Nanterre, 1990, p. 17.

« voir » : l'image, la mise en tableaux du paysage et même sa mise en scène, au sens théâtral du terme. Par ailleurs, le lecteur comprendra rétrospectivement que la saisie simultanée d'un paysage qui sera ensuite découvert progressivement par le voyageur, dans les différents chapitres n'est pas étrangère à une représentation du temps spatialisé qui réduit la succession à la simultanéité ou, du moins, assure une continuité.

C'est toutefois le voyageur qui est le premier à surgir sur la scène du Guadarrama. Le récit est assumé par un narrateur extra-hétérodiégétique dissocié de la figure du voyageur par l'emploi de la troisième personne verbale. L'amateur de récits de voyage sait, pourtant, que ceux-ci sont le prolongement de voyages réels effectués par l'auteur ; le genre établit, en principe, un pacte de lecture référentiel. Un récit à la première personne soulignerait, comme cela se produit d'ailleurs dans bien des cas, l'identité entre auteur, voyageur et narrateur. La mention du « cuaderno » suggère la note prise sur le vif, l'impression de l'instant, et une écriture du « je » sous-jacente au genre, mais la distinction qu'opère entre voyageur et narrateur la troisième personne confère une autonomie au premier par rapport à la personne réelle extratextuelle en le hissant au rang de personnage de l'histoire racontée. A la place d'un « je » attestant de la véracité du récit par son identification au voyageur – le lecteur n'oublie toutefois jamais tout à fait que le voyageur est l'auteur – apparaît un « il » qui situe le narrateur hors champ et le dissocie fonctionnellement de ce voyageur dont il devient le metteur en scène. En marquant linguistiquement la distinction entre narrateur et personnage, la troisième personne ouvre la porte à la fictionnalisation de l'expérience. De plus, dans le cas qui nous occupe, la transformation du voyageur en un personnage à part entière est aussi réalisée sur le plan lexical, car elle est le fruit de sa désignation récurrente par le syntagme nominal « el viajero » qui le dépersonnalise. Il n'est plus – ou plus seulement ni d'abord – Camilo José Cela mais avant tout la fonction que désigne la racine verbale « viaj- », dérivant de « vía », la voie, le chemin que l'on parcourt, associée à la désinence « -ero » qui indique l'activité et que l'on retrouve dans bien des noms de métiers. Le personnage est défini par le déplacement et ce qu'il implique d'arrachement et de découverte de l'autre et de soi ; l'homme du chemin et l'homme en chemin. L'anonymat dans lequel le plonge l'article généralisant « el » l'extrait d'une réalité particulière pour en faire une place qui peut être occupée par d'autres individualités, et tout d'abord celle du lecteur impliqué dans l'univers raconté par cette manière de désigner son acteur principal. L'autobiographie est gommée au bénéfice de l'universalité.

Raconter ou décrire ?

Le rôle primordial du regard dans ce type de récit maintient constamment au sein du genre une autre tension entre narration et description.

La description – écrit Roland Le Huenen – y joue un rôle de premier plan au point que certaines relations en font un usage généralisé. La raison en est claire, c'est que pour une large part le récit de voyage est un texte didactique, un compte rendu d'observations et un véhicule d'informations⁴¹.

La diversité générique des récits de voyage ouvre un large éventail de possibilités dans les relations qu'y entretiennent narration et description, dans leur importance quantitative, leurs modalités d'insertion et leurs fonctions respectives. La description ne répond pas principalement, dans *Cuaderno del Guadarrama*, à la visée informative à laquelle fait référence R. Le Huenen.

L'architecture de ce premier chapitre est motivée par le déplacement du regard du voyageur immobile. L'action principale est de l'ordre de la contemplation, ce qui place la description au premier plan ; c'est à travers elle que pourront être introduites des actions secondaires dont les acteurs seront les composantes du paysage. Le narrateur gère ainsi de façon efficace la délicate articulation entre narration et description, en dépassant la question de leur hiérarchisation⁴² pour tisser entre elles des échanges fonctionnels : la narration porte sur un type d'action (regarder) qui appelle la description tandis que cette dernière transforme le paysage en spectacle animé. Raconter, c'est déjà décrire, et décrire c'est aussi raconter.

La description est morcelée en une série de petits tableaux juxtaposés et circonscrits dans le cadre de brefs paragraphes de cinq lignes en moyenne, de plus en plus brefs au fur et à mesure que l'on progresse vers la fin du chapitre. Le regard du voyageur va et vient du ciel aux couleurs changeantes à la terre où il isole successivement différents sujets humains ou animaux, selon le principe du contrepoint explicité par une formule comparative (« como contrapunto... »). La désignation des parties descriptives par le

41. R. Le Huenen, *op.cit.*, p. 19.

42. R. Le Huenen écrit à ce propos : « Dans la fiction, la description, en tant que contenu, sert le récit, lui est hiérarchiquement soumise, tandis que le romancier se plaît à jouer des changements de rythme que ce statut formel autorise. *A contrario* la description dans la relation [de voyage] n'est pas la servante du récit, mais son égale, d'où la substitution au principe hiérarchique d'une structure agonique qui trouve un écho, parfois amplifié, dans l'ordre syntaxique de la mise en texte » (*op. cit.*, p. 20).

terme « tableau » ne se réfère pas seulement au cadre typographique du paragraphe, elle met en évidence la dimension picturale par laquelle le « voir » est dénudé dans sa représentation : le texte « fait voir » en convoquant les arts visuels. La lettre du texte introduit explicitement la référence picturale : « El sol [...] se divierte *pintándose* con todos los colores... », « El pastorcillo que [...] *pinta* geometrías con su navaja », « la moza vaquera lleva [...] la sonrisa [...] *pintada* en la cara ». La représentation picturale est elle-même redoublée : si le paysage est un tableau, ses éléments sont métamorphosés en artistes élaborant leur propre représentation. La nature n'a rien de « naturel » ni le récit de spontané. L'artifice (dans le sens latin de 'artificium', art, métier) règne en maître et l'élaboration littéraire recrée de toutes pièces le paysage. Après les références picturales, qui voisinent avec une présence musicale (son métallique de la radio, rythme paisible des sonnaillles, pauses de la conversation des amants, marche cadencée de la vachère ⁴³, référence au contrepoint), les arts visuels sont encore introduits par le biais de la représentation théâtrale. Le voyageur – et cela est répété sous forme de refrain – est assis « al borde de los Cerrillos », face au spectacle que lui offre la montagne. L'espace physique est ainsi assimilé à celui du théâtre dans sa division entre la scène et la salle et le voyageur occupe très exactement la place du spectateur immobile dans son fauteuil. La métaphore théâtrale réapparaît dans la référence au décor : « en esta vieja decoración ⁴⁴ del Guadarrama » (22). Cette introduction du monde du théâtre remplit la fonction dramatique de l'incipit – le lecteur attend la mise en marche de l'histoire, le début du spectacle – tout en la métaphorisant et en surajoutant ainsi une fonction métatextuelle à ces pages : il se confirme que l'entrée en récit est bien une entrée en littérature.

Ce premier chapitre situe également le récit qu'il inaugure au sein d'un genre multiforme en précisant le sort qu'il réserve à la troisième composante qui, aux côtés de la narration et de la description, en est un des piliers, l'argumentation. Alors que d'autres types de récits plus didactiques, fréquents à la fin du XIX^e siècle et dans le premier tiers du XX^e, glissent vers l'essai ou la monographie, C. J. Cela, dès la fin du premier paragraphe, écarte du récit de voyage à visée esthétique les développements argumentatifs : « el vagabundo, ¡qué Dios le perdone!, se siente esteta y piensa, menos mal que

43. Et, faut-il encore ajouter, prose cadencée de ces pages.

44. 'Decoración' doit être ici compris dans le sens de « conjunto de telones, bambalinas y trastos con que se figura un lugar o sitio cualquiera en la representación de un espectáculo teatral » (*Diccionario de la lengua* de la Real Academia).

con imprecisión, en los vanos pensamientos que pueblan su cabeza con terquedad ». L'imprécision des pensées qualifiées de vaines cède le pas, dès le paragraphe suivant, à des descriptions où le concept se coule dans le moule du sensible (voir et entendre). Ce n'est que dans un second temps qu'une considération d'ordre général s'infiltré dans la description (cf. paragraphe 7 : « El vagabundo [...] piensa, al verlos cruzar... » ; paragraphe 11 : « Pero el vagabundo piensa, sentado al borde de los Cerrillos » ...). Dans la tension entre trois composantes qui sous-tend les récits de voyage – narration, description et argumentation –, la seconde est la matrice dans laquelle s'insèrent les deux autres.

Cette composition en tableaux attire l'attention du lecteur vers des scénettes autonomes, au détriment du déroulement syntagmatique du récit, et renouvelle à chaque instant l'intérêt de la lecture par la découverte d'une nouvelle image, parfois insolite, la préciosité d'une évocation. Cette composition par juxtaposition joue un rôle similaire à celui de la digression dans les littératures orales. On ne peut que souligner aussi les affinités que le récit de voyage, ainsi pratiqué, entretient avec les genres brefs, à l'intérieur même d'une unité typographique et sémantique plus vaste, le chapitre.

Voyage immobile et conjuration du temps

Tout récit d'un déplacement spatial se double, à des degrés divers, d'un voyage temporel, que ce soit à travers l'évocation du passé que suscitent lieux et monuments, les références culturelles mobilisées ou le voyage palimpseste sur les traces d'un autre voyageur et d'un autre récit. Cette dimension temporelle de l'écriture du voyage est essentielle dans le premier chapitre de *Cuaderno del Guadarrama* – et, plus généralement, dans l'ensemble de cet ouvrage ainsi que dans les autres récits de voyage de C. J. Cela. La contemplation du voyageur immobile, assis sur une hauteur, permet au narrateur qui s'identifie à son point de vue de conjurer le temps en le figeant dans la description du paysage et en spatialisant, dans le spectacle qui s'offre au regard, tout un héritage littéraire. A la brève durée de l'action (le temps d'un coucher de soleil) se superpose la longue durée d'un temps ancien. A l'expérience que fait le voyageur d'un temps fugitif répond la restauration d'une continuité entre présent et passé par l'écriture qui sédimente le temps dans le paysage. L'écriture du voyage est donc moins placée sous le sceau de la continuité entre l'expérience et sa mise en texte

que d'une réponse – esthétique mais aussi fortement idéologique – au sentiment d'une rupture de la continuité temporelle vécue comme une perte.

La temporalité vertèbre le monde raconté puisque la composition de ce premier chapitre décrit l'évolution du paysage depuis l'instant où le soleil disparaît à l'horizon (« El sol, a la tardecica ya, se ha ido a los campos de Segovia por encima de la Peñota ») jusqu'au moment où la nuit devient totale (« Al vagabundo [...] se le vino la noche encima »). La progression du crépuscule est nettement marquée par l'évolution de la palette des couleurs (« todos los colores que a la tierra le sobran », « malva », « color de rosa », « pálidamente azules », « tenues y delicados tonos »), celle du lexique (« tardecica », « crepúsculo », « noche ») et des activités humaines et animales (pasteurs et troupeaux aux champs, promenade vespérale d'un couple, retour de la vachère vers la ferme et des derniers pigeons au pigeonier, vol des chauves souris, feux des voitures et des trains dans l'obscurité).

Au sein de cette action première qui est celle du déclin du jour, la visée idéologique du récit est aisément perceptible dans la disjonction spatiale en fonction de laquelle s'articulent les éléments du paysage. L'espace contemplé par le voyageur oppose, dès la première phrase, le haut et le bas, la montagne et la vallée : « Sentado al borde de los Cerrillos con los montes enfrente [...] y el valle de Guadarrama *al pie*, el vagabundo... ». Cette opposition est développée dans le dernier tiers du chapitre et coïncide avec l'arrivée de la nuit. L'opposition entre montagne et vallée se double d'un contraste entre vie champêtre et vie citadine. A l'énumération des sept pics en début de chapitre correspond, à la fin, celle des bourgs de la vallée – Los Molinos, Collado Mediano, Guadarrama, Villalba. La particularité de ces agglomérations se dissout toutefois dans le singulier grammatical à effet généralisant, d'abord dans l'expression « una civilizada vida » (dans « late una civilizada vida »), puis dans « la ciudad » (dans « las almas de la ciudad », « los corazones de la ciudad »). Ce paysage du Guadarrama devient ainsi une représentation métonymique d'une opposition plus large entre ville et campagne.

À l'évocation des scènes bucoliques des premiers paragraphes ⁴⁵ le narrateur visionnaire fait succéder des images cauchemardesques : « crisis de

45. Il y a toujours un serpent dans le paradis : c'est ici, outre le son métallique des radios (« veloces pájaros viciosos »), le fond d'amertume des amours montagnardes (« cierto aire de contenido desconsuelo, de progresado amargor »).

miedo, espantables pesadillas, conciencias remordedoras ». La troisième expression semble être la cause de ce qui précède ; dans une perspective axiologique, elle fait de la ville le siège du Mal, comme cela apparaît encore plus clairement dans le deuxième chapitre de *Viaje a la Alcarria*, où le narrateur évoque en ces termes la ville qu'abandonne le voyageur : « [...] hay calles enteras de mirar siniestro, con aspecto de cobijar hombres sin conciencia, comerciantes, prestamistas, alcahuetas, turbios jaques con el alma salpicada de sangre »⁴⁶. Cette perspective morale débouche sur une action imaginaire : la vision mythique d'un affrontement entre la ville représentée par ces machines que sont les trains et les automobiles face à la montagne et son alliée, la nuit, qui telles les « serranas » dévoreuses d'hommes, les pourchassent et les mettent en fuite : « Los automóviles y los trenes eléctricos huyen, veloces, de la noche que amenaza con cogerlos vivos por el Guadarrama ». Un peu plus loin, les mêmes voitures se précipitent dans l'abîme : « Las luces de los automóviles *se tiran a plomo* por las cuestas del Alto del León ». Parallèlement, les habitants des villes semblent se protéger du châtement attendu : « las almas de la ciudad, los corazones de la ciudad, empiezan a esconder la cabeza, como los pájaros ». La nuit déclenche un spectacle apocalyptique dans lequel le voyageur, poète visionnaire, livre un jugement de valeur (la modernité est liée au Mal, et la « civilisation » est perversion) et une prophétie (la victoire de la tradition sur la modernité). Le tableau offert aux yeux du voyageur s'est transformé en récit mythique de la lutte entre deux états de la civilisation, entre la tradition et le « progrès » qui la menace.

Cette posture, dans la tradition du « desprecio de corte y alabanza de aldea » insère le récit dans une continuité littéraire. Toutefois, dans le contexte de l'Espagne des années cinquante, la stigmatisation du monde technique, la quête d'une authenticité originelle dans le monde rural et la nostalgie du passé sont des thèmes amplement développés dans les sphères proches du régime, tout au moins jusqu'au tournant technocratique de la fin des années cinquante. Cette tendance se prolonge d'ailleurs, dans les récits de voyage, au cours des années soixante⁴⁷, lorsqu'elle n'a plus cours ailleurs⁴⁸.

46. Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria, Obras completas*, Destino, 1962, tome 4 (Viajes por España 1 –1948-1952), p. 36.

47. Cf. Geneviève Champeau, *Le récit objectif sous le franquisme*, Thèse d'Etat, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, p. 83-107.

48. Le passéisme de Camilo José Cela, qui se manifeste ainsi, et les affinités qu'il présente

Le récit gomme, par d'autres dispositifs textuels, l'idée d'un temps historique. Il le fait d'abord en réduisant la durée à l'instant par le choix d'une narration au présent qui efface la distance entre le présent de l'acte narratif et celui de l'expérience pour ne conserver qu'un « je-ici-maintenant » dans lequel se confondent la perception et sa représentation, laquelle extrait l'instant de la durée. Grâce à ce présent est assurée la permanence de l'être dans l'écoulement du temps cosmique⁴⁹. Ce présent actuel (celui de la perception singulière) se double d'ailleurs d'un présent habituel dans la mesure où le spectacle décrit est censé se reproduire, à quelques variantes près, tous les soirs. L'écoulement du temps vécu, dans la courte durée, est donc compensé par le retour cyclique du phénomène. À cela s'ajoute parfois un présent gnomique par lequel le narrateur formule des vérités d'ordre général : « lo más prudente y amoroso que al prójimo puede deseárselo en este mundo tan viejo », « tampoco es mala para el viejo, si se le quita la envidia, la fantasmagórica visión de la juventud ». La projection du présent dans la quasi atemporalité de la très longue durée est encore assurée par des énoncés sans verbes où la permanence dans le temps est indiquée par le lexique ou par une image. C'est ce qui se produit lorsque, au vu du couple se tenant par la main, le voyageur pense à « los geológicos trasfondos de estos amores de montaña, previstos, inexorables y rigurosos ». L'idée de loi que suggèrent les trois derniers adjectifs inscrit le présent dans un ordre immuable. En outre, la métaphore géologique (« geológicos trasfondos ») suggère non le changement mais une accumulation, une superposition de strates dans laquelle rien ne se perd : les couches géologiques spatialisent le temps, l'empilent, ramènent la succession à la simultanéité. L'inscription du présent dans le temps de la répétition, qui est celle des cultures rurales ancestrales, est symbolisée par l'évocation du tintement régulier d'une sonnaile qui résonne « como un extraño reloj que marcasa las misteriosas horas por todos ignoradas ». Que ce temps soit

avec l'idéologie dominante sous le franquisme doit être toutefois nuancé car il s'agit d'un passéisme critique : au lieu de peindre le renouveau de l'Espagne, comme le faisait alors la presse du régime, il met en évidence dans ses récits — ce qui n'apparaît pas dans ce chapitre — le prolongement de sa décadence, comme après lui le fera Gaspar Gómez de la Serna dans son *Viaje a las Castillas* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1957).

49. Il n'exclut cependant pas quelques formes de passé composé qui réfèrent à un passé immédiat du voyageur (« el azul del cielo se ha tornado malva y de color de rosa ») ou de passé simple (« Al vagabundo [...] se le vino la noche encima ») qui, dans l'avant-dernière phrase du récit, a un effet conclusif.

calqué sur des rythmes naturels, biologiques, est souligné par la qualification du bœuf « henchido de sabiduría » qui porte la sonnaille. Le voyage se donne ainsi à lire comme une redécouverte d'un ordre naturel oublié, et pourtant rassurant par sa récursivité. La diachronie est ramenée à la synchronie dans la description du spectacle offert à la vue.

Les commentaires du narrateur à fonction généralisante se présentent comme des vérités d'ordre général, reprises d'une sagesse populaire ancestrale. Ainsi en va-t-il de l'ajout d'un sixième point à ce que recherche la vieillesse, selon Alphonse d'Aragon, présenté d'une manière qui rappelle les dictons par le parallélisme syntaxique et les échos phoniques intérieurs dus aux infinitifs en « ar » et « er » (« leña para quemar, caballo viejo en el que cabalgar, vino añejo del que beber, amigos de su porte al conversar y libros antiguos donde leer »). Le narrateur établit ainsi que l'innovation doit s'inscrire dans la tradition.

Les références intertextuelles participent de la même entreprise. Elles contribuent à insérer la description du paysage dans une continuité culturelle qui est d'abord littéraire. Elle surgit, dès le deuxième paragraphe, dans un suffixe surprenant « tardecica », particulier à deux régions, l'Aragon et Murcie, qui introduit dans le texte une note soit populaire soit archaïsante. A la page suivante l'emploi de la forme médiévale « *fērmosas* » pour « hermosas » confirme que la « moza vaquera, bisnieta de otras vaqueras fermosas » est bien la descendante de celles qui peuplent les poèmes du marquis de Santillana⁵⁰. Par-delà la langue, les personnages eux-mêmes sont des variations sur des motifs culturels : outre la vachère apparaît le pâtre, personnage de la littérature bucolique et de la peinture classique. Les adjectifs et les adverbes contribuent à associer présent et passé. Le berger est « ataviado con las *eternas y siempre* jóvenes y de *viejo* aspecto, prendas de sus industrias » ; dans l'évocation de la sagesse d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples, les adjectifs « viejo », « añejo », « antiguo »⁵¹ – qui font écho à d'autres occurrences de « viejo » dans le chapitre, ainsi qu'à « eterno »⁵² –, indiquent clairement que la résistance au temps est source de valeur. Ces

50. Que l'on songe, par exemple, à ces premiers vers de la « Serranilla de la Finojosa » :

« Moça tan fermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa ».

51. « Caballo *viejo* en el que cabalgar, vino *añejo* del que beber, amigos de su porte al conversar y libros *antiguos* donde leer ».

52. 'Eterno' est un des adjectifs appliqués aux vêtements du pâtre, tandis que l'adjectif

procédures d'écriture réalisent dans la lettre du texte le souhait que le voyageur formule à propos de la vachère : « que no envejeciera jamás, que es lo más prudente y amoroso que al prójimo puede deseársele en este mundo tan viejo ».

A la conjuration du changement peuvent être rattachées des particularités de la syntaxe de la phrase et du récit. Le déroulement de la phrase est freiné par des incisives qui ralentissent son cours et retardent l'avènement de sa chute. On en repère quatre, typographiquement délimitées par des tirets. On peut y ajouter trois autres énoncés encadrés par des points d'exclamation et d'interrogation, qui introduisent une appréciation du narrateur ⁵³ ; sans être des incisives à proprement parler, ils en partagent la fonction. La même impression de freinage du déroulement syntagmatique est produite, dans la première page, par une polysyndète dans l'évocation du jeune berger où la multiplication des adjectifs reliés par la conjonction de coordination retarde d'autant l'apparition du substantif auquel ils se rapportent : « las eternas y siempre jóvenes y de viejo aspecto, prendas ». L'hyperbate qui en résulte donne une tournure archaïsante à la phrase qui souligne l'intertextualité et mime, dans l'éloignement ainsi créé entre le premier adjectif et le substantif l'épaisseur temporelle du motif littéraire du pâtre. Dans ce contexte, le quadruple retour anaphorique d'un même syntagme caractérisant le voyageur « sentado al borde de los Cerrillos », qui souligne l'immobilité du spectateur face à l'avènement du crépuscule, dit la permanence du même (le voyageur et le syntagme en question) au sein du changement (le paysage et la progression textuelle) ⁵⁴. L'anaphore, qui est un trait du « style » de C. J. Cela, participe en outre d'une tentative de recréation, à l'écrit, d'un style oral. La répétition de tout un énoncé à l'identique rappelle le style formulaire ⁵⁵ caractéristique des littératures orales auxquelles sont ainsi rattachées ces pages, comme elle le sont encore par d'autres signes d'oralité :

'viejo' revient deux fois dans la même phrase : « en este mundo tan *viejo*, en esta *vieja* decoración del Guadarrama ».

53. « ¡que Dios se lo perdone ! », « ¡bendito sea ! », « ¿inútilmente ? ».

54. Le substantif 'borde' connote aussi la frontière et le passage entre deux mondes, qui caractérise le voyage, ainsi que le seuil du récit en raison de sa première apparition dans la première phrase du livre.

55. Il regroupe tout ce qui, dans les discours et modes d'énonciation propres à une société « a tendance à se redire sans cesse en termes à peine diversifiés, à se reproduire avec d'infimes et infinies variations » (Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 216). L'expression est empruntée à Michel Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechniques chez les verbo-moteurs*, 1^o éd. 1925, 2^o éd. Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981).

formes exclamatives et interrogatives qui soulignent la subjectivité de l'énonciation, tournures familières (« más a mano », « menos mal que », « a lo mejor », « cosas más raras se han visto », « Vaya, ha habido suerte ». Dans ce contexte, il est également possible de rattacher à « l'orature » l'organisation parataxique du récit qui progresse par juxtaposition de paragraphes de plus en plus brefs, jusqu'à coïncider avec la phrase ⁵⁶.

Le narrateur se place de la sorte dans la lignée des trouvères et des conteurs. On ne s'étonnera donc pas que, dans un de ses prologues, Camilo José Cela affirme qu'à la différence du roman, le récit de voyage est éternel, qu'il n'a pas d'histoire et que sa forme reste pratiquement immuable à travers le temps ⁵⁷. Il s'agit moins d'un constat objectif – cet écrivain a renouvelé le genre au milieu du XX^e siècle – que de sa conception de ce type de récit, de la fonction idéologique dont il l'a investi et de la finalité de ses pratiques d'écriture.

La formule conclusive du chapitre par laquelle le narrateur définit synthétiquement le genre comme « una honesta estética de lo cotidiano » signifie, outre la référentialité du récit, une poétique de l'humble souvent revendiquée par l'auteur et une assimilation de l'écriture au travail de l'artisan qui implique le retour du même.

Ces deux seuils du récit que sont les titres et le premier chapitre suffisent à tracer les contours d'une pratique générique. Le récit de voyage s'y présente dans une variante chère aux écrivains espagnols depuis le Siècle des Lumières, celle du voyage à l'intérieur des frontières nationales. Parmi les trois catégories de voyages que distingue l'auteur, le voyage au long cours, de cabotage et dans les profondeurs ⁵⁸, c'est au second qu'il rattache ses propres récits. Aux charmes

56. Paul Zumthor souligne que les cultures orales sont additives plutôt que subordonnées ; elles recourent volontiers à la parataxe. L'exposé hache le discours en affirmations brèves, tend à les couper d'exclamations, d'expressions impératives, en séries cumulatives discontinues (*La lettre et la voix, op. cit.*, p. 232).

57. « A diferencia de la poesía y de la novela, que han evolucionado sensiblemente, aunque no se sepa del todo si para bien o para mal, el libro de viajes, este bello género-cenicienta de todas las preceptivas, casi ni se ha movido desde que lo inventaron » (Note a la quatrième édition de *Viaje a la Alcarria*, 1954, O.C., Destino, t. 4, p. 513-514). Cette citation est relevée par María del Carmen Aznar Pastor dans sa thèse de doctorat *L'écriture du voyage dans l'œuvre de Camilo José Cela*, Université de Montpellier 3, 2000, p. 50.

58. Les deux premières catégories sont aisément compréhensibles. Il donne comme exemple de la troisième *Notas de andar y ver* et *Teoría de Andalucía* de Ortega y Gasset ; il s'agit donc d'un récit de voyage à dimension philosophique ou du moins essayiste (cf. *Obras*

de l'exotisme il oppose l'humilité du quotidien. C'est en second lieu un art de la vision, qui privilégie la description, la juxtaposition de tableaux, au détriment de la narration suivie et surtout de l'argumentation ; il se rapproche par là des genres brefs. Toute la difficulté du genre est de négocier, en outre, ses deux volets référentiel et créatif. *Cuaderno del Guadarrama*, tout en exploitant la puissance référentielle des toponymes, affiche son appartenance au champ littéraire par l'importance accordée à ce que Christine Montalbetti appelle la « bibliothèque », c'est-à-dire à la dimension intertextuelle de l'écriture⁵⁹ qui permet ici de recréer une continuité perdue ou du moins menacée, de compenser les disjonctions opérées par l'évolution historique. Ce livre pose une double visée esthétique et idéologique, un des points d'ancrage privilégiés de la seconde étant l'épaisseur temporelle conférée à l'espace qui débouche sur la sédimentation de la durée dans un paysage qui en permet une saisie synchronique. Le récit de voyage est lui-même transformé en dispositif de sédimentation du temps. C'est une des lectures qui peut être faite de la comparaison établie dans la dédicace du *Viaje a la Alcarria* entre récit de voyage et « géographie »⁶⁰.

Dans ce récit qui signifie moins l'espace parcouru qu'une conception de l'homme dans son rapport à la nature, à l'histoire et à la culture, un des piliers de la représentation est la figure de l'auteur-voyageur que construit le récit. Elle est, dans le récit à la troisième personne, l'objet d'une ambiguïté irréductible. Fictionnalisée par la dissociation entre voyageur et narrateur dans la lettre du texte, elle est aussi lestée d'un poids de référentialité par l'attente d'un lecteur pour qui ce type de récit repose sur un pacte référentiel et qui sait que l'auteur et le voyageur doivent être la même personne : le récit de voyage s'apparente par là au récit autobiographique, bien que celui-ci glisse, dans le cas qui nous occupe, vers l'autofiction. Pour le lecteur donc, le voyageur et le narrateur sont et ne sont pas C. J. Cela. Cette figure de Janus est celle d'un médiateur, au centre d'un genre qui se présente lui aussi comme un espace de médiation et de remédiation, qui assure une continuité entre ce qu'une démarche taxonomique tendrait à dissocier. Conjonction

Completas, t.10, 1965, p. 28 ; référence citée d'après Carmen Aznar Pastor, *L'écriture du voyage dans l'œuvre de Camilo José Cela*, op. cit., p. 48-49).

59. Cf. Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

60. « Este libro no es una novela, sino más bien una geografía » (*Obras Completas*, tome 4, p. 28). La dédicace de *Judíos, moros y cristianos* nous apprend que le père de C. J. Cela était géographe (« A mi padre, profesor de geografía », *Obras Completas*, Destino, 1966, t. 5, p. 119)

entre l' « inventaire » et l' « invention », le quotidien et l'universel, le passé et le présent, la tradition et l'innovation, la culture populaire et la culture savante. Le genre modeste du récit de voyage, selon les histoires de la littérature, déclaré, dans cet incipit, inclassable en raison de la fausse rigueur des disciplines qui composent une culture humaniste, ne peut, en effet, qu'échapper à une démarche dissociatrice puisqu'il est par essence tout le contraire, un carrefour des discours. D'où la tension entre l'esthétique et la « géographie », l'une n'annulant pas la validité de l'autre. Ce trait, qui fait toute la difficulté de l'étude du genre, dévoile ici sa fonction idéologique : il est la forme narrativo-descriptive la plus apte, pour C.J. Cela, à reconstituer au XX^e siècle un idéal encyclopédique, à proposer une vision globalisante et harmonieuse du réel et du savoir, à remédier à toutes sortes de discontinuités. Il est la forme qui fait émerger une figure idéale d'écrivain lettré, humaniste et honnête homme.

Geneviève CHAMPEAU

3. *VIAGEM A PORTUGAL* DE JOSÉ SARAMAGO :
LA CONSTRUCTION D'UN ITINÉRAIRE DE LECTURE

“Nenhuma viagem é definitiva”
José Saramago

La plupart des critiques qui se sont intéressés à l'acte de réception de l'oeuvre littéraire ont reconnu que chaque texte renferme sa propre logique et ses propres stratégies qui déterminent le degré de coopération interprétative du lecteur, toujours indispensable à la production du sens. Comme l'a bien montré Umberto Eco, un texte est une machine paresseuse dont l'actualisation du contenu exige la participation active du destinataire, susceptible de produire une lecture coopérante⁶¹. Celle-ci est souvent orientée par un certain nombre d'éléments paratextuels, comme le titre, la dédicace, l'épigraphe, la préface, les illustrations, etc., qui, faisant clairement appel à la « compétence » du lecteur, établissent une médiation ou un pacte de lecture qui permet de « rendre présent » le livre, et, par conséquent,

61. Pour Umberto Eco : « Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire », *in Lector in Fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset / Le livre de Poche, Biblio Essais, 1985, p. 63.

d'assurer sa présence au monde⁶². Dans cette perspective, le paratexte aide le lecteur à créer un horizon d'attente, ouvrant ainsi un champ de possibles codifié par une rhétorique qui permet de comprendre d'emblée les choix narratifs de l'auteur, tout en aidant le destinataire à franchir le 'seuil' qui sépare l'univers de la fiction de celui de sa vie quotidienne⁶³.

Si le pacte de lecture est suggéré dans les marges du texte, c'est surtout dans les premières lignes du récit qu'il se noue implicitement avec le lecteur. En effet, l'incipit constitue un lieu fondamental où se joue la réception, car il doit légitimer et orienter la lecture de l'œuvre, grâce à un certain nombre de fonctions qui rendent possible la communication. Dans une étude sur la poétique de l'incipit, Andrea Del Lungo propose quatre fonctions essentielles : « commencer le texte (fonction codifiante) ; intéresser le lecteur (fonction séductive) ; mettre en scène la fiction (fonction informative) ; mettre en marche l'histoire (fonction dramatique) »⁶⁴. L'intérêt de l'incipit dérive aussi de sa position de frontière et de son rôle déterminant, dans la mesure où il doit permettre de maintenir bien éveillée la curiosité du lecteur.

Nous proposons d'étudier ici les enjeux du paratexte et les fonctions de l'incipit dans une œuvre que José Saramago a fait paraître en 1981, à la suite de la commande d'un éditeur de Lisbonne, lorsqu'il n'était pas encore l'écrivain reconnu qu'il est devenu aujourd'hui⁶⁵. Il s'agit de *Viagem a Portugal*⁶⁶, qui suggère, dès le titre, l'appartenance à un genre littéraire spécifique, le récit de voyage.

Le paratexte

L'analyse attentive du paratexte nous révèle que l'auteur adopte d'emblée des stratégies visant à informer et à intéresser le public, considérant de toute

62. Voir à ce propos Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, p. 7.

63. Selon Jean-Louis Morhange : « Toute lecture de fiction implique que le lecteur quitte mentalement le monde dans lequel se déroule sa vie quotidienne pour se transporter dans un autre monde, celui de la fiction. Le sentiment d'effort et de difficulté éprouvé au début de la lecture semble témoigner que ce passage ne va pas de soi, qu'entre les deux mondes un seuil doit être franchi. », *in Poétique*, 104, Paris, Ed. du Seuil, 1995, p. 387.

64. Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *in Poétique*, 94, Paris, Ed. du Seuil, 1993, p. 138.

65. Dans un entretien avec Carlos Reis, l'écrivain évoque les conditions difficiles de sa vie à l'époque où le responsable éditorial de Círculo de Leitores lui a proposé d'écrire ce livre. Cf. Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Ed. Caminho, 1998, p. 117.

66. José Saramago, *Viagem a Portugal* (1981), Lisboa, Ed. Caminho, 18^e éd., 1995.

évidence que la lecture est une relation soigneusement codifiée⁶⁷. Ainsi, par sa fonction d'identification, *le titre* renvoie au contenu global de l'œuvre, fournissant au lecteur l'esquisse d'un programme narratif qui fait appel à un parcours et semble conférer à son référent l'autorité du réel.

Ensuite, dans la *dédicace*, José Saramago se place sous le signe d'un héritage ou d'une généalogie, en reconnaissant l'influence d'Almeida Garrett, le romancier du XIX^e siècle, « mestre de viajantes », auteur de *Viagens na minha terra* – texte de référence de la littérature portugaise qui propose, en 1846, après des siècles de récits de voyages maritimes, un regard original tourné vers le paysage intérieur du pays⁶⁸. Dans ce livre hybride d'une grande modernité⁶⁹, Almeida Garrett raconte, avec une certaine liberté de ton, un itinéraire en bateau qui le conduit de Lisbonne à Santarém.

Le voyage de Saramago se fait en voiture, en partant du nord (Trás-os-Montes) vers le sud du Portugal (Algarve), selon un parcours présenté dans une *table des matières* où se dégagent des réseaux sémantiques qui vont structurer toute la lecture du récit, à travers la présentation d'une topographie divisée en six itinéraires recouvrant la totalité du territoire portugais continental.

Nous trouvons plus loin un *avant-propos* (« Apresentação »), fondé sur une double dénégation qui prétend définir le contenu du discours et la portée de l'œuvre. Dans ce texte liminaire, qui n'est pas une préface (“não é prefácio isto, mas aviso simples ou prevenção”), José Saramago s'adresse directement à son lecteur, avec une certaine habileté, pour l'informer que *Viagem a Portugal*, malgré son titre, ne constitue pas exactement un guide de voyage : “Resigne-se pois o leitor a não dispor deste livro como de um guia às ordens, ou roteiro que leva pela mão, ou catálogo geral” (p. 13).

67. Consulter à ce propos Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 9.

68. Pour Carlos Reis, « o discurso da viagem (e o das *Viagens*) resulta, assim, de um movimento espacial, mas implica também a passagem do tempo, o sentido da mudança, a consciência da distância e o valor da diferença », in « *As Viagens* como hipertexto: hipóteses de trabalho », *Leituras*, n° 4, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, p. 117.

69. Selon Angela Varela : « A prosa híbrida das *Viagens na Minha Terra* é considerada um marco histórico devido ao fecundo cruzamento de género e registos discursivos, resultando numa escrita inovadora que se inscreve na modernidade », in « O registo lírico nas *Viagens* – Dos retratos de Joanhina ao poema Olhos Verdes », *Colóquio-Letras*, n°153/154, Lisboa, F. Gulbenkian, 1999, p. 265.

En réalité, cet avertissement auctorial remplit les deux fonctions canoniques de tout discours préfaciel⁷⁰ : non seulement il valorise le sujet de l'œuvre, mais il prend également soin de programmer sa lecture, en soulignant que le récit doit être compris comme le condensé de plusieurs parcours où le regard se voit accorder une place de choix : « História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto » (p. 13).

Lorsque nous abordons enfin le début du récit, nous pouvons constater qu'il est précédé d'un nouveau *titre* et d'un *sous-titre*. Le premier met en place le lieu et annonce une première étape bien délimitée (« De Nordeste a Noroeste, duro e dourado »), tandis que le second, intitulé « O sermão aos peixes », joue avec la tradition littéraire à travers un écho intertextuel qui renvoie clairement au « Sermão de Santo António aos Peixes », texte très connu du Père António Vieira, jésuite du XVII^e siècle. Ce sermon, prononcé au Brésil (S. Luis do Maranhão) en 1654, constitue un exemple remarquable de l'art oratoire où, par le biais de l'allégorie, le père jésuite dénonce l'arrogance et les vaines ambitions des colons portugais.

En tant que système homogène et cohérent, l'appareil titulaire de *Viagem a Portugal* renvoie le lecteur à une certaine lisibilité, tout en faisant appel à sa « compétence encyclopédique » (U. Eco). D'un autre côté, l'intertextualité, entendue comme ouverture à l'autre, implique un travail constant de la mémoire (de l'écriture et de la lecture) qui nourrit « des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion »⁷¹.

Avant même de pénétrer dans le récit, le lecteur reçoit donc une série d'informations qui réactivent sa mémoire culturelle et lui proposent un processus de lecture présenté à la fois comme un voyage dans l'espace et un voyage dans le temps. Cette accumulation d'éléments paratextuels oriente la réception et programme le comportement du lecteur qui doit, par

70. Selon Gérard Genette, « La préface auctoriale assumptive originale [...] a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*. », in *op. cit.*, p. 183.

71. Cf. Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Ed. Nathan, 2001, p. 29.

conséquent, s'appuyer sur les « lieux de certitude »⁷², constitutifs de la grammaire de la fiction.

L'incipit

Un problème théorique qui se pose souvent concerne la délimitation de l'incipit dans le texte. Pour certains critiques, l'incipit est constitué uniquement par la phrase d'ouverture du récit, selon l'acception commune⁷³ ; pour d'autres, comme Andrea Del Lungo, il est préférable de le considérer comme une unité du récit faisant sens et dont l'ampleur peut être plus ou moins variable.

Dans cette perspective, nous pouvons considérer que l'incipit de *Viagem a Portugal* comprend deux paragraphes et nous plonge d'emblée au cœur de l'action. Il s'agit donc d'un incipit *in medias res* où le narrateur nous présente un voyageur anonyme qui se trouve à la frontière entre l'Espagne et le Portugal, se penche sur le fleuve au double nom (Duero-Douro) et se met à parler aux poissons.

La phrase inaugurale du récit, très courte, met en scène le regard (« De memória de guarda da fronteira nunca tal se viu ») et manifeste aussitôt l'existence d'une relation de proximité, déjà suggérée par l'utilisation de l'article défini dans le sous-titre du chapitre (« O sermão... »). Elle présente aussi une situation inédite, une énigme susceptible de créer un *effet d'attente* par le caractère extraordinaire de l'événement doublement observé par le « guarda da fronteira » et par le narrateur. Notons que celui-ci implique aussitôt le lecteur, faisant de lui un voyeur, témoin furtif d'une scène peu habituelle, marquée par la nouveauté (« nunca tal se viu »).

Avant même de faire l'objet d'une représentation détaillée, l'univers du récit est donné à voir au lecteur comme autre, radicalement différent de celui dans lequel se déroule l'expérience quotidienne et dont la mémoire ne garde aucune trace. Sur cette base, l'incipit élabore, par le relais d'un

72. Nous empruntons cette expression à Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 50.

73. Le mot 'incipit' dérive de la forme latine « *incipit liber...* », placée au début des manuscrits médiévaux. Selon Andrea Del Lungo, sa fonction « était, d'une part, de désigner, dans la séquence du copiste, le début d'un nouveau texte (celui-ci n'ayant pas de titre), d'autre part, de 'présenter' le texte, à travers l'indication de l'auteur et de son lieu de provenance (exemple typique de légitimation par la garantie de l'origine), l'indication générique, etc. », *in op. cit.*, p. 135.

narrateur omniscient, une matrice textuelle qui ne peut que nourrir la curiosité du lecteur. Du même coup, la présence de la frontière renvoie à une double perspective, référentielle et formelle. Ainsi, la frontière est la ligne de démarcation qui sépare les deux pays ibériques, mais elle désigne aussi le lieu du passage entre le monde réel et le monde de la fiction, ce qui nous permet d'assimiler implicitement la figure du lecteur à celle du voyageur⁷⁴.

Dès la première phrase, le texte campe une atmosphère, suscite des questions et annonce une thématique que la phrase suivante se charge de préciser, en nous présentant un voyageur fictionnalisé (« Este é o primeiro viajante ») dont le statut inaugural, souligné par le déictique « Este » et l'adjectif « primeiro », plonge le lecteur dans une sorte d'initiation qui est aussi bien celle de la lecture fondatrice que celle de la « quête d'une adéquation problématique du langage à la vérité du monde »⁷⁵. L'usage du démonstratif implique une référence partagée par le locuteur et l'allocutaire, tandis que le verbe « être », de par son autorité ontologique, établit une équivalence entre l'univers de la fiction et celui de la réalité.

Le cadre spatial et temporel dans lequel s'inscrit ce voyageur singulier, qui passe la rivière et s'arrête symboliquement au milieu du chemin, semblable au voyageur de Dante⁷⁶, est celui de l'entre-deux, signalé par « a invisível linha da fronteira », séparant deux pays (ici/ailleurs) et deux langues, tout en induisant la dynamique d'une traversée qui commence sous nos yeux. Nous trouvons dans cet incipit l'un des paradigmes habituels du récit de voyage et du roman tout court, genre qui, selon Jean Bessière « ne cesse de recommencer »⁷⁷.

Le schéma de la *spatialité* du début de *Viagem a Portugal* nous permet de dessiner une cartographie qui repose sur l'opposition de l'ombre et de la

74. On sait que le voyageur constitue dans la tradition romanesque une figure du lecteur. Voir à ce propos Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 100-120.

75. Cf. Philippe Antoine, « Préface », in Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine (éd.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 2.

76. Le passage de la rivière renvoie au mythe de Charon avec le Styx pour les morts dans l'Antiquité grecque, tandis que le milieu du chemin peut être perçu comme le milieu de la vie où se trouve le voyageur dans le Chant I de l'*Enfer* de Dante : « Nel mezzo del cammin di nostra vita/Mi ritrovai per una selva oscura », in *La Divina Commedia - Inferno*, Milan, Mondadori Ed., 1985, p. 3.

77. Cf. Jean Bessière (éd.), *Commencements du roman. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Champion, 2001.

lumière, sur le contraste entre le bas et le haut, l'horizontalité et la verticalité (« águas escuras e profundas »/ « altas escarpas »), dans une configuration sensorielle, dominée par la couleur et par la forme, et dont la priorité est réservée à la *vision*. On dirait que le regard du narrateur impose certains principes d'organisation qui convoquent la dimensionnalité, la géométrisation et la topographie. Il s'ensuit que l'espace, au lieu d'être plat, se manifeste avec du relief, de la profondeur et de la perspective, laissant résonner l'écho des références culturelles qui sollicitent sans cesse le travail interprétatif du lecteur. Comme l'a observé Christian Jacob, le récit de voyage « est un palimpseste qui révèle toujours d'autres traces, une mémoire cachée »⁷⁸.

Articulée à cette mémoire, la *visualisation* met aussi en jeu une tension entre l'ancien et le nouveau, faisant place ensuite à une forte dimension *auditive*, introduite par la voix du voyageur, objet d'une amplification sonore (« dobrando ecos »), ce qui lui confère une certaine dignité, propre au sermon.

Dans le deuxième paragraphe de l'*incipit*, le narrateur s'efface complètement derrière le discours direct du voyageur. Celui-ci, dans une parodie évidente du style baroque, s'adresse aux poissons, sollicités par la forme impérative et par le vocatif collectif (« Vinde cá, peixes »). Le but de cette mise en scène est évidemment *didactique* puisqu'elle prétend mettre en évidence les défauts des hommes, comme dans le sermon du père Vieira. La parole produite par le voyageur résulte d'une double posture interrogative et argumentative, dans un mélange polymorphe qui renvoie à une leçon de fraternité offerte par les poissons. En effet, ceux-ci ne connaissent ni les frontières linguistiques ni les nationalismes (« só se comem por necessidade de fome e não por enfados de pátria »). Notons que la communication entre l'humain et le non-humain passe encore une fois par le *regard* (« Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim... ») et établit à nouveau une relation entre le haut et le bas, dans une inversion intéressante des hiérarchies, selon laquelle la sagesse remonte de l'espace du fleuve, de l'exemple collectif d'égalité et de fraternité.

Cette leçon, que l'on pourrait dire *utopienne*, suscite un désir chez le voyageur, celui de ne pas oublier ce qu'il vient d'apprendre. Nous

78. Christian Jacob, « Le voyage et le palimpseste. Les parcours de lecture dans un manuel de géographie antique », in *Littérales. Modèles du récit de voyage*, n° 7, Paris X-Nanterre, 1990, p. 32.

reconnaissons dans cette ouverture désirante l'esprit utopique qui traverse toute l'œuvre de José Saramago ⁷⁹, nourri par le « Principe Espérance » de Ernst Bloch.

Tourné vers l'avenir (« oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal »), le voyageur de *Viagem a Portugal* reformule la leçon apprise au début de son périple, il nous annonce une sorte de vision rhizomatique et multiple du devenir qui met l'accent sur la diversité, tout en revendiquant le droit à la subjectivité : « de terra em terra deverei dar muita atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressaltando [...] as preferências e as simpatias ».

Le discours du voyageur se termine alors par une incursion dans le registre familier de l'oralité et du folklore, avec une ironie amusée qui contraste admirablement avec le ton solennel précédent : « até um dia, ide à vossa vida enquanto por aí não vêm os pescadores, nadai felizes, e desejai-me boa viagem, adeus, adeus ».

Par la con-fusion du réel et de l'imaginaire, de l'identité et de l'altérité, le dispositif scénique occupé par la parole du voyageur met ainsi en place un monde en mouvement, construit à partir de trois couches temporelles distinctes : le présent, le passé et l'avenir.

Nous avons clairement affaire à un programme narratif qui nous indique, à travers la dimension parodique, les choix opérés par le voyageur. Son discours, marqué par une intention pédagogique et idéologique, portant la trace d'une réflexion sur la cohérence de l'œuvre, est destiné à fournir au lecteur un ensemble d'informations utiles à la compréhension de ce qui va suivre.

L'opération de dérivation dans laquelle nous pouvons facilement reconnaître un texte canonisé, appartenant au patrimoine littéraire portugais, parodiquement associé à un registre populaire, correspond à un exercice ludique qui repose de toute évidence sur la volonté de définir une hybridité propre au récit de voyage. En effet, comme l'a bien souligné Wladimir Kryszinski, le récit de voyage peut se définir comme « un récit hybride qui combine sur le plan narratif le dévoilement systématique de l'espace-temps, la prise en charge du spectacle de l'altérité, l'aventure, la réflexion, la cognition et le savoir » ⁸⁰.

79. Nous préférons parler ici d'*esprit utopique* pour marquer une différence avec la notion d'*Utopie* elle-même qui renvoie à une connotation littéraire et historiquement déterminée.

80. Cf. Wladimir Kryszinski, « Vers une typologie des récits de voyage », in Maria Alzira Seixo (ed.), *Les récits de voyage, typologie, historicité*, Lisbonne, Ed. Cosmos, 1998, p. 295.

L'étude du paratexte et de l'incipit dans *Viagem a Portugal* nous permet de mieux saisir le fonctionnement du récit, fondé sur l'importance de la voix et du regard, intimement associés au parcours spatial en territoire portugais.

L'entre-deux du voyage, qui implique tant le voyageur que le lecteur (on pourrait dire le voyageur-lecteur) par le recours à la bibliothèque et à la tradition, correspond avant tout à un travail de la mémoire et à un appel à ce qu'elle s'exerce⁸¹. En même temps, il ne faut pas oublier qu'à l'horizon du texte et du genre s'inscrit la distance entre le voyage réel, accompli par l'écrivain, et le voyage écrit, tel que nous le découvrons dans *Viagem a Portugal*.

De toute évidence, ce livre n'est pas un guide touristique. Il semble s'annoncer dès l'incipit comme un récit qui nous propose plutôt un certain nombre de questions soulevées par l'écriture référentielle du Voyage, en particulier ce que Christine Montalbetti a défini comme « un réajustement patient du dire au monde »⁸². En effet, dans ce récit, c'est la voix du voyageur qui construit un itinéraire, propose une manière de traverser l'espace, privilégie des lieux où le visible s'articule à un discours historique ou esthétique, contribuant ainsi à valoriser des recoins oubliés du pays.

Derrière l'apparente simplicité avec laquelle le lecteur semble être mis en présence de faits insolites, se révèle en réalité une complexité travaillée par l'importance du regard et de la voix, susceptibles de dessiner une cartographie fondée sur une axiologie qui engage avant tout la responsabilité de l'auteur-voyageur. Dans *Viagem a Portugal*, José Saramago représente, expérimente, fait passer des affects, des conceptions, des idéologies, il parle la langue de l'autre, et il fait parler l'autre à travers sa langue, nous donnant à voir l'un des visages du bonheur, car comme il nous le dit dans sa préface : « A felicidade, fiqua o leitor sabendo, tem muitos rostos. Viajar é, provavelmente, um deles ».

Maria Graciete BESSE

81. Sur cette question, voir Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Ed. Du Seuil, 1991, p. 301-319.

82. Cf. *op. cit.*, p. 10.

4. UN RÉCIT-PALIMPSESTE : *SOBRE LA MARCHA* DE GIL BERA

Si le rôle dévolu par la critique aux seuils est de susciter la curiosité du lecteur et de l'entraîner vers la lecture muni des clés qui lui permettent de saisir les principes de fonctionnement et la teneur du texte qu'ils inaugurent, l'entrée en matière proposée par *Sobre la marcha* de Gil Bera (1996) est décevante dans le sens où elle ne permet pas d'accéder dès le début à une perception claire d'un projet d'écriture et n'explicité que très progressivement la conception du voyage et de son récit qui sous-tendent le texte. La fonction de séduction de ces seuils réside dans une information différée, source de mystère, susceptible d'éveiller la curiosité du lecteur mais aussi porteuse d'une conception du rapport de l'écriture au réel et plus particulièrement à l'Histoire.

Le titre, *Sobre la marcha*⁸³, est énigmatique ; il ne fournit aucune information sur le genre dont relève le texte qu'il nomme, ne contient aucun toponyme, aucune référence à un voyage à proprement parler. Son opacité provient du fait qu'il peut donner lieu à différentes lectures. Le bagage linguistique du lecteur lui fait identifier une expression lexicalisée qui peut signifier la simultanéité de deux séries d'événements (littéralement il signifie « tout en marchant ») ou la spontanéité (« de façon impromptue »). La seconde lecture est validée à la fin de la première séquence, lorsque le narrateur impersonnel évoque « El sorprendente paseo que improvisó Gómez por la península » (p. 11) alors que la première ne fait sens que dans la troisième séquence, lorsque le lecteur comprend que le livre se réfère simultanément, à travers le récit d'un voyage contemporain, à deux autres voyages antérieurs sur un même itinéraire et aux textes respectifs qu'ils ont fait naître. Le titre n'indique donc pas le sujet du livre mais une double modalité (de l'action, du récit ?) : l'imprévision, l'absence de disposition préconçue et la simultanéité, lesquelles privilégient l'instant de la conjonction des actions et de la découverte. Ce qui est ainsi mis en relief et hiérarchiquement valorisé n'est pas le sujet du récit mais une disposition d'esprit dont le lecteur peut penser qu'elle constitue un axe sémantique et axiologique du récit.

L'expression « sobre la marcha » peut également s'interpréter littéralement. Le substantif 'marcha' peut fournir un indice thématique ambigu par son double sens de départ ('marcharse', s'en aller) et de 'marche à pied'.

83. Gil Bera, *Sobre la marcha*, PRE-TEXTOS Narrativa, Valence, 1996.

Sobre la marcha pourrait alors signifier 'au sujet de la marche' ou 'au sujet du départ'. Mais il existe aussi un sens militaire du terme, moins immédiat : « movimiento de tropas para trasladarse de un punto a otro » (DRAE), sens qui annonce, de fait, le sujet du livre, mais que le lecteur ne peut percevoir que rétrospectivement. La lecture est placée sous le signe de la multiplicité des sens et de l'ambiguïté.

Il faut attendre le titre de la première séquence textuelle pour qu'apparaisse clairement l'idée d'un déplacement spatial pouvant annoncer un récit de voyage : « La expedición de Gómez ». Mais la mention d'un patronyme, qui n'est pas de mise dans un récit de voyage généralement réalisé par celui qui le relate, déstabilise alors le lecteur : un tel titre relève davantage de la chronique ou du récit historique. L'énigme est donc maintenue.

Précisons tout d'abord que la délimitation de l'incipit est elle-même problématique de par la disposition typographique du livre composé de brèves séquences disposées l'une à la suite de l'autre, sans saut de page, chacune étant précédée d'un titre. Or, la première, qui évoque une expédition militaire ayant eu lieu en 1836, ne saurait constituer à elle seule une unité autonome car elle ne fournit aucune information sur le type de récit qui suit et n'établit aucun pacte de lecture. Ce n'est qu'à la lecture de la quatrième séquence (qui narre le début de l'expédition de Gómez et se réfère à un commentaire que fait à ce sujet Pío Baroja) et de la cinquième (où un narrateur évoque son voyage en employant la première personne du pluriel) que le lecteur peut délimiter rétrospectivement une unité aperturale composée des trois premières séquences. La stratégie suspensive relative à la distribution de l'information se prolonge donc.

Les trois séquences aperturales respectivement intitulées « La expedición de Gómez », « El reportaje de Baroja » et « El ordenador, el trozo de teja y lo irrepitable », exposent un projet original de récit palimpseste qui consiste à narrer un voyage contemporain (dont la date n'est pas précisée⁸⁴) réalisé par Gil Bera sur les pas de deux autres voyageurs qui l'ont précédé sur le même itinéraire en 1836 et en 1935, voyages qui ont donné lieu à des écrits. Le feuilleté de cet incipit multiple mime le feuilleté des voyages et des textes qui sont présentés dans l'ordre chronologique et il faut attendre la troisième

84. Selon des déclarations de l'auteur étrangères au texte, le troisième voyage aurait été effectué au printemps de l'année 1993. Cette paralipse, qui laisse de côté une information qui devrait être donnée, relève de la stratégie suspensive déjà mentionnée.

séquence pour que se dessinent les contours de l'entreprise et se précise la nature du récit de voyage qui débute.

La première séquence se présente comme une chronique, une page d'un récit historique dans laquelle un narrateur impersonnel relate les circonstances de l'expédition de Miguel Gómez Damas à travers l'Espagne, à la tête d'une colonne carliste, en 1836, ses répercussions sur la vie politique espagnole et dans celle du personnage, avant de se terminer par un commentaire évaluatif du narrateur qui éclaire son entreprise narrative. On observe que le narrateur-chroniqueur ne livre pas ses sources, n'identifie pas les hypotextes dont la lecture lui a permis de reconstituer l'expédition et de forger son propre projet⁸⁵. Dans la lettre de l'incipit, ces textes relatifs à Gómez sont enfouis, comme les inscriptions effacées d'un palimpseste sur lequel de nouveaux signes ont été tracés⁸⁶ ; dans la suite du récit, le lecteur n'aura pas davantage accès, ou de manière fugace, aux récits originaux de cette expédition qui ne subsistent que sous la forme de traces dans la mémoire du voyageur-lecteur contemporain. La seule référence à d'autres voix est l'expression « se llegó a decir » (p. 10) qui réfère à la *vox populi* dans la mythification du personnage et une citation du tsar Nicolas 1^o (« –¿Qué se hizo del bravo Gómez? », p. 11) qui souligne par contraste le peu d'écho qu'a eu cette expédition parmi ses compatriotes tout en suggérant, par l'allure manriquienne de l'interrogation⁸⁷, que ce passé est révolu. La dialectique de

85. Aucune référence n'est faite dans l'incipit, pas plus que dans le reste du récit, au journal de campagne de Gómez lui-même qui est totalement gommé dans le livre. Une vague référence est faite à la page 48 au récit de Pedro Delgado sur l'expédition de Gómez : « Según dice Delgado, que participó en la expedición carlista y que escribió un relato que no es más que una versión del diario hecho por Gómez [...] ». Il s'agit de *Memorias militares del General Miguel Gómez y Damas. Expedición carlista por España en 1936*, Madrid, Imp. El Correo Español, 1914. On remarque que le texte de Delgado efface déjà celui de Gómez. Il est possible que Gil Bera ait eu recours à une constellation de textes mineurs publiés peu après l'expédition, qui ont contribué, dans la réalité, à forger une image mythique du militaire, mais rien ne transparaît à ce sujet dans le récit.

86. Le palimpseste donne à lire « un autre, le laissant filtrer en s'y surimprimant comme un voile jeté sur sa propre origine, elle-même toujours impropre puisque cette première inscription, écrite sur papier de soie, laisse déjà deviner l'autre qu'elle dissimule » (*Jacques Ferron : La succession de l'œuvre, enjeux et perspectives*, colloque, Bibliothèque Nationale du Québec, 27-30 septembre 2000, Département d'Etudes françaises de l'université de Montréal et Centre d'Etudes Québécoises).

87. Sa forme rappelle les fameux vers de Jorge Manrique dans le poème *Coplas por la muerte de su padre* :

¿Qué se hizo el rey don Juan ?

la mémoire et de l'oubli qui transparait dans cette pratique est explicitée par le narrateur qui précise, à propos de l'expédition : « Hoy está olvidada ».

Les commentaires du narrateur, dans le dernier mouvement de la séquence, abandonnent l'objectivité de la chronique pour considérer l'expédition du point de vue de ses virtualités littéraires. Cette péripétie de l'histoire militaire est qualifiée de « fantástica y novelesca » (p. 11). C'est son caractère insolite, extraordinaire (une colonne carliste traverse l'Espagne, terrorisant la Cour sans être battue définitivement), digne d'une œuvre d'imagination, qui attire le narrateur et qui est mis en avant pour susciter l'intérêt du lecteur. Les deux adjectifs « fantástico » et « novelesco » font entrer l'épisode dans la fiction qui, par-delà les défaillances de la mémoire, établissent un autre écran entre le réel extérieur et le texte. Le passage du seuil entre le monde et le texte ainsi qu'entre le récit purement factuel – mimé dans les deux premières pages – et la recréation d'une réalité gommée, comme le texte initial effacé sur un parchemin, est signifié par ces deux adjectifs, comme il l'est encore, quelques lignes plus bas, par l'introduction de nouveaux termes relevant de l'écriture littéraire tels que « drama », « aventuras » et « argumento » : « El sorprendente paseo que improvisó Gómez por la península quedó como un drama colectivo con muchas aventuras y ningún argumento » (p. 11). Le réel est ainsi présenté sous le mode de l'incomplétude, de la carence qui le rend non signifiant ou insuffisamment signifiant. Il offre une suite d'épisodes non reliés par une trame unificatrice donnant à chacun une place et un sens. C'est ce que souligne encore la phrase finale : « Una Anábasis sin Jenofonte ». *L'Anabase* est le journal de route écrit par Xénophon lors de l'« expédition des Dix mille » en Perse, pour porter secours à Cyrus contre son frère, le roi Artaxerxès. Le journal de campagne de Gómez est recouvert par des couches successives de témoignages et, au-delà des hypotextes consultés par l'auteur-voyageur, se manifeste la nostalgie du texte absent, d'une vérité que les écrits postérieurs ne parviennent pas à compenser. Cette absence est un facteur supplémentaire de méconnaissance du passé qui justifie l'entreprise présente en tant que recherche des traces d'une histoire abolie.

La seconde séquence intitulée « El reportaje de Baroja », présente le voyage effectué par cet écrivain sur les pas de Gómez en juin 1935. De

*Los infantes de Aragón,
¿qué se fizieron ? [...]*

même que la première séquence ne détaillait pas l'itinéraire de ce dernier, indiquant seulement qu'il formait un S à travers la péninsule, celle-ci a une valeur informative extrêmement réduite. Elle fournit une date et les circonstances du voyage : en voiture avec chauffeur et photographe, sur les pas du militaire carliste, alors que Baroja avait plus de soixante ans et qu'il était un écrivain reconnu. Le paragraphe suivant précise que le reportage, intitulé « La expedición de Gómez » (titre repris par Gil Bera pour la première séquence, de manière à confondre les textes) a été publié dans le quotidien *Ahora*, sans précision de date, accompagné de photos sépia, couleur propre à suggérer une possible mythification par ses connotations archaïsantes. La stratégie de rétention de l'information se poursuit et le lecteur ne saura rien de plus au sujet de ce voyage et du reportage auquel il donne lieu. Le texte de Baroja est ainsi à la fois présent et absent de celui de Gil Bera. Il faut en outre observer que la référence au journal *Ahora* dans lequel aurait été publié le reportage est erronée. Le voyage de Pío Baroja a donné lieu à une entrevue, accompagnée de photos, dans le numéro de *Ahora* du 9 février 1935 où il y évoque la personnalité de Gómez, ses qualités militaires, les grandes étapes de son expédition. Quant au reportage, il est publié en dix épisodes dans le quotidien *La Estampa*, à partir du 16 février 1935⁸⁸. La confusion entre l'entrevue et le reportage contribue à brouiller les pistes et à rendre flous les repères temporels.

Le narrateur impersonnel fait brusquement place à un narrateur à la première personne qui porte une appréciation personnelle globale sur le texte de Baroja : « No es un reportaje muy conocido ni especialmente celebrado, pero a mí me parece entretenido » (p. 11). La double négation (« no es [...] ni ») relègue ce second hypotexte dans un quasi oubli et souligne une fois de plus l'altération de la mémoire collective, phénomène face auquel le « je » de l'écriture s'affirme comme un médiateur en quête des traces du passé, mais aussi en tant que lecteur mû principalement par la recherche de l'agrément (« a mí me pareció entretenido »), argument susceptible de remplir une fonction de séduction auprès du lecteur de *Sobre la marcha*.

En lieu et place d'une présentation du reportage de Pío Baroja, est livré un jugement personnel sur l'ensemble de son œuvre (« En general, lo mejor de la obra de Baroja me parece la parte de artista impresionista [...] », p. 11) qui expose les goûts esthétiques du narrateur et sa conception de la création

88. Les épisodes suivants paraissent les 2, 9, 16, 23 et 30 mars et les 6, 13 et 20 et 27 avril de la même année.

artistique. Tous les commentaires convergent vers la mise en place d'une esthétique du flou et du discontinu : il apprécie chez l'écrivain sa tendance impressionniste (« la parte de artista impresionista »), l'ambiguïté des dénouements (« los epílogos inciertos »), un art du fondu dans lequel les personnages se détachent peu du décor (« Sus personajes, en cuanto empiezan a destacarse del paisaje, ya no me importan tanto y los protagonistas aún menos », p. 11-12). Dans la même perspective, il ajoute encore que son frère Ricardo « tiene cuadros que podrían ser muy sugerentes echados a perder por el plano demasiado cercano de los personajes y que estarían mejor si esas figuras fuesen borrones lejanos ». Par écrivain et peintre interposés, l'écriture du livre est ainsi placée sous le signe du flou et de l'indistinct, ce qui est assez insolite pour un récit de voyage. Plus que le reportage *La expedición de Gómez*, hypotexte évanescant et problématique dans cette séquence, c'est l'esthétique de Baroja qui est revendiquée par Gil Bera.

Face au caractère informatif des titres des deux premières séquences qui annoncent clairement leur sujet, celui de la troisième, plus mystérieux, pourrait introduire un conte : « El ordenador, el trozo de teja y lo irrepitable ». Les informations indispensables concernant les circonstances du troisième voyage sur la même piste, soixante ans après le précédent sont fournies brièvement au lecteur dans les premières lignes. Comme l'annonce le titre qui réunit en un oxymore deux modalités d'écriture, deux systèmes de fixation des signes situés à deux extrémités de l'histoire de l'écriture, l'ordinateur et le trait tracé avec un morceau de tuile sur une paroi, il y est moins question du voyage que de sa mise en texte. Le narrateur-voyageur se présente enfin directement comme écrivain et, dans un passage métanarratif, fait retour sur sa propre pratique qu'il illustre en s'identifiant à d'autres types de créateurs, infléchissant par là vers l'autoréférence la fonction informative de l'incipit⁸⁹.

C'est alors que le titre de l'ouvrage prend tout son sens. Alors que la plupart des voyageurs notent leurs impressions au jour le jour sur un carnet de voyage⁹⁰, puis rédigent le texte définitif une fois rentrés chez eux, à une date plus ou moins éloignée de celle de l'expérience, Gil Bera affirme que son récit est rédigé sur le vif, au jour le jour :

89. Cf. Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 158.

90. Ce carnet est mentionné dans certains titres, comme *Cuaderno del Guadarrama* de C. J. Cela ou *Cuaderno del Duero* de Julio Llamazares qui présente la particularité de reproduire, selon les dires de l'auteur, le carnet de voyage lui-même, accompagné de riches

Quise trabajar el texto y tomar notas lo más inmediatamente posible; la idea volandera y el humor cambiante. Además de apuntar sobre el terreno, llevé un ordenador para escribir algo más extenso cada día, en cuanto pudiese.

Le laps de temps écoulé entre notes de voyage et rédaction plus ou moins définitive est ainsi réduit à quelques heures, ce qui explique la brièveté des séquences et le dépouillement de l'écriture. Il s'avère donc que le titre, *Sobre la marcha*, auquel fait écho dans ce passage l'expression « sobre el terreno », se réfère principalement à cette modalité d'écriture « instantanée », dans l'immédiateté de l'expérience (« lo más inmediatamente posible »), mais aussi au plus près des fluctuations de la subjectivité de l'écrivain (« la idea volandera y el humor cambiante »). S'agit-il là d'un fantasme de mimesis parfaite ? La suite de la séquence montre qu'il n'en est rien.

L'essentiel de la séquence est, en effet, consacré à deux exemples de poètes relevant de la tradition orale. Le premier est le 'bersolari' Udarregi (XIX^e siècle) qui improvisait ses strophes (« improvisaba estrofas medidas y rimadas para entretenimiento del que las quisiera ») et inscrivait pour chacune d'elle une trace sur un mur avec un fragment de tuile, puis, à partir de ses propres signes qu'il substituait à une écriture qu'il ne maîtrisait pas, les dictait à l'organiste du village qui les couchait sur le papier pour le plaisir de tous ceux qui pouvaient les lire ou, eux aussi analphabètes, pourraient les apprendre par cœur, les réciter et les transmettre de bouche à oreille à la veillée. Le second, dans une tradition plus savante mais non moins orale, est le chevalier Bernardino Perfetti, « poeta improvisado de profesión » (p. 13) qui, selon les propos que tient le chevalier de Brosse dans ses *Lettres d'Italie*, était capable d'improviser à la cour papale, au XVII^e siècle, des vers rimés (« capaz de componer repentizando largos y armoniosos poemas »), qu'il accompagnait au clavecin, sur les sujets les plus divers. En se recommandant de ces deux poètes de tradition orale, l'auteur-narrateur situe son récit écrit « sobre la marcha » dans cette tradition de l'improvisation, malgré la modernité de son moyen de transcription, l'ordinateur, placé sur le même plan que le morceau de tuile par la syntaxe du titre. Les exemples du 'bersolari' et de l'improvisateur italien viennent révéler l'objectif de la prise de notes : l'inattendu qui ne manquera pas de se présenter tout au long du

illustrations (cf. Irene Andrés-Suárez, « La poética viajera de Julio Llamazares », in *El relato de viaje contemporáneo por España y Portugal*, Geneviève Champeau (ed.), Madrid, Verbum Ensayo, 2004, p. 305-307).

chemin rejoint l'improvisation en ce qu'ils ont de non-programmé. L'inattendu ne pourra faire, de la part du voyageur-narrateur que l'objet d'observations fragmentaires, car succédant à d'autres, à l'intérieur d'une série, au fil du parcours. L'inattendu introduit ainsi à une poétique du discontinu signifiée, dès le départ, par la triple fragmentation de l'incipit. Il y a eu trois départs, les deux premiers subsumés par le dernier, et ils ne peuvent se manifester que par bribes, tout au long du troisième voyage, qui englobe l'ensemble et fait coexister les fragments du passé dans le présent.

En revendiquant l'héritage de la tradition orale, le narrateur-auteur du récit de voyage met en lumière deux objectifs. L'un d'eux concerne la réception, plus précisément la qualité de la communication que l'improvisation ou la récitation orale assurent entre la voix énonciatrice et son auditoire. Cela est souligné à propos de la réception des poèmes du 'bersolari' : « Pienso que, ya impresos, quizá alguno los leía de viva voz, en favor de otros que, como Udarregi, tampoco sabían leer pero los recordarían fielmente mirando sin ver las losas del fogón o la veta de la madera ». La fin de la citation évoque la puissance de fascination du poème qui arrache l'auditeur à son univers quotidien. L'exemple du poète de cour Bernardino Perfetti insiste de nouveau sur la magie particulière de l'improvisation et de la communication orales puisque ses créations « tenían la virtud de hacer partícipe al oyente del entusiasmo del poeta », magie qui disparaît à la lecture des mêmes poèmes transcrits par des copistes (« Las piezas que le robaron solapados copistas durante sus recitales, después se desparramaban lánguidas en la lectura y no mantenían lo que habían prometido en la declamación de su creador » (p. 13). C'est cette magie de l'improvisation que semble vouloir retrouver le narrateur-voyageur en écrivant « sobre la marcha ».

La référence à la tradition orale a une seconde signification exprimée dans le titre de cette troisième partie de l'incipit qui se termine par « [...] y lo irrepitable ». Les travaux consacrés à la poésie orale médiévale, en particulier ceux de Paul Zumthor⁹¹, montrent à quel point les littératures orales excluent la pure répétition, comment la « performance » introduit à chaque fois du nouveau, et comment le texte relève du fragment et de la variante, au sein d'un champ littéraire en perpétuelle transformation. Se placer dans une telle mouvance, c'est déclarer dès le début impossible l'entreprise à peine amorcée dans ce récit de voyage palimpseste. Quelle signification prend le voyage sur les pas de Baroja, qui suit lui-même ceux de Gómez, et quel sens

91. Cf. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 et *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

a la référence à ces textes antérieurs qui nourrissent la démarche et l'écriture du narrateur contemporain ? « Lo irrepitable » annonce que le passé est aboli, la mémoire défaillante, les textes oubliés et – comme on le verra par la suite –, le paysage transformé. Il ne reste plus au narrateur-voyageur qu'à rechercher les rares traces encore perceptibles de ce passé perdu à jamais, comme un lecteur peut déchiffrer sur un parchemin les traces laissées par un premier texte qui a été gratté pour en recevoir un autre. C'est déjà toute une interprétation du sujet contemporain face à une Histoire qui lui échappe et qu'il s'efforce de reconstruire, ou plutôt de recréer vaille que vaille, que ce narrateur postmoderne esquisse.

On comprend, rétrospectivement, pourquoi rien n'est dit des écrits suscités par l'expédition de Gómez ni du reportage de Baroja : l'écriture met déjà en oeuvre dans l'incipit une poétique de la trace. Une poétique dont participe la rétention de l'information, source de mystère et d'ambiguïté, qui fait partager au lecteur un manque et une incertitude fondamentales dont l'écriture rend compte tout en s'efforçant d'y répondre par l'exercice de la mémoire (le voyageur-narrateur est un médiateur entre les agents de l'histoire, les différentes traces écrites et le lecteur contemporain), et par l'inscription du sujet d'écriture dans une tradition orale qui maintient, tout au moins dans le domaine de l'écriture, une forme de continuité.

Beatrice CHENOT

5. CONCLUSIONS

Ces quatre seuils mettent en place des conceptions et des pratiques du genre « récit de voyage » qui diffèrent par certains aspects et convergent sur d'autres tout en marquant des points d'infléchissement dans la représentation du vécu de l'espace et du temps au cours du dernier siècle.

Deux titres seulement affichent la référentialité du genre par l'inclusion d'un toponyme : *Cuaderno del Guadarrama* de C. J. Cela et *Viagem a Portugal* de José Saramago, le plus référentiel de tous puisqu'il se limite à signifier la nature de l'action et l'espace parcouru. Le premier, *El peregrino entretenido (viaje romancesco)* de Ciro Bayo (1910) est, en revanche, centré sur le personnage du voyageur et ses aventures, tandis que *Sobre la marcha* de Gil Bera (1996), plus énigmatique, ne peut être perçu que rétrospectivement comme autoréférentiel. Une autoréférentialité d'ailleurs partagée, d'une manière ou d'une autre, par les trois autres titres. Le premier souligne l'hybridité du genre

en le rapprochant du roman par l'adjectif « romancesco » ; le second par la mention du carnet de voyage qui réfère aux notes prises sur le vif tout en signifiant une écriture en deux temps ainsi qu'une poétique du quotidien par ailleurs formulée, à la clôture de l'incipit, par l'expression « una honesta estética de lo cotidiano ». *Viagem a Portugal* informe, par son contenu sémantique, sur le voyage et non sur sa mise en écriture ; toutefois la forme du titre lui confère une dimension architextuelle en l'incluant dans une famille de textes qui peut être celle du guide de voyage ou du récit de voyage, appartenance problématisée à l'intérieur du récit.

Tout comme les incipits de fictions, ces quatre entrées en récit d'un genre référentiel thématisent la notion de passage. Ciro Bayo fait coïncider le début de son récit et le départ du voyageur. D'une manière plus indirecte et paradoxale, celui de C. J. Cela débute par une fin, celle du jour, apte à signifier l'abandon du monde que l'on quitte et, en conséquence, l'entrée dans une autre réalité, à la fois celle de la montagne et du livre. *Viagem a Portugal* qui, pas plus que le précédent, ne commence par le départ du voyageur de son domicile (on peut parler à leur sujet d'incipit *in medias res*) interroge la notion de frontière au moyen de ce voyageur dont la voiture est située pour moitié en territoire portugais et pour moitié en territoire espagnol, et des poissons du fleuve au nom double (Douro/Duero) et doublement qualifié (duro/dourado) qui nagent librement d'une rive à l'autre. Dans le roman de Gil Bera, le texte débute par le récit des origines de l'entreprise : du voyage lui-même, à travers l'évocation des deux voyageurs sur les traces desquels se lance le troisième et des récits qui constituent les hypotextes de *Sobre la marcha*.

L'autoréférentialité est forte dans tous les cas car elle est renforcée par une présence prégnante de l'intertextualité. Alors que le récit de voyage est un genre dont la littérarité conditionnelle dépend d'une appréciation esthétique subjective⁹², les quatre textes ici étudiés revendiquent leur appartenance au champ littéraire, bien que sous des aspects différents. *El peregrino entretenido...* affiche sa parenté avec le roman, la périπέtie et l'insolite d'une prose d'agrément. C'est vers la poésie que se tourne *Cuaderno del Guadarrama*, dès l'exergue extrait d'un poème de Machado, puis dans la référence à la poésie bucolique qui placent au premier plan la construction langagière. Par la référence à *Viagens na minha terra* de Garrett, récit de voyage dans lequel est enchâssé un récit de fiction, *Viagem a Portugal* souligne sa part d'invention, tout en orientant la lecture vers une prose

92. Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 7.

d'idée et des préoccupations idéologiques puisque *Viagens na minha terra* offre une méditation sur l'identité portugaise, ce que confirme ensuite le recours à la parodie d'un discours axiologique, le sermon. *Sobre la marcha* infléchit le champ discursif dans lequel s'inscrit le récit de voyage vers les écritures référentielles puisqu'il puise aux sources du journal de campagne de Gómez et du reportage de Baroja ; il ne le fait, toutefois, que pour problématiser la diction du monde circonscrite dans les limites du « je-ici-maintenant », ce qui est signifié par le rapprochement effectué entre l'écriture du voyage et la poésie orale en tant qu'art de l'improvisation et de l'éphémère. Sur fond d'une affirmation commune d'appartenance du récit de voyage au champ littéraire, semble se dessiner dans ce corpus réduit, au fur et à mesure que l'on progresse dans le siècle, un passage de modèles littéraires écrits à des modèles oraux, que ce soit celui du sermon, de l'improvisation poétique populaire des 'bersolaris' ou de la poésie de cour. Alors que chez Ciro Bayo l'oralité est limitée au dialogue, elle devient par la suite une matrice discursive qui met en relief la voix dans ce qu'elle a d'individuel et de fugitif, en consonance avec une valorisation de la subjectivité et de l'instable qui s'accroît dans la culture de la fin du XX^e siècle.

Deux récits introduisent l'action dès les premières lignes, ceux de Ciro Bayo et de José Saramago : le voyageur quitte la ville dans le premier cas et s'arrête sur la frontière pour s'adresser aux poissons dans le second. Tous deux mettent en scène un voyageur fictionnalisé, qu'il se présente comme un mixte de pèlerin médiéval et de chevalier errant ou comme un prêcheur parodique. Les deux autres incipits, statiques, réduisent le rôle du voyageur et sont presque exclusivement axés sur la représentation. Trois des quatre textes analysés présentent le voyageur, quelles que soient ses qualifications, comme un observateur dont le regard organise l'espace. Celui de Ciro Bayo, en se tournant successivement vers l'avant puis vers l'arrière, oppose le palais et la mesure, le centre du pouvoir et la périphérie sociale ; celui de *Viagem a Portugal* figure l'inanité de la frontière à travers le mouvement des poissons sillonnant, en un mouvement continu, la continuité des eaux du fleuve, entre ses deux rives, tandis qu'il inverse la symbolique du haut et du bas en faisant démocratiquement surgir la leçon de la contemplation du spectacle offert, en contrebas du pont, par la faune aquatique. Le voyageur de *Cuaderno del Guadarrama* n'est, pour sa part, que ce regard qui découpe et organise le paysage en tableaux juxtaposés. Avec lui devient plus manifeste encore le fait que le récit assure une double mise en scène : celle du personnage, assurée dans ce cas par le recours à un narrateur hétérodiégétique distinct du voyageur, lequel met à son tour en scène le

paysage par la nature contemplative de son action. La question de la représentation n'est pas moins présente dans les premières pages de *Sobre la marcha*, quoique de manière plus indirecte, hors de la médiation du voyageur. Celui-ci est très brièvement évoqué au début de la troisième section de l'incipit avant de laisser la place à des considérations concernant l'écriture du voyage. Le rôle du regard néanmoins est encore sensible dans l'exemple du 'bersolari' analphabète mémorisant les strophes qu'il compose à l'aide d'un signe tracé sur un mur ; mais, pour tout autre spectateur, ces traits sont dépourvus de signification, ce qui annonce une dissociation entre « voir » et « comprendre », entre expérience sensible et savoir. Si le regard continue à occuper une place centrale dans le genre, c'est maintenant dans la perspective de la mise en question des savoirs qui fait évoluer le genre conformément à l'idéologie de cette fin de siècle.

Le rapport au lecteur est très différent d'un texte à l'autre. Ciro Bayo joue pleinement la carte de la séduction en annonçant un récit d'aventure, qui le charmera aussi par son personnage insolite : si le substantif « peregrino » réfère au pèlerin, ce qui est déjà peu commun au début du XX^e siècle, le même signifiant suggère, dans sa fonction adjectivale, l'étrange. De plus, si l'adjectif « entretenido » s'applique au voyageur, il concerne aussi le lecteur, dont le voyageur est une métaphore⁹³, et introduit, par ricochet, une littérature qui enseigne en divertissant. Par ailleurs, le dédoublement de l'ouverture en une préface et un incipit permet au narrateur d'en développer la fonction informative, de sorte que le lecteur pénètre dans un univers parfaitement balisé et rassurant. Le jeu de *Cuaderno del Guadarrama* est plus subtil. Peu informatif malgré son caractère statique, le premier chapitre n'indique ni d'où vient le voyageur, ni précisément où il va, ni quand et dans quelles circonstances a eu lieu le voyage. En transformant le paysage en une série de tableaux, il affiche d'emblée une visée esthétique et s'adresse à un lecteur cultivé apte à savourer une prose sophistiquée. La complicité à laquelle le narrateur invite son lecteur s'établit entre lettrés en possession d'un bagage culturel commun nécessaire au repérage d'un dense réseau intertextuel. *Viagem a Portugal* joue des deux registres, celui de l'insolite susceptible de piquer la curiosité du lecteur lorsque, non sans humour, il annonce dès l'amorce un spectacle jamais vu, et celui de la complicité cimentée par une même compétence culturelle dans le jeu parodique. Dans ce cas toutefois, ce lien de complicité est mis au service d'une visée

93. Voir à ce sujet Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974, p. 9-29.

didactique : elle facilite l'acceptation par le lecteur de la « leçon » que le narrateur lui transmet après l'avoir reçue lui-même des poissons du fleuve ; une leçon de fraternité qui empêche d'ériger en barrières les différences. Le lecteur pénètre plus difficilement dans l'univers textuel de *Sobre la marcha* en raison d'une stratégie de rétention de l'information génératrice de mystère qui ne lui permet de comprendre la nature et la visée de l'entreprise qu'à la fin d'un incipit de plusieurs pages, et ce, malgré le caractère statique de ses trois segments, qui laissent présager que le narrateur jouera la carte de la fonction informative. Cette stratégie s'avère pourtant correspondre à une autre visée et annoncer un axe sémantique essentiel du récit : la difficulté du voyageur-narrateur à accéder à une représentation globale, structurée et stable du réel, difficulté que partage le lecteur en raison des silences et des discontinuités de l'écriture.

Une autre évolution est sensible dans la façon dont les représentations de l'espace introduisent une profondeur temporelle et dans le vécu du temps que construisent les incipits. On voit sur ce point se dessiner une cassure entre Ciro Bayo et Cela, d'une part, et entre Saramago et Berra de l'autre : là où les deux premiers établissent une continuité entre présent et passé les deux autres marquent une rupture. L'expérience du voyage est, pour les deux premiers, l'expérimentation d'un prolongement du passé dans le présent qui est moins capté par les sens du voyageur que construit par le narrateur qui fait du voyage dans l'espace un voyage dans le temps. L'intertextualité joue, dans *El peregrino entretenido...* un rôle essentiel dans la remontée vers le Moyen Âge (figure du pèlerin) et le Siècle d'Or (sémiotopes de la route, de l'auberge), tandis que cette inversion du cours du temps en un retour aux origines est renforcée par le caractère archaïsant de l'écriture. Quant à *Cuaderno del Guadarrama*, on a montré que l'ensemble du dispositif textuel vise à conjurer l'écoulement du temps et les transformations néfastes qu'il entraîne. Dans les deux cas, le jeu intertextuel se fait sur le mode de l'identification et construit un univers prévisible car fondé sur la répétition qui régit jusqu'à la syntaxe dans la prose de C. J. Cela. En revanche, *Viagem a Portugal* ne convoque le passé (le sermon du père jésuite Vieira) qu'avec une intention polémique et la reprise de l'hypotexte est ironique. Le « sermon » du voyageur lui permet de placer le voyage sous le signe de l'abolition des frontières – auxquelles il substitue le symbolisme du pont – et des égoïsmes nationalistes, et d'introduire une dimension utopique lourde de propositions pour l'avenir. Saramago, soulignons-le, est, des quatre écrivains, le seul à offrir cette ouverture sur l'avenir. En outre, la parodie du sermon baroque est aussi un procédé qui vise à récuser une prose

hautement rhétorique au bénéfice du langage oral et simple du narrateur. *Sobre la marcha* dynamite la belle continuité et la grande stabilité que visent à établir les deux premières œuvres en mettant en place un univers placé sous le double sceau de la discontinuité (« lo irrepitable ») et du flou qu'entretiennent les silences du récit. Du passé, le narrateur dans l'incipit et le voyageur par la suite ne peuvent trouver que des traces car les livres d'histoire sélectionnent leur matière, la mémoire collective est oublieuse et les textes se perdent ou cessent d'être lus, tout comme, par ailleurs, les paysages se transforment et n'offrent plus au regard que des bribes d'histoire. Ce quatrième récit est exemplaire d'une pensée « postmoderne », orpheline des « grands récits ». C'est pourquoi, alors que les narrateurs de *Ciro Bayo* et de *Cela* étaient les héritiers des prosateurs et des poètes d'antan, celui de *Gil Bera* ne peut que se recommander des improvisateurs, puisque sa seule vérité est celle de l'instant dans lequel naît et meurt la voix. Les deux premiers textes associent une conjonction temporelle – sur le mode de la répétition – à une disjonction spatiale -entre la ville, siège du pouvoir, et les faubourgs miséreux chez *Ciro Bayo*, entre ville et campagne, vallée et montagne chez *Cela*. Inversement, les deux derniers associent disjonction temporelle et conjonction spatiale : entre les deux rives du fleuve, les deux côtés de la frontière chez *Saramago* comme entre les différents périple sur un même parcours chez *Gil Bera*. Tout se passe comme si, en l'absence de certitudes et de systèmes, l'expérience individuelle de l'espace était encore le point d'ancrage le plus sûr à partir duquel établir un rapport au réel et construire un savoir. Serait-ce une des raisons de la vogue actuelle que connaissent les récits de voyage ?

Geneviève CHAMPEAU

ANNEXES

1. **Ciro Bayo : *El peregrino entretenido (viaje romancesco)***

Preámbulo

Como pájaro emigrante, siento con el buen tiempo necesidad de volar; la nostalgia de la vida de campo, de vagabundear al sol y al aire libre. Unas veces a pie, otras en cabalgadura, salgo de la ciudad casi todos los años y hago una correría, más o menos lejana, para gozar de la buena vida bohemia.

Como ando sin prisas, me detengo, a menudo, para conversar con los labradores del campo, o con traficantes y viajeros, en ventas y posadas. Estas conversaciones son no menos entretenidas que instructivas, pues aprendo muchas cosas nuevas sobre las costumbres del país que recorro, y los gustos y variados caprichos de los hombres.

En ocasiones, con achaque de éntrome acá que llueve, o hace un sol que rabia, me refugio en ventas y paradores donde encuentro, de ordinario, carreteros, mercachifles y rufianes; y con esta gente me entretengo envidando rondas de vino, fritos picantes o cosas de más enjundia; « para que se vea –diré con Antonio Pérez– que es necesario a los peregrinos templarse a ratos como instrumentos, para entretenimiento de los con quien tratan ».

Al obscurecer, me alojo en mesones o me hospedan en hidalgas moradas. Como quiera que sea, antes de acostarme me quito el traje de viajero, sucio de polvo y de barro, y, como dice elegantemente Maquiavelo, me revisto con el pensamiento un traje de corte, con manto de armiño, para anotar las impresiones del día.

Tal es la génesis de este libro, que a Dios plegue sea muy leído para que cunda la afición a las excursiones, a los *entretencimientos peregrinos* al aire y al sol, dispensadores de salud y fortaleza.

JORNADA PRIMERA

La Salida

Esta vez salgo a caballo por la famosa Puente Segoviana.

Visto traje de pana, de corte militar, y por todo equipo, un maletín a la grupa con ropa blanca, y un recio capote, entre poncho y manta.

A paso corto, enfilo la carretera de Extremadura en dirección al Campamento. El trayecto, entre calle y carretera, está salpicado de tejares y tabernas, y más que todo, de chozas y aduare, asilos de merodeadores y traperos que salen a la busca, como los aviones y gaviotas acuden a las playas de un puerto, donde desembocan las cloacas.

Me apeo en Carabanchel, y mientras el caballo pace y descansa, vuelvo la cara para despedirme de Madrid.

Está la mañana muy clara, y esto me deja ver la « Ciudad de las siete colinas », dibujando su perfil en el horizonte. No obstante serme familiar la vista de Palacio, mis ojos se clavan en él. Blanco y adusto, se destaca aplomado, como enorme alcazaba, entre el confuso caserío. La alfombra de verdor que tiende a sus pies la ribera y la Casa de Campo, mitiga la severidad de la grandiosa fábrica. Sólo, cuando horas más tarde, el sol se refleja en su fachada occidental, aparece el Alcázar, albo y magnífico, como lo que realmente es: un himno de piedra a la Realeza y al Arte.

Del Campamento adelante, campos sin cultivo y dehesas sin pastos.

Al llegar a Móstoles, donde el camino se bifurca a Navalcarnero y a San Martín de Valdeiglesias, suelto las riendas al caballo dejándole en libertad de escoger la ruta. El animal, sugestionado por la vista del vecino Guadarrama, toma la derecha. Con esto, determino el plan de mi viaje. Iré, por Valdeiglesias, a perderme en la sierra de Gredos.

(Madrid, Lib. de los Sucesores de Hernando, 1910, p. 5 à 8)

2. Camilo José Cela : *Cuaderno del Guadarrama*

ESTÉTICA EN LOS CERRILLOS

Sentado al borde de los Cerrillos con los montes enfrente —La Maliciosa, los Siete Picos, con el pico de Majalasca más a mano, el Montón de Trigo, la Peñota— y el valle del Guadarrama al pie, el vagabundo, ¡que Dios le perdone!, se siente esteta y piensa, menos mal que con imprecisión, en los vanos pensamientos que pueblan su cabeza con terquedad.

El sol, a la tardecica ya, se ha ido a los campos de Segovia por encima de la Peñota, y el cielo, en esta hora de luz que aún resta, se divierte pintándose con todos los colores que a la tierra le sobran.

Sobre la cabeza de un pastorcillo de cabras ataviado con las eternas y siempre jóvenes y de viejo aspecto prendas de sus industrias y de sus oficios de lobezno, pasan, como veloces pájaros viciosos, los metálicos sonos de las descaradas radios de los chalets. El pastorcillo que, ¡bendito sea!, pinta geometrías con su navaja sobre una vara de fresno, ni levanta la cabeza para verlos pasar. A lo mejor –cosas más raras se han visto por estos montes– ni los escucha siquiera.

Como contrapunto, el esquilón del cabestro que paca, henchido de sabiduría, en el pradillo verde, suena y retumba como un extraño reloj que marcara las misteriosas horas por todos ignoradas.

El azul del cielo se ha tornado malva y de color de rosa, y la malva y la color de rosa del cielo se van tornando pálidamente azules, con los tenues y delicados tonos que ya presienten la oscuridad.

Por la vía del tren, meditativamente, discurre una lenta y silenciosa pareja, una mujer y un hombre adiestrados en el vocabulario de las pausas. Son jóvenes todavía, aunque no ya niños, y tiñen su mirar con cierto aire de contenido desconsuelo, de progresado amargor.

El vagabundo, sentado al borde de los Cerrillos, piensa, al verlos cruzar –tan herméticos, tan rítmicos, tan enlazados de la mano–, en los geológicos trasfondos de estos amores de montaña, previstos, inexorables y rigurosos como los eclipses.

Una moza vaquera, bisnieta de otras vaqueras hermosas, pasa, arreando casi con mimo a sus yuntas de vacas por el pedregoso camino del establo. Lleva la sonrisa pintada, ¿inútilmente?, en la cara y se mueve con un raro ritmo, con una desusada y alada diligencia.

El vagabundo, si tuviera menos años y mejor ver, se hubiera llegado hasta el sendero a verla pasar más cerca y a desearle que no envejeciera jamás, que es lo más prudente y amoroso que al prójimo puede deseársele en este mundo tan viejo, en esta vieja decoración del Guadarrama.

Alfonso de Aragón, rey de Nápoles, pensaba que eran cinco las cosas que agradaban a la ancianidad: leña seca para quemar, caballo viejo en el que cabalgar, vino añejo del que beber, amigos de su porte al conversar y libros antiguos donde leer.

Pero el vagabundo piensa, sentado al borde de los Cerrillos, que tampoco es mala para el viejo, se le quita la envidia, la fantasmagórica visión de la juventud, que rompe, con una grácil pirueta, con un complicado y elemental mohín, la tersa sequedad de un paisaje, al que no hay quien se atreva a faltarle a los debidos cumplidos y respetos.

– ¡Adiós, galana!
– ¡Adiós, buen hombre!
Vaya, ha habido suerte.

El grillo del crepúsculo rasca su violoncello entre la mata de roble que la cabra no deja crecer, y las más perezosas palomas de los últimos palomares vuelven a casa, a que el palomo les riña por casquivanas, con un apresurado y bien medido revolar.

Por el valle –Los Molinos, Collado Mediano, Guadarrama, Villalba– late una civilizada vida que, por las noches, tiene crisis de miedo, espantables pesadillas, conciencias remordedoras. Los automóviles y los trenes eléctricos huyen, veloces, de la noche que amenaza con cogerlos vivos por el Guadarrama, y las almas de la ciudad, los corazones de la ciudad, empiezan a esconder la cabeza, como los pájaros, bajo el ala.

Un niño perdido llora, sobrecogido, por el sendero del pueblo.

Un can sin dueño y lleno de desesperanzas, marcha, con un aburrido trotecillo ligero, camino de ningún lado.

Un murciélago tontiloco hace equilibrios y esguinces entre los robles y los altos chopos, erguidos como lanzas.

Las luces de los automóviles se tiran a plomo por las cuestas del Alto del León.

Sí, ya no hay remedio. Al vagabundo, sentado al borde de los Cerrillos, se le vino la noche encima, como un toro de sombras.

Parece un sueño, pero no es más que una honesta estética cotidiana.

(*Obras Completas*, Madrid, Destino, 1966 , tome 5, p. 21-24)

3. José Saramago : *Viagem a Portugal*

DE NORDESTE A NOROESTE, DURO E DOURADO

O sermão aos peixes

De memória de guarda de fronteira, nunca tal se viu. Este é o primeiro viajante que no meio do caminho pára o automóvel, tem o motor já em Portugal, mas não o depósito de gasolina, que ainda está em Espanha, e ele próprio assoma ao parapeito naquele exacto centímetro por onde passa a invisível linha da fronteira. Então, sobre as águas escuras e profundas, entre

as altas escarpas que vão dobrando os ecos, ouve-se a voz do viajante, pregando aos peixes do rio:

“Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no rio Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá todos e dizei-me que língua é a que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas, e se também lá tendes passaportes e carimbos para entrar e sair. Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim, peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estais numa banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidades de fome e não por enfados de pátria. Dais-me vós, peixes, uma clara lição, oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal, convém a saber: que de terra em terra deverei dar muita atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressaltando, como humano é, e entre vós igualmente se pratica, as preferências e as simpatias deste viajante, que não está ligado a obrigações de amor universal, nem isso se lhe pediu. De vós, enfim, me despeço, peixes, até um dia, ide à vossa vida enquanto por aí não vêm os pescadores, nadai felizes, e desejai-me boa viagem, adeus, adeus.”

(Lisbonne, 18^o ed., Caminho, 1995, p. 15)

4. Gil Bera : *Sobre la marcha*

La expedición de Gómez

En junio de 1836, Bruno Villarreal, general en jefe de las tropas carlistas, al ver que las fuerzas liberales se limitaban a quedarse en las márgenes del Ebro pretendiendo establecer un bloqueo de las provincias vascas, dispuso que saliera una división hacia Asturias y Galicia para extender allí la guerra y desviar la atención del enemigo.

Miguel Gómez Damas fue encargado del mando de la columna. Había nacido en Torredonjimeno, en 1785, en el seno de una familia rica aunque honrada. De mozo, dejó los estudios y combatió contra los franceses, distinguiéndose por su inteligencia y serenidad. En 1812, dejó el ejército con el grado de capitán y se retiró a sus tierras; allí desempeñaba el puesto de repartidor de bulas. Conspiró contra el impío régimen constitucional y por eso, en 1822, tuvo que salir de Jaén, dejando su familia y hacienda. Por entonces, conoció a Zumalacárregui. Desde el principio congeniaron, sus caracteres eran muy semejantes y sus ideas políticas idénticas.

Al empezar la carlistada, Zumalacárregui lo nombró jefe de su estado mayor. Gómez batió a Espartero en Gorbea y a Lacy Evans en Hernani. Fue nombrado mariscal de campo y, durante mucho tiempo, mandó una brigada de guipuzcoanos y navarros.

Al ponerse al frente de la expedición que debía propagar la guerra por el Norte, ya había cumplido los cincuenta y un años.

Cuando vio que no era factible establecerse en Asturias y Galicia, siguió marchando y contramarchando, cruzando ríos y montañas, tomando ciudades, batiéndose, huyendo, contraatacando y haciéndose con grandes botines. Trazó a lo largo de casi seis meses una gran S sobre la península. Al final, volvió a su punto de partida con fuerzas más numerosas de las que tenía al partir.

El hecho de que una columna carlista pudiera pasearse por todo el país sin poder ser batida de forma efectiva tuvo importantes repercusiones. Causó un gran descrédito de las tropas constitucionales, una baja acusada de los fondos liberales en el extranjero y reavivó el hondo pesimismo colectivo que ya era crónico en España desde casi tres siglos. También ocasionó enfrentamientos entre los militares que debían perseguir la expedición. Estas trapisondas cuarteleras se enconaron y fueron determinantes en los pronunciamientos y motines de la época.

A su regreso, Gómez fue acusado en el cuartel general carlista de incumplir las órdenes que se le habían dado y se le sometió a un proceso que, al acabar la guerra, aún no había terminado. Fue encarcelado y se llegó a decir que había sido fusilado.

Gómez era admirado por su campaña y tenía una aureola de héroe en el extranjero. Con su proceso, se desprestigió la causa del pretendiente en países y cortes donde, hasta entonces, el carlismo contaba con partidarios.

La expedición de Gómez, fantástica y novelesca, ha sido una de las más curiosas y célebres de la historia militar. Hoy está olvidada pero, en su tiempo, llamó la atención en el extranjero casi más que en España.

Muchos militares europeos seguían su ruta con interés. El zar de Rusia hacía que sus generales le detallasen cada día sobre un mapa los últimos movimientos y circunstancias. Años después, Nicolás I seguía preguntando a algún agregado de la embajada española en San Petersburgo:

– ¿Qué se hizo del bravo Gómez?

El sorprendente paseo que improvisó Gómez por la península quedó como un drama colectivo con muchas aventuras y ningún argumento. Una Anábasis sin Jenofonte.

El reportaje de Baroja

En junio de 1935, Baroja salió con un chófer y un fotógrafo a recorrer la ruta de la expedición de Gómez. Tenía más de sesenta años, un prestigio asentado y ya había escrito lo fundamental de su obra. Un periódico le encargó el reportaje.

La expedición de Gómez apareció en el diario *Ahora*, ilustrada con unas fotos de color sepia. No es un reportaje muy conocido ni especialmente celebrado, pero a mí me pareció entretenido.

En general, lo mejor de la obra de Baroja me parece la parte de artista impresionista, el decorado de las novelas, los epílogos inciertos y egotistas. Sus personajes, en cuanto empiezan a destacarse del paisaje, ya no me importan tanto y los protagonistas aún menos.

El personaje barojiano que no pasa del segundo plano y no se refalsea con ampliaciones suele estar bien. Pero, muchas veces, encuentro que tiene cuadros malogrados por las figuras que, de cerca, irremediabilmente se amaneran.

Como su hermano Ricardo, que tiene cuadros que podrían ser muy sugerentes echados a perder por el plano demasiado cercano de los personajes y que estarían mejor si esas figuras fuesen borrones lejanos.

El ordenador, el trozo de teja y lo irrepetible

Casi sesenta años después de la excursión de Baroja, un día se me ocurrió que la iba a hacer yo y, como no necesitaba ni chófer, ni fotógrafo, ni encargo de nadie, me puse en marcha sin más.

Quise trabajar el texto y tomar notas lo más inmediatamente posible; la idea errática, la ocurrencia volandera y el humor cambiante. Además de apuntar sobre el terreno, llevé un ordenador para escribir algo más extenso cada día en cuanto pudiese.

Otros suelen usar máquinas de hacer fotos y magnetófonos. No importa, todo está bien si sirve. Como el trozo de teja de Udarregi.

Udarregi era un campesino guipuzcoano que improvisaba estrofas medidas y rimadas para entretenimiento del que las quisiera. No sabía escribir, pero tenía un sistema propio para conservar y fijar sus ripios. Se retiraba a un cuarto de su casa; allá, conforme completaba cada estrofa, hacía una marca en la pared con un trozo de teja. Cuando ya tenía cierta cantidad, llamaba al organista del pueblo, iban los dos al cuarto y Udarregi dictaba cada estrofa a la vista de su marca correspondiente. El organista, que

sabía escribir pero no leer marcas de teja, copiaba fielmente y el texto se podía imprimir.

Pienso que, ya impresos, quizá alguno los leía de viva voz, en favor de otros que, como Udarregi, tampoco sabían leer pero los recordaban fielmente mirando sin ver las losas del fogón o la veta de la madera.

La antítesis de Udarregi sería el caballero Bernardino Perfetti poeta improvisador de profesión, coronado como tal por Benedicto XIII, capaz de componer repentizando largos y armoniosos poemas con la sola compañía de un clavecín que hacía sonar los acordes y preludios para no dejar vacíos los intervalos al final de cada estrofa. El caballero de Broses cuenta que en Siena le propuso el tema de la aurora boreal y resultó una hermosa y sonora declamación, en rimas octavas, llena de ideas e imágenes que tenían la virtud de hacer partícipe al oyente del entusiasmo del poeta.

El caballero Perfetti nunca quiso escribir nada. Las piezas que le robaron solapados copistas durante sus recitales, después se desparramaban lánguidas en la lectura y no mantenían lo que habrían prometido en la declamación de su creador.

(Ed. PRE-TEXTOS Narrativa, Valencia, 1996, p. 9-13)