

VOYAGES D'HIVER

Françoise Paulet Dubois¹

Universidad de Almería
pauletfranc@yahoo.fr

RÉSUMÉ: Partant du Voyage d'hiver de Schubert et du poème homonyme de Müller, qui l'inspire et qui préfigure pour moi telle œuvre de Friedrich ou de Steinlen, et en me centrant sur les aspects sémantique et lexical, je relis Le Vagabond de Maupassant ; j'examine en les comparant la nouvelle The Dead de Joyce et le roman Nieve de primavera de Mishima ; j'étudie Si una noche de invierno un viajero de Calvino puis Le Voyage d'hiver de Perec et, après un examen de Figuras inacabadas de Marías, j'analyse Le voyage d'hiver d'Amélie Nothomb. Les huit textes ont en commun le vagabondage et l'hiver, mais chaque créateur associe ces deux éléments pour des raisons différentes. Je tâcherai de voir comment chacun a imprimé sa personnalité au motif du voyage d'hiver, et pourquoi l'errance est associée à cette saison et point aux autres.

MOTS CLÉS: voyage, hiver, littérature, approche sémantique et lexicale.

VIAJES DE INVIERNO

RESUMEN: Partiendo del Viaje de invierno de Schubert y del poema homónimo de Müller, que lo inspira y que prefigura para mí tal obra de Friedrich o de Steinlen, y centrándome en los aspectos semántico y léxico, releo Le Vagabond de Maupassant; examino comparándolos el relato The Dead de Joyce y la novela Nieve de primavera de Mishima; estudio Si una noche de invierno un viajero de Calvino, luego Le Voyage d'hiver de Perec y, después de un examen de Figuras inacabadas de Marías, analizo Le voyage d'hiver de Amélie Nothomb. Los ocho textos tiene en común el vagabundeo y el invierno, pero cada creador asocia estos dos elementos por razones distintas. Intentaré ver cómo cada uno ha imprimido su personalidad al tema del invierno, y por qué se asocian los viajes a esta estación y no a las demás.

PALABRAS CLAVE: viaje, invierno, literatura, análisis semántico y léxico.

Recibido: 04/04/2015. Aceptado: 28/07/2015

1. Groupe de recherche de l'Université d'Almería "Teoría de la literatura y literatura comparada" HUM 444.

C'est en écoutant l'admirable *Winterreise* de Franz Schubert que j'ai eu l'idée d'examiner sur les plans sémantique et lexical le thème du « voyage en hiver » dans certaines œuvres littéraires de mon choix. J'ai pris les deux substantifs dans leur sens le plus large : « voyage », inscrit dans un vaste champ sémantique et référant au voyage, mais aussi à la promenade, au parcours initiatique, au vagabondage, à la quête, au mouvement vers l'avant, l'errance, le pèlerinage, voire la course, et « hiver », riche d'une polyvalence qui évoque, au-delà des limites de la période hivernale avec ses pénibles manifestations atmosphériques, la saison finale, où règnent mort, silence, solitude, désespoir, néant.

Ce sujet universel, qui inspire des artistes de toutes les disciplines, habite aussi au cœur de l'homme depuis toujours. Pour ne citer que quelques exemples, rappelons qu'au XV^{ème} siècle, Charles d'Orléans déclarait dans un célèbre rondeau : « Hiver, vous n'êtes qu'un vilain (...) plein/ De neige, vent, pluie et grésil » que l'on devrait exiler; le poète allemand Johann Georg Jacobi publie son *Winterreise* en 1769 ; George Sand publie en 1842 *Un Hiver à Majorque*, récit autobiographique de son voyage à cette île des Baléares en compagnie de Frédéric Chopin et de leur lamentable séjour: au lieu de jouir d'une température clémente, les amants passèrent là un dur hiver, froid et pluvieux ; néanmoins le musicien y composa, en partie, sa Ballade en fa majeur opus 38 et son célèbre Prélude opus 28 n° 15 « des gouttes de pluie »; *Le voyage d'hiver* est le titre d'ouvrages signés entre autres par Lambert, Sorel ou Rémy, ainsi que de la « romance » du Belge Charles Bertin écrite en 1989, d'ailleurs associée au célèbre lied de Schubert ; enfin, en 2003, le film *Mon voyage d'hiver*, drame de Vincent Dieutre, a pour héros un homosexuel obsédé par la figure et les mélodies du grand musicien ; accompagné de son filleul, il réalise en Allemagne un voyage initiatique et glacial à travers sa propre biographie.

Pour respecter l'ordre chronologique, et en prenant comme point de départ l'œuvre de Schubert *Winterreise* (« Voyage d'hiver »), je relirai le texte poétique *Die Winterreise* de Müller dont il s'inspire ; je suivrai « le vagabond » dans la nouvelle homonyme de Maupassant ; je comparerai ensuite la marche hivernale et infernale de deux personnages littéraires éloignés dans le temps et l'espace, l'un de *The Dead* de Joyce et l'autre de *Nieve de primavera* de Mishima ; je jeterai un coup d'œil à la fois amusé et réfléchi sur *Si una noche de invierno un viajero* d'Italo Calvino puis j'étudierai le sujet dans *Le voyage d'hiver* de Perec ; je ferai une brève incursion dans la nouvelle espagnole contemporaine avec *Figuras inacabadas* de Javier Marías, et je terminerai par le roman *Le Voyage d'hiver* de Nothomb. Cet éclectisme n'a d'autre raison que le hasard de mes lectures.

Winterreise est un ensemble de *Lieder* pour voix et piano que Schubert composa à partir d'un cycle de 24 poèmes écrits par Wilhelm Müller entre 1822 et 1823 et publiés en 1824 : *Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise* (« Chants d'errance de Wilhelm Müller. Le voyage d'hiver ») et *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten : Lieder des Lebens und der Liebe* (« Poèmes tirés du recueil abandonné d'un clairon ambulant : chants de la vie et de l'amour »). Le musicien autrichien découvrira et mettra en musique les douze premiers en février 1827, peu avant d'avoir l'âme brisée par la mort de Beethoven, le maître admiré à qui désormais il ne pourra plus présenter son œuvre ; il composera les douze autres *Lieder* la même année en automne, et mourra en novembre 1828. Le désespoir mêlé d'ironie des pièces de Müller émeut un Schubert pauvre et malade qui, dans son voyage ultime, s'identifie totalement avec le poète de Dessau ; de plus, il rend le sujet plus général et plus abstrait en ôtant au titre son article défini. Avec beaucoup de sensibilité et de profondeur, le chercheur en musique et en perception auditive Daniel Pressnitzer a analysé chacun des 24 morceaux schubertiens, qu'il considère comme « le sommet du Lied romantique allemand » (2003 : 2).

Tenu à l'époque pour une sorte de Byron germanique en raison de son philhellénisme, Wilhelm Müller est surtout connu pour cette suite, que Pressnitzer a traduite en français et commentée dans les termes suivants : il s'agit du récit

d'un fantôme en errance. Commencé comme une destinée individuelle [...], le cycle finit par devenir une odyssée initiatique dans un climat de plus en plus oppressant, jusqu'au glas final de la destinée humaine. Ce n'est plus le suicide d'un jeune amoureux trompé, mais la prise dans les glaces d'un homme usé, fini, figé dans la solitude et la souffrance. Et cette douleur atteint à l'universel (2).

Après un « Bonne nuit » lancé à l'infidèle, l'amoureux prend la route dans la neige et la nuit ; la girouette de la maison de sa bien-aimée, image pour lui de l'inconstance féminine, semble le narguer ; les larmes se glacent sur ses joues ; tout est gelé et mort, même son cœur, où le souvenir de la belle s'est figé ; il s'éloigne du tilleul, confident de son bonheur passé et lieu de paix ; les larmes brûlantes du fiancé tombent dans la neige qu'elles font rouler jusqu'à la maison de la jeune fille ; la rivière naguère sauvage et aujourd'hui gelée où il a gravé le nom et les dates de son amour est semblable à son cœur endolori mais encore vibrant de passion ; il veut quitter à la hâte la ville où tout a changé : oiseaux, fleurs et sources, mais où il voudrait revoir les yeux de l'aimée ; il comprend que joies et peines ne sont qu'un jeu pareil au feu follet qui l'avait attiré ; une halte dans la cabane d'un charbonnier ne donne pas plus de repos à son corps qu'à son cœur,

meurtri par le chagrin ; la douceur printanière des rêves d'amour contraste avec la dureté et la froideur du réel ; la nature claire et joyeuse n'empêche pas la souffrance du voyageur solitaire ; il s'adresse à son cœur, qui s'est mis à battre follement à la vue du postillon : hélas ! il n'y a pas de nouvelles de l'aimée ; la neige avait blanchi les cheveux du jeune homme, qui se croyait vieilli et plus près de la tombe, mais ce n'est qu'une illusion, et il prend sa jeunesse en horreur ; une corneille le poursuit comme une menace de mort ; la chute des feuilles représente pour le malheureux la fin de l'espoir ; le village dort et rêve, les chiens aboient contre le jeune homme, mais pour lui tous les rêves se sont évanouis ; il voit son image dans le ciel gris déchiré par la tempête, et ce n'est rien d'autre que le dur hiver ; le voyageur cède aux fausses promesses de bonheur d'une lumière dansante ; face à un poteau indicateur, il choisit le chemin dont nul n'est encore revenu ; ses pas le portent vers un cimetière, « fraîche auberge » où il demande en vain à être hébergé, puis sa marche reprend : ces vers nous situent, avec quelques années de retard, face au tableau du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich « Cimetière de monastère dans la neige » ; le triste héros de Müller semble retrouver son courage et faire la sourde oreille à sa douleur, mais ce n'est que pour défier les dieux ; il dit avoir assisté au phénomène optique des parhélies : deux des trois soleils contemplés (les yeux de l'aimée) sont tombés, et il souhaite la chute du troisième aussi, dans l'espoir que l'obscurité lui soit propice ; le personnage qui donne son nom au dernier poème, le joueur de vielle, apparaît comme un symbole de la mort : ignoré par les passants, moqué par les chiens, il joue pieds nus sur la glace, impassible, éternellement, et le narrateur lui propose de partir avec lui, tout en lui demandant de faire tourner sa vielle, ce que d'aucuns voient comme un appel au génie créateur de Schubert, qui avait déjà mis en musique les 12 premiers chants.

Le calvaire de l'amour brisé a conduit le voyageur depuis la maison de la jeune fille, où régnaient amour et espoir, jusqu'à la désespérance et la mort. Le contenu tragique du poème rappelle ces proverbes roms : « Vous pouvez me tuer, mais laissez-moi chanter ma chanson ! » ou « Si tu ne sais pas où tu vas, souviens-toi d'où tu viens ! » ; de plus, il préfigure l'eau-forte exécutée en 1902 par le Suisse Théophile-Alexandre Steinlen « Vagabond sous la neige » : un homme chemine douloureusement dans une tempête de neige, écrasé par son destin, le regard fixe. Comme la toile de Friedrich, comme la gravure de Steinlen, le texte de Müller est en noir et blanc : rares points noirs de l'errant, de la corneille ou des chiens, et blanc de la neige, de la glace, des cheveux saupoudrés de flocons de l'homme qui marche sans fin, et blancheur du néant. Cette poésie, aussi intense que simple, où chaque tableau du chemin de croix sous la neige est brossé en quelques mots, sans fioritures de style comme sans épanchement sentimental, est d'une gravité plate

qui bouleverse d'autant plus le lecteur. Le titre de Müller, dont l'équivalent est « voyage d'hiver », est un peu pâle compte tenu des tourments du héros exposé aux intempéries: si l'« hiver » est bien représenté dans ses manifestations physiques (« froid », « ciel gris », « gel », « glace » ou « neige », même si cette dernière est tantôt un élément matériel, de l'eau congelée, tantôt l'image du vieillissement : les flocons ont blanchi la tête du marcheur, qui espérait s'approcher de la mort), le « voyage » est plutôt une pénible « déambulation » dans le sens psychiatrique de propension à marcher sans cesse. Le déséquilibre amoureux de l'homme trompé s'assimile à une démence qui le force à un « voyage » incessant.

Considérons à présent le cas du *Vagabond*, tragique nouvelle publiée en 1887 par Maupassant. À 27 ans, Jacques Randel, un vigoureux charpentier, est las de n'avoir « rien à faire » et de manger « la soupe des autres » (1994 : 331). C'est « le chômage général » (331), auquel il veut échapper en partant pour « le Centre » à la recherche d'un travail. Cette aventure, au cours de laquelle il ne s'occupera qu'à l'une ou l'autre besogne, pour quelques jours et pour quelques sous, et ne connaîtra que la faim, l'exténuation, la rage et le désespoir, lui sera fatale, car il ne trouvera pas de travail, et en viendra à voler de la nourriture. Suspect pour les uns, dangereux pour les autres, coupable de vagabondage et de mendicité, il sera finalement condamné à vingt ans de prison après avoir abusé d'une servante de village.

Le « vagabond » de Maupassant n'est pas un voyageur « d'hiver » ; l'auteur nous le dit, qui parle du « crépuscule d'automne, lourd et sinistre » (344) clôturant le parcours en boucle de Randel et présageant l'issue fatale de sa recherche d'emploi. Son objectif est clair mais, comme le personnage de Müller, Randel est un malheureux ; la perte de son métier l'a poussé sur les routes, en quête d'un moyen de vivre. Et sa déambulation est ardue elle aussi, jalonnée verbalement par la sextuple apparition d'une forme de « marcher » ainsi que de son substantif dérivé « marche » : les sonorités fortes de ce mot d'origine francique évoquent le marquage des pas sur le sol : « il avait marché sans repos, pendant les jours et les nuits, par les interminables routes, sous le soleil et sous les pluies » (331) ; « Randel (...) marchait nu-pieds sur l'herbe au bord du chemin » (332) ; « Pendant deux heures, il marcha devant lui suivant toujours la même route » (336) ; « Il marcha devant lui » (340) ; « Il sauta et se remit en marche » (342) ; « Il marchait maintenant sur une mousse épaisse » (342). Quant à l'incipit du conte, Maupassant s'est-il souvenu, en l'écrivant (« Depuis quarante jours, il marchait » : 331), des quarante jours de jeûne de Jésus dans le désert, suivis de sa tentation par le diable avant le commencement de son ministère, ou de ceux du Carême, ou de la durée du déluge ? Le chiffre 40 est porteur de nombreuses valeurs symboliques. Selon la Bible, il représente l'attente, l'épreuve ou le châtement. C'est cette dernière peine

que connaîtra Jacques Randel. Pour accomplir le cycle de la misère, le trajet circulaire qui l'éloigne de Ville-Avaray dans la Manche puis l'y ramène – « Il revenait en effet chez lui maintenant » (334) –, le jeune homme marche parfois d'une façon particulière, sur laquelle l'auteur insiste : « il allongeait les jambes pour faire moins de pas » (332) ; « allongeant le pas » (333). Sa marche se précipite par moments jusqu'à ressembler à une fuite : « [il] se sauva de toute la vitesse de ses jarrets » (344) ; « Il courut longtemps, longtemps » (344). Accablé par « le mépris qu'il sentait chez les sédentaires pour le vagabond » (333), il revient au village entre deux gendarmes, sous les huées, et devient « gibier de prison » (344). Considéré comme un paria, il apparaît vite aux yeux de la société comme un malfaiteur : s'il n'a pas de travail, il ne lui reste qu'à mourir de faim, mendier ou commettre des délits. Beaune affirme à ce propos que « le vagabond, s'il existe, n'est jamais directement martyr ni assassin. L'errance n'est jamais un statut clair, manifeste » (1983 : 7), ou que « le vagabond, à l'époque qui nous intéresse en premier lieu, est cet être de nuit qui doit être rendu totalement transparent – pour mieux le tuer » (11). Il ajoute encore que « le vagabondage [...], dans ce XIXe siècle crispé sur sa puissance mécanique et industrielle, [...] est d'abord un *fait pathologique* » (14). Le chômeur Randel s'expose à « l'avarice des patrons » ou survit, quand il le peut, grâce à la « charité des femmes qu'il implorait sur le seuil des portes » (Maupassant 1994 : 332). Quand l'automne s'achève, Randel n'a abouti ni à l'apaisement ni au bonheur ni non plus à la mort : son errance est un échec du début à la fin : il était sans travail ; aux portes de l'hiver, le voilà désormais privé aussi de liberté. Les bas instincts de l'homme, ses impulsions animales, coupent court à cette « marche », que l'auteur a si bien transcrite lexicalement au moyen de répétitions, de synonymes et de variantes, et qui est, comme le signale le titre « Le vagabond », l'action nucléaire du récit.

La dernière nouvelle du recueil *Dubliners* (1914) de Joyce, « The Dead », souvent considérée comme le meilleur de ses écrits, est aussi l'un des plus célèbres : en 1987 John Huston en fit une adaptation mémorable – le dernier film qu'il tourna – où il donna à sa fille Anjelica le rôle de Gretta.

Pendant le temps de Noël, sans doute le jour de l'Épiphanie 1904, deux vieilles dames, les sœurs Morkan, invitent parents et amis à leur bal annuel. Leur neveu, Gabriel Conroy, prononce un discours où il se montre à la fois prétentieux et peu sûr de lui ; il commet des fautes de tact envers plusieurs des invités, ce qui le met mal à l'aise et le rend ridicule. Il remarque que sa femme, Gretta, devient pensive en écoutant le ténor Bartell d'Arcy chanter *The Lass of Aughrim*. L'air absorbé de son épouse éveille ses désirs mais, la questionnant, il apprend son secret d'adolescente : quand elle était jeune fille à Galway, elle avait un amoureux,

Michael Furey, doué d'une belle voix, mais gravement malade. Au moment de quitter sa grand-mère pour entrer dans un couvent à Dublin, elle lui écrit une lettre d'au revoir jusqu'à l'été et de souhait de guérison. Le jeune homme brave alors la pluie pour aller lui parler, et elle le retrouve au fond du jardin, tremblant de froid : Gretta le supplie de rentrer chez lui, mais il affirme ne plus vouloir vivre. Finalement ils se séparent, et une semaine plus tard, elle reçoit au couvent l'annonce de sa mort, à 17 ans. Ce récit poignant émeut profondément Gabriel et le plonge dans des réflexions sur la disparition des êtres chers, sur le décès d'un jeune en pleine passion, préférable sans doute à celui qui survient avec l'âge, et sur notre mort à tous.

Voici comment Suzanne Liandrat-Guiges présente le sublime chant funèbre joycien :

la dernière image que la narratrice conserve du jeune garçon est liée au départ, à la pluie, au jardin, à la vitre de la fenêtre contre laquelle il jette du gravier, à la silhouette grelottante de celui qui ne veut plus vivre. Elle garde aussi le souvenir d'une vieille ballade *The Lass of Anghim* [sic] qu'il chantait d'une fort belle voix et dont la nouvelle rappelle une strophe : « O la pluie tombe sur ma lourde chevelure, /La rosée humecte ma peau, /Mon enfant gît glacé » (1995 : 99).

Elle signale que cette description d'un jeune homme romantique inspirera Rossellini dans son film « *Viaggio in Italia* » de 1954 : l'héroïne, Katherine, évoque devant son mari, qui curieusement s'appelle Alexander *Joyce*, la mort d'un poète amoureux d'elle dans sa jeunesse. Dans le texte éminemment poétique et musical de James Joyce, l'origine de la méditation de Gretta est une chanson traditionnelle irlandaise, où apparaissent les motifs de la pluie qui transperce la peau, de la solitude et du refus : personne n'ouvre sa porte à la jeune femme transie qui tient son enfant gelé dans les bras. L'art de Joyce consiste à élargir à des dimensions cosmiques une situation spatiotemporelle délimitée. L'audition de ce chant mélancolique suscite en Gretta un retour en arrière : elle se retrouve adolescente, au début de l'hiver, face à un amoureux atteint de consommation et lui chantant cette ballade, et le « voyage en hiver » de la fille d'Aughrim se transforme en celui de Michael que Gretta ira rejoindre sous un arbre ; en outre, l'aveu d'un dramatique souvenir personnel que sa femme avait intériorisé, voire « verrouillé » pour employer le mot de Joyce, dans son cœur tant d'années, et qui donc est localisé dans le temps et l'espace, acquiert pour Gabriel Conroy, et à travers lui pour le lecteur, la forme d'une révélation métaphysique générale. L'élément déclencheur est la neige qu'il « entend » tomber à ce moment-là sur Dublin et qui lui fait songer à celle recouvrant le cimetière où gît le pauvre Michael et, en cercles concentriques,

sur les croix et les tombes, la grille d'entrée, les buissons épineux, puis sur la plaine centrale du pays, ses collines nues, la tourbière d'Allen, les vagues du fleuve Shannon, enfin toute l'Irlande et l'univers entier, ainsi que tous les vivants et les morts. Le champ des défunts ne pouvait manquer dans cette vision hivernale et funèbre, mais contrairement au cimetière-auberge fermée de Müller, ou au cimetière en ruine du peintre Friedrich, celui d'Oughterard est la demeure de l'adolescent infortuné, capable d'aimer à en mourir. À l'extension géographique s'ajoute une dilatation temporelle : partant d'un souvenir de jeunesse de sa femme, le narrateur débouche sur notre ultime fin à tous, le Jugement dernier. L'« épiphanie » de Gabriel se manifeste dans ses larmes, des larmes de honte et de repentir face au chagrin de Gretta et face à sa propre mesquinerie et son sarcasme envers elle. Sa tristesse lors de l'évocation de Michael secoue la conscience de Conroy, dont les « larmes généreuses » lui font entrevoir la profondeur de son amour pour son épouse. Quant au bref « voyage d'hiver » de Michael, par contraste avec l'amoureux de Müller à l'errance centrifuge, obligé de quitter celle qu'il aime et qui l'a trahi, il est centripète, puisque le jeune homme se dirige, contre vents et marées, vers son amie, qui tient à lui et veut son bien. Hélas ! C'est ensuite la froideur de la pluie qui va accélérer sa mort. Les éléments climatiques évoqués s'ajustent également aux mouvements intérieurs de Gabriel : l'air froid le fait se rapprocher de sa femme et imaginer l'arbre dégouttant de pluie sous lequel le jeune Michael s'était réfugié autrefois ; c'est ainsi que son âme pénètre dans la région des « morts ». Et la neige, même s'il en perçoit auditivement la chute molle, est silence et absence ; elle signifie aussi blancheur douce, et par là effacement : elle gomme le paysage, tout comme la mort nous engloutit un à un. L'« hiver » joycien est marqué par une pluie mortelle, une température qui invite à l'eschatologie et une neige uniformisant le monde : ceci nous permet de dire qu'il existe une symétrie sémantique entre ces composantes clés de la saison hivernale irlandaise et « les morts », titre de l'œuvre.

Entre 1965 et son « seppuku » en 1970, Yukio Mishima rédige sa plus importante création, un cycle de quatre romans intitulé *La Mer de la fertilité* (*Neige de printemps*, *Chevaux échappés*, *Le Temple de l'aube*, *L'Ange en décomposition*). C'est sur le premier volet de cette tétralogie, *Haru No Yuki* (*Nieve de primavera*, *El mar de la fertilidad 1*, dans sa version espagnole), que je vais me centrer.

Acclamé par certains critiques comme un des sommets de la littérature du XX^{ème} siècle, ce roman publié en 1966 raconte la complexe et tragique histoire d'une passion contrariée par le respect de sévères traditions, respect d'ailleurs bouleversé par l'occidentalisation et l'embourgeoisement du Japon, que favorise la restauration Meiji : c'est l'histoire de Kiyooki Matsugae et Satoko Ayakura, deux

jeunes gens d'une beauté et d'une élégance inouïes. Dans son essai *Mishima ou la vision du vide*, Yourcenar, qui définit ce texte comme le « récit de la torture par le désir frustré, et encore inconscient à demi » (1980 : 24), nous présente les familles: « Nouveaux nobles, les Matsugae ont confié Kiyooki aux Ayakura, aristocrates appauvris, pour l'initier aux manières de cour » (55) ; « (...) Satoko, la compagne de jeu et d'étude [...] devient peu à peu l'amante [...]. Plus tard, quand Kiyooki, après un ballet d'hésitations, de dérobadés et de mensonges, veut presque sacrilègement cette fille, maintenant fiancée à un prince impérial, c'est dans ce lieu quasi magique [un bâtiment proche du palais familial] qu'elle se donne à lui dans un désarroi d'étoffes rejetées et de ceintures déroulées sur le sol » (56-57) .

L'œuvre dévide l'écheveau des sentiments contradictoires qui agitent le couple: refus dictés par la pudeur ou par l'orgueil, extase après le premier baiser, dénis, disputes, et aveu d'amour passionné. Le matin d'hiver où pour la première fois Satoko propose à son ami une promenade en rickshaw dans la neige, Kiyooki fait l'école buissonnière pour exaucer le vœu de sa belle amoureuse. Ce bref voyage hivernal est pure poésie : Mishima peint un flocon venu se poser sur le sourcil du jeune homme et qui fait rire Satoko; parallèlement, il montre le désarroi et le triste pressentiment de son camarade de classe Honda lorsqu'il voit le pupitre vide de Kiyooki: le meuble verni où se reflète la brillance de la neige évoque pour lui la forme d'un cercueil blanc. Kiyooki rejettera Satoko à plusieurs reprises avant de se rendre compte qu'il l'aime de tout son être, alors qu'elle est sur le point de se marier avec le prince Harumori ; le fidèle Honda favorisera leurs rendez-vous secrets, mais Satoko, rompant ses fiançailles, renonce au monde et se retire dans le temple de Gesshu après qu'enceinte de son amant, elle a été poussée par sa famille à se faire avorter. Kiyooki continue ses études sans aucun goût, écrasé de chagrin et de remords, et dans la classe il regarde au loin, avec mélancolie, les montagnes resplendissantes de blancheur. Une nuit froide et neigeuse de décembre, il monte jusqu'à la colline proche de la résidence familiale, obsédé par cet amour impossible. En février, au lieu de préparer ses examens d'entrée à l'université, pour lesquels son compagnon de toujours est disposé à l'aider, Kiyooki, déjà malade, demande de l'argent à Honda – qui lui offre toutes ses économies sans poser de questions – et part à la recherche de Satoko pour lui manifester sa dévotion. Il a loué une chambre non loin du monastère et chaque jour, dans le froid et la neige, il recommence son *via crucis* dans l'espoir de rencontrer sa bien-aimée; mais jour après jour, son « voyage d'hiver » se solde par un échec car cette prérogative lui est refusée par l'abbesse. Il fait de nouveau appel à Honda et, en attendant l'arrivée de son ami, il réalise le sacrifice suprême : affaibli, accablé par les maux de tête, la toux et la fièvre, il décide de refaire seul la montée au temple, obsédé par le désir

de revoir Satoko, ne fût-ce qu'un instant. Les flocons voltigent en silence sur arbres, étangs et rizières ; le froid est glacial, mais le pèlerin de l'amour, incarnation de Sisyphe, escalade péniblement la colline : victime d'une défaillance à son arrivée, il se voit pourtant de nouveau refuser un entretien avec Satoko. Quand Honda rejoint Kiyooki, celui-ci est au plus mal, mais il supplie son ami de se rendre au couvent pour essayer de fléchir l'intransigeance de l'abbesse ; Honda partira le lendemain. Mishima nous offre à cette occasion la peinture contrastée d'un jeune gravement malade au nom de la passion amoureuse, et de son compagnon passant la nuit à le soigner tout en préparant son examen de logique pour s'assurer un avenir ordonné et raisonnable. Yourcenar décrit ainsi la démarche de Honda: « Honda, chargé du rôle de suppliant et d'interprète, monte à son tour la colline enneigée, mais ne sera reçu que pour entendre le *non* définitif de l'abbesse, même si ce *non* rompt le dernier fil qui rattachait Kiyooki à la vie » (1980 : 59). Honda transmet avec ferveur et intelligence le message de Kiyooki moribond, mais en vain, car Satoko a juré devant Bouddha de ne plus jamais revoir son amant. Après ces ascensions répétées, obsessives, qui sont paradoxalement autant de descentes aux enfers, les deux amis rentrent à Tokio, où le fils des Matsugae meurt à l'âge de vingt ans, emporté par une pneumonie.

Dans ce livre où objets, paysages et sentiments sont exposés par petites touches impressionnistes dans de minutieuses métaphores pleines de poésie, la « neige » semble jouer un rôle symbolique : si au début de l'hiver elle incarne la pureté et la joie d'un amour nouveau-né, quoiqu'alourdi d'orgueil et de préjugés, elle devient en pleine saison l'épaisse couche froide de l'incompréhension sociale et du désespoir ; la neige du printemps suivant, celui de la mort du jeune homme, représentera non pas la promesse, mais la douleur et l'oubli : Honda sait que les flocons, un à un, effaceront des mémoires les mots, les noms et les souvenirs.

Cette lugubre fin printanière digne des romantiques est la conclusion d'un atroce voyage hivernal, et pour Mishima, ce dénouement funèbre est la seule issue littéraire possible : après son échec, le jeune amoureux ne peut ni ne veut plus vivre, et son entêtement à marcher dehors par un froid glacial, qui aggrave son mal et causera sa mort, ressemble à un suicide.

La mort de cet amoureux « transi », au sens premier du terme, n'est pas sans évoquer celle du Michael de Joyce : leur obstination face à un amour inatteignable, leur tristesse, leur maladie causée par les éléments atmosphériques, permettent d'établir un parallèle entre la fin de ce roman et celle du récit *The Dead* de James Joyce. Toutefois c'est l'éloignement géographique qui privera le jeune Irlandais

de son amie, tandis que pour le Japonais, ce sont la volonté morale, le rejet et l'indifférence, fût-elle feinte, de l'aimée, qui les sépareront.

Revenons au titre du roman japonais *Nieve de primavera*, traduction exacte de *Haru No Yuki*, pour quelques remarques sémantiques. Si nous sommes loin de la « neige de printemps » décrite par les amateurs de ski comme une neige qui ramollit et durcit alternativement sous l'effet du soleil et du regel vespéral et nocturne, nous trouvons sans doute dans celle de Mishima le motif esthétique qui constitue avec la lune et les fleurs la trilogie préférée de l'art et du dessin japonais. C'est cette neige, image de la beauté et de l'hiver, que l'on admirait aussi dans le roman du célèbre Prix Nobel Yasunari Kawabata *Pays de Neige* (*Yuki Guni*, publié dans sa version définitive en 1947). Dans la mythologie japonaise enfin, Yuki-Onna, la femme-neige, est la personnification de l'hiver et des tempêtes de neige : très belle, couverte d'un habit vaporeux, elle est parfois cruelle.

Le titre d'Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero* (dans la version espagnole d'Esther Benítez), qui semble aller comme un gant au sujet qui m'occupe, cache une série d'« exercices de style », pour reprendre l'expression de Queneau, consacrés au mystère et au plaisir du livre. En 1979, l'écrivain italien, en pleine maturité littéraire, élabore dix incipits de romans en autant de chapitres qui se divisent en deux parties : l'une, à la deuxième personne, décrit le processus de tentative de lecture du livre, et l'autre est chaque fois le début d'un nouveau roman. À la clôture du texte, on s'aperçoit que les titres de ces dix épisodes, mis à la suite les uns des autres, construisent une histoire. Dans sa thèse consacrée aux pratiques hypertextuelles dans la littérature de l'Oulipo, Pablo Martín Sánchez compare cette succincte narration calvinienne à un acrostiche: « podría llegar a verse como una forma de acróstico en prosa, donde las letras serían los títulos de los capítulos y los versos los capítulos mismos » (2012 : 257).

Cette œuvre, saluée comme un clair exemple de littérature postmoderne, appartient au genre du métaroman, ou roman qui s'interroge sur sa propre nature et sur les innombrables rapports entre l'auteur, ses personnages et le lecteur. Récit-cadre enchâssant différentes histoires embryonnaires, *Si una noche de invierno un viajero* est un texte, non dépourvu d'humour, offrant la structure d'un puzzle ou d'un « rhizome », pour reprendre la formule de M^a Ángeles Martínez García:

Se corresponde con lo que nosotros entendemos como estructura rizomática, tomando el concepto de rizoma acuñado por C. Deleuze y F. Guattari (1977) y de esta forma se aplica al libro de Calvino la categoría de libro-rizoma, en tanto que un punto puede conectarse con otro cualquiera, constituyendo una mezcla heterogénea muy cercana a la hipertextualidad (2010 : 345).

En un sens, Calvino compose avec des mots ce que son compatriote Fellini avait créé au moyen d'images, en 1963, dans *Otto e mezzo* : le génial cinéaste nous offrait une mosaïque de souvenirs, fantasmes, rêves et désirs à propos desquels on peine à déceler un fil conducteur. Toutefois cet amalgame finit par constituer la matière même d'une oeuvre cinématographique devenue objet de culte, le « huitième film et demi », d'un auteur qui se croyait atteint de stérilité filmique. Dans la série calvinienne de récits fragmentaires, les tout premiers mots du paragraphe initial servent à interpeller le lecteur de « la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*» (Calvino : 23) qui, après avoir vagabondé dans l'univers vaste et multiple des Livres, s'est décidé pour celui-ci. Ensuite, sous le titre annoncé entre en scène un voyageur anonyme, *yo*. Calvino le fait s'adresser au lecteur à propos de cet anonymat : « esto es lo único que tú sabes de mí, pero ya basta para que te sientas impulsado a transferir una parte de ti mismo a este yo desconocido. Al igual que el autor [...] se siente impulsado a poner en este 'yo' un poco de sí mismo » (35). Dans une gare de chemin de fer tout aussi insaisissable, cet homme manque le contact avec qui il aurait dû échanger une valise, écoute la conversation d'un groupe de jeunes gens en train de recueillir des signatures à propos d'affiches lumineuses, puis fait la connaissance d'une femme qui affirme avoir vendu ce matin-là une valise semblable à celle du voyageur ; enfin il rencontre le docteur Marne, ex-mari de la vendeuse, et le commissaire Gorin, qui l'enjoint de prendre le rapide d'onze heures, sur le quai rempli de brume et de ténèbres, sans quoi il devra l'arrêter. Au chapitre suivant, à cause d'une erreur de pagination ou de reliure, le lecteur relit les mêmes pages, puis est transporté dans un labyrinthe de nouvelles narrations, qui s'interrompent les unes après les autres pour des raisons de plus en plus invraisemblables, et peuplées de personnages surprenants.

Pour l'écriture de ces récits où rebondissent les anecdotes concernant traductions, plagiat, apocryphes ou mystifications de tous genres, et à l'intérieur desquels il tente par ailleurs une symbiose entre les mots et la réalité, appréhendée dans ses aspects visuels, olfactifs, gustatifs, auditifs et tactiles (la phrase de Calvino « la palabra te sugiere con su sonido o sólo con la impresión visual un sabor ácido » (2011 : 54) en est un bon échantillon), l'auteur se réclame, dans *Comment j'ai écrit un de mes livres*, du carré sémiotique de Greimas ; toutefois ce linguiste considère que la présentation du texte calvinien n'est pas comparable à sa théorie, comme l'affirme Wood (2009 : 147). Calvino s'en sert en tout cas pour construire 42 schémas narratifs à partir de règles algorithmiques d'une grande complexité. Dans la note préliminaire de son roman où il répond au critique Guglielmi (Calvino 2011 : 14-15), il revendique par ailleurs l'unité thématique du fond : l'enquête. De

plus, et en dépit des contraintes auxquelles il se soumet et qui nous obligent à une lecture en zigzag, une trame se dessine, qui permet à Cassagne de parler de « roman d'amour », à fin heureuse de surcroît: ce sont les rapports du couple Lecteur-Lectrice ; outre des livres, ces amants « lisent » chacun le corps de l'autre, comme le prouve l'humoristique jeu lexical suivant par exemple : « La lectura que los amantes hacen de sus cuerpos [...] difiere de la lectura de las páginas escritas en que no es lineal » (Calvino : 167) et, à la fin du roman, les voici mariés, et couchés dans un grand lit qui accueille leurs « lecturas paralelas » (267). Quand Ludmilla demande à son mari d'éteindre la lumière, il la prie d'attendre un instant, car il est en train de terminer « *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino » (267) ! L'Italien réussit là un tour de maître : il a bouclé la boucle ; la toute dernière phrase du livre est exactement symétrique de la première, où le Lecteur était sur le point de commencer le roman en question : voilà la « circularidad », le caractère « totalizador », qui rendent le monde à son « irreductibilidad », pour employer les mots de Calvino (17).

Centrons-nous maintenant sur le fameux titre *Si una noche de invierno un viajero*. Comment l'expliquer ? Les seules indications lexicales concernant l'« hiver » du chapitre homonyme sont la « noche lluviosa », la « gabardina húmeda » du personnage, la « niebla » (31-32) et la « ciudad neblinosa » (34). Le diagramme final de la note préliminaire de l'auteur étiquette le premier texte comme « novela de la niebla » (18). Quant au « voyageur », on le reconnaît dans le lecteur cheminant d'un sujet à l'autre, à travers le halo mystérieux et le flou de la nuit et de l'hiver. Dans la thèse qu'il consacre au rôle du lecteur dans ce roman brumeux, Alessio Mattana affirme en examinant le curieux titre de Calvino : « Sul piano grammaticale la frase ipotetica incompleta suggerisce l'idea di incompletezza e di frammentarietà, due temi che si riveleranno centrali nell'evoluzione del *Viaggiatore* » (2009-2010 : 6). Pour Mattana, c'est au lecteur, en l'occurrence le lecteur à double face qui se démultiplie en « Lecteur » et « Lectrice », de terminer cette protase sans verbe: c'est à lui de rédiger l'apodose, de remplir les blancs ; c'est lui, en définitive, le responsable du monde où il pénètre. À la dernière page de son œuvre, Calvino déclare que la phrase découlant des titres enfilés résume le début de beaucoup de romans ; elle renferme en effet les éléments de mystère : chemin solitaire, rencontre insolite, prémonition, que le lecteur voudra déchiffrer. Quant à la fin, dit le « séptimo lector », anciennement, il n'existait une fois les épreuves surmontées que deux issues pour le héros et l'héroïne : le mariage ou la mort, qui renvoient à « la continuidad de la vida », ou à « la inevitabilidad de la muerte » (Calvino 2011 : 266).

Le « voyage d'hiver » calvinien est donc bien différent de celui de ses confrères. Le contact de l'auteur avec l'Oulipo pendant son séjour à Paris, son intérêt pour Borges, Platon ou *Les mille et une nuits*, ses réflexions sur la triade auteur, lecteur et texte, son désir de raconter, ou du moins de commencer, les histoires qu'il aimerait lire lui-même, font de cet itinéraire nébuleux quoique plaisant, une laborieuse quête artistique, qui met le lecteur à l'épreuve. Calvino le déclare d'ailleurs dans sa note préliminaire: « El haber convertido la interrupción de la trama en un motivo estructural de mi libro tiene este concreto y circunscrito sentido [la interrupción de las entregas de los folletines en el momento culminante] » (2011 : 12).

Ce n'est pas un hasard si le livre apparaît l'année où Georges Perec, écrivain français majeur de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, publie *Le Voyage d'hiver*, œuvre qui fait couler beaucoup d'encre elle aussi, et dans le sillage de laquelle se trouvent de nombreuses variations telles que *Le voyage d'hier* de Roubaud, *Le voyage d'Hitler* de Le Tellier ou *Le voyage du ver* de Caradec.

En août 39, au Havre, alors que circulent les « rumeurs de guerre » (Perec 1993 : 7), le professeur Vincent Degraël déniché dans la bibliothèque d'un collègue l'opuscule *Le voyage d'hiver* d'Hugo Vernier. Le titre et l'auteur lui sont inconnus, mais dès qu'il commence à lire, il est emporté par cette « sorte de récit écrit à la première personne, et situé dans une contrée semi-imaginaire dont les cieux lourds, les forêts sombres, [...] les canaux coupés d'écluses verdâtres évoquaient [...] des paysages des Flandres ou des Ardennes » (8-9). La première partie de ce livre raconte le « voyage aux allures initiatiques » étrange et inquiétant d'un « héros anonyme » (9), tandis que la seconde, beaucoup plus longue, est une « confession d'un lyrisme exacerbé » (12) qui provoque chez Degraël un malaise croissant. En avançant dans sa lecture, il finit par se rendre compte que *Le Voyage d'hiver* est tissé de mots empruntés aux auteurs sur lesquels il prépare une thèse : « l'évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes » (15). Ce « centon démesuré » (20), patchwork de bribes de textes, s'avère une « anthologie prémonitoire » (23) puisque publiée en 1864, c'est-à-dire des années avant l'apparition chez Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Charles Cros ou tant d'autres, de ces expressions. Le lecteur décide de se consacrer à Vernier et à son œuvre. La guerre survient qui interrompt son étude et détruit tous les exemplaires du livre; au moins parvient-il à confirmer la date de son édition. Après 1945, il occupe « tous ses loisirs au *Voyage d'hiver* » (28) et à Hugo Vernier, poète maudit mais, selon Degraël, très célèbre à la fin du XIX^{ème} siècle. Ses recherches, qui s'étalent sur une trentaine d'années, sont hélas infructueuses, et quand il meurt, dans un hôpital psychiatrique, ses élèves découvrent parmi ses manuscrits un cahier contenant huit

pages sur « l'histoire de ces vaines recherches » (33) et trois cent quatre-vingt-douze pages blanches !

Dans un entretien accordé à Viviane Forrester le 22 mars 1976, Perec évoquait déjà son « plaisir d'énumérer », à l'instar de Rabelais ou de Verne, et sa conception du livre comme « dictionnaire ». Dans son micro-roman intitulé *Le Voyage d'hiver*, un narrateur omniscient raconte les aventures littéraires d'un personnage qui découvre, lit et étudie un roman dont le titre est celui que Perec a donné à sa propre création, – on peut parler de titres gigognes –, et dont la plus grande partie est un pot-pourri : il s'alimente d'environ « trois cent cinquante » extraits de « près de trente auteurs » (Perec 1993 : 24-25). À l'instar de Perec lui-même, chercheur et documentaliste au CNRS, Degraël et son collègue s'adonnent au recensement exhaustif du florilège source de futurs plagiats. Cette incorporation « bibliophagique » inversée donc, puisque ces fragments ne naîtront sous la plume de leurs « auteurs » qu'après la publication de ce « mince volume » (8), coexiste avec un phénomène de disparition : les vieillards qui encadrent le héros dans la première partie du livre s'évanouissent « inexplicablement » (11) ; tous les volumes du *Voyage d'hiver* disparaissent, y compris celui de la Bibliothèque nationale ; l'acte de naissance de l'auteur Hugo Vernier a été brûlé pendant la première guerre ; son acte de décès est inexistant ; enfin les recherches de Degraël sont « vaines » (33), et trois-cent quatre-vingt-douze des quatre cents pages de leur registre sont blanches. Ces suppressions systématiques rappellent la technique du lipogramme, appliquée par Perec dans *La disparition*, où la lettre E est omise tout au long du roman.

Venant du latin *viaticum*, « provisions de route », le mot « voyage » a eu en français les sens de « pèlerinage » ou de « croisade » avant de prendre sa signification actuelle. Ici, il est la somme des pérégrinations perecquiennes dans l'univers des mots, de la poésie française. La particulière quête du Graal (que l'on peut lire sous le nom *Degraël*) tracée par le narrateur est en outre un *voyage* malheureux, une succession d'échecs débouchant sur la folie, sur la mort où le chercheur se dissout, et sur un néant matérialisé par un amas de pages blanches, la hantise de Mallarmé : ce vide est l'insoluble énigme du plagiat par anticipation, le mystère resté entier. Au lecteur, sans doute, d'en découvrir la clé. Optimiste, Perec avait déclaré à Viviane Forrester, quelques années plus tôt, que pour lui la feuille blanche représentait un espoir, « le chemin qui sera tracé » (1976).

Quant au lexique de *l'hiver*, il est là dans cette « brume épaisse » et ce « brouillard », dans *l'hiver* de la vie symbolisé par « un vieil homme et une vieille femme » (Perec 1993 : 10) vêtus de noir, et dans les citations choisies comme les « brouillards de *l'hiver* » ou l'« obscur horizon » (17), « *l'hiver lucide* » (8) et « la

neige » (19). *Voyage et hiver* sont en outre des substantifs qui permettent au cruciverbiste oulipien – et au lecteur ! – de s’adonner à différents jeux. L’auteur du petit livre découvert par Degraël porte un prénom et un nom, Hugo Vernier, dont les initiales inversées, V et H, sont identiques à celles des deux noms du titre ; les deux couples de termes (deux noms propres – Hugo Vernier – et deux noms communs – Voyage et hiver –) comptent d’ailleurs chacun un total de onze lettres, dont huit sont communes, et dont la plupart appartiennent aussi au nom du géant Victor Hugo ; de nombreux autres patronymes et toponymes « catalogués » dans le roman commencent par un H ou un V, lettres qui, par hasard, entrent dans la composition du nom de la ville où débute l’histoire : Le Havre. Comme le montre Kamel Ben Ouanès, ces deux lettres H et V ont une « présence [...] fortement marquée dans l’univers perecquien » et agissent comme une « fabuleuse machine mnémotique » (2012) : la première évoque l’Histoire avec majuscule, qui comprend le vécu de Perec, et la seconde renvoie au texte le plus autobiographique de l’auteur, *W ou le souvenir d’enfance* : « le V doublé devient croix gammée, sigle SS, étoile de David » (2012), éléments tragiques dans l’enfance du petit orphelin juif.

Si Calvino considère les éléments de son titre comme le début de roman « type » et s’en sert pour nous offrir un éventail de débuts, Perec exploite alphabétiquement le sien pour la plaisir du jeu ; sa brève nouvelle, chef-d’œuvre d’intertextualité, met en abyme des récits au titre identique, tout en combinant technique, lyrisme, ironie et hyperréalisme.

Voici à présent une brève incursion dans la littérature espagnole contemporaine avec un examen de *Figuras inacabadas* de Javier Marías, paru en 1992, le plus mince de tous les textes analysés ici. Cette courte narration fait aujourd’hui partie du recueil de « *Cuentos aceptados y aceptables* » intitulé *Mala índole*. Dans ses notes préliminaires, Marías le considère comme un de ses contes « *aceptados*, [...] de los que aún no [se] avergüenz[a] » (9). À propos de cette anthologie, éditée par Alfaguara en 2012, signalons une curiosité : la couverture montre la reproduction d’un fragment, et la troisième de couverture celle de l’ensemble, du tableau de l’Américain Winslow Homer *Eagle Head, Manchester, Massachusetts (High Tide)* : il s’accorde bien au microrécit de Marías, qui se déroule lui aussi sur la plage un jour de pluie : on y voit, au bord d’une mer agitée et sous un ciel grisâtre, trois jeunes femmes et un petit chien ; l’une des filles tord de ses mains son vêtement détrempé. L’écrivain a-t-il un faible pour cette minuscule nouvelle et est-ce lui qui, féru de culture anglo-saxonne et américaine, a choisi une photo de cette toile pour l’illustrer ?

L’histoire, racontée à la première personne, tient en quelques pages : un homme ruiné, Cámara, charge le copiste et faussaire pictural Custardoy de

contrefaire le Goya que sa tante, la veuve Vallabriga, déclare vouloir léguer à sa petite servante. Neveu et peintre rendent visite à la dame, qui habite en bord de mer avec la jeune fille et un petit chien mutilé d'une patte ; elle accepte de leur montrer le tableau caché dans sa chambre et intitulé *Doña María Teresa de Vallabriga*. La nuit suivante, un orage survient, et Custardoy entend aboyer le chien sur le sable, puis voit la petite bonne, presque une enfant, courant en chemise de nuit sous la pluie pour le rattraper. Sa patronne, inquiète de la voir prendre froid, fait rentrer la jeune fille et la réchauffe dans son propre lit : c'est ce que Custardoy découvre quand il entend le bruit de fermeture d'une seule porte de chambre à coucher. Après cette scène de plage qui n'est pas sans me rappeler certaine marine indéfinie, surréaliste, de Murakami (comme dans « Hanalei Bay », in *Sauce ciego, mujer dormida*) se produit la « récompense », le réchauffement physique et moral, de l'adulte envers l'enfant. Custardoy décide sur-le-champ qu'il mentira à Cámara : il lui dira que la toile est un faux et ne vaut pas la peine d'être copiée ; pour lui, la petite sans nom, la « niña », a bien mérité la reconnaissance de Madame, et donc sa part d'héritage : la toile de Goya. Quant à l'inachèvement suggéré par le titre, il se justifie par celui du tableau de Goya, dont le fond n'est pas terminé, et celui de trois figures « incomplètes » se promenant sur la plage : la fille, de par son âge, le chien, avec ses trois pattes, et madame Vallabriga, veuve de son mari et obsédée par un fiancé perdu.

Cette petite nouvelle fait partie des collaborations de Javier Marías dans la presse, en l'occurrence *El País Semanal*, qui lui avait imposé de très dures conditions. Il déclare en effet : « el carácter ancilar y el lesbianismo insinuado de este minicuento se deben a que los cinco elementos impuestos por el encargo (una tortura china), me llevaron a pensar de inmediato en *Rebeca*, de Alfred Hitchcock o de Daphne du Maurier » (1998 : 73). Dans les notes préliminaires, datant de 1995, de l'édition utilisée ici, il déclare encore : « el encargo era sádico: en tan breve espacio debían aparecer cinco elementos, que, si mal no recuerdo, eran estos: el mar, una tormenta, un animal... He olvidado los otros dos, buena prueba de que están ya asumidos sin remisión » (Marías 2012 : 18). Autant qu'à l'obligation d'inclure ces éléments, l'auteur s'est soumis à la contrainte de la brièveté : la narration occupe trois pages à peine. Pour moi, ce laconisme est compensé par la perfection du texte et de sa structure, qui me semble très achevée en dépit du titre. S'il se plie aux sévères injonctions du *País*, Marías n'en obtient pas moins une œuvre alerte, pleine de spontanéité. De plus, malgré sa coloration « maurienne » ou « hitchcockienne », la course dans le froid, près de la mer sur laquelle la pluie évoque pour Marías des « perdigones contra una tela agitada » (2012 : 153), est un mouvement empreint de solidarité : en effet la petite veut faire plaisir à sa

maîtresse en lui ramenant un animal de compagnie qui lui rappelle un amour lointain ; elle cherche aussi à éviter un nouveau malheur au chien, jadis amputé d'une patte après avoir passé une nuit attrapé dans un piège à lapin.

Mariás ne narre pas un « voyage d'hiver », bien sûr, mais j'ai eu la tentation d'inclure son texte dans mon étude pour la fulgurante beauté de son tableau marin : une tempête sur la Costa Brava, la course d'une fillette sous une pluie qui pourrait la faire mourir. L'histoire est dynamique ; les déplacements abondent: « Con ese animal y la criadita solía dar la señora Villabriga largos paseos a la orilla del mar» (2012 : 152) ; « [Custardoy] vio aparecer a la criadita corriendo » (2012 : 153) et le temps, d'une saison indéterminée, est exécration, comme l'indiquent les expressions « tormenta», « truenos» (2012 : 152), « mar llovido», « zigzag de los rayos», « fuerte lluvia», « la copa abierta de un paraguas negro» (2012 : 153).

Pour terminer ma sélection, j'ai choisi de lire le dix-huitième roman d'Amélie Nothomb qui, en 2009, donne à son histoire tragicomique d'un amour hivernal le titre de l'œuvre schubertienne : *Le Voyage d'hiver*.

L'affaire se déroule à Paris, dans une mansarde où, en plein hiver, il n'y a pas de chauffage, ce qui oblige les deux occupantes à porter plusieurs vêtements superposés ! Zoïle, l'employé venu leur offrir des « solutions énergétiques » (Nothomb 2009 : 27), constate « une température d'une dizaine de degrés » (30), mais la sensation thermique est de zéro, et il a les os glacés. Toutefois, sa proposition se heurte à un refus, les filles étant sans ressources. Zoïle est pourtant bien décidé à les aider, car il s'est épris de l'une d'elles, Astrolabe, la jolie compagne et protectrice d'Aliénor Malèze, écrivain attardée. Mais « tomber amoureux l'hiver n'est pas une bonne idée » car « le frisson exalte la fébrilité » et « la nudité hivernale n'offre aucun refuge » (57). Le froid devient pour Zoïle « une puissance impérieuse » (58) qu'il endure pour partager le sort d'Astrolabe. Ces relations amoureuses, placées sous le signe du froid glacial, sont rendues malaisées par la présence constante de la romancière, que son amie a juré de ne jamais laisser seule. En désespoir de cause, Zoïle, lui-même un habitué des « voyages bons ou mauvais » (82), les invite à prendre avec lui des champignons hallucinogènes : le trip sera « extérieur » pour Astrolabe et « intérieur » (83) pour Aliénor, qui ferme les paupières. C'est dans un état psychédélique qu'il partagera avec sa bien-aimée la vision, sur le plancher, d'un « lac gelé » sous lequel apparaissent « figées dans le gel, des fleurs jamais vues » (88). Fou de désir, il étreint la jeune femme : « tu es la neige que je vais faire fondre », mais Astrolabe déclare qu'elle est « une statue de glace » (94). Au comble de la douleur et de la rage, Zoïle conçoit une idée monstrueuse en voyant son amie rire sans pitié de cet échec : il va faire exploser

un avion et l'écraser contre un monument parisien. Le futur assassin est potentiellement un grand voyageur puisqu'il choisit pour l'exécution de son projet l'aéroport de Roissy, aux destinations « plus variées et lointaines » (9) ; quant au monument à détruire, ce sera le préféré d'Astrolabe : la tour Eiffel, symbole de la ville en forme de A. L'« intervention » (117) de l'amoureux insatisfait aura lieu entre le 19 mars, quand « la lumière est encore d'une pureté hivernale » (116), et le jour où « le printemps va pouvoir commencer » (119).

Au moment de son geste criminel, Zoïle s'efforcera d'avoir en tête *Le Voyage d'hiver* de Schubert, dit Nothomb, « parce qu'il n'y a aucun rapport entre cet acte et cette musique » (116). Toutefois son acte est l'aboutissement d'un curieux « voyage » en « hiver » : le *voyage* est aussi bien l'ensemble des déplacements de Zoïle vers Astrolabe pour lui exprimer son amour et tenter de la convaincre de l'aimer, que le trip sous l'effet de la drogue, ou encore l'ultime et meurtrier voyage de l'amoureux dépité ; l'*hiver* est la saison réelle, délimitée dans le temps entre décembre et le début du printemps, et encadrée dans des sentiments qui vont de l'éclosion à la mort de l'espoir amoureux, de la volonté de secourir à celle d'anéantir.

Le récit est émaillé de vocables évoquant un froid intense : *gel, glace, glacé, glacial, polaire, frisson* sont des mots récurrents. C'est le temps de la froidure et de la froideur : en une opposition digne des baroques, la première, dans l'appartement, contraste avec le souhait de Zoïle d'allumer des radiateurs pour réchauffer cette « geôle glacée » (38), et la seconde, l'attitude de la femme, est en contradiction avec la chaleur du désir amoureux de l'homme. La pièce de Schubert, à laquelle Zoïle fait allusion pour nier tout rapport avec son geste, évoque d'autre part une situation semblable à celle du héros nothombien : le compositeur autrichien et l'écrivaine née en Belgique peignent tous deux un chagrin d'amour, même s'il est dû à l'infidélité de l'aimée dans les *lieder* inspirés de Müller, et à la maladresse sentimentale de l'héroïne dans le roman.

Conclusions

Voici entièrement déployé mon éventail littéraire à huit branches unies par le mince fil sémantique du « voyage d'hiver », et dont la feuille s'étend du XVIIIème au XXIème siècle, depuis l'Europe jusqu'au Japon. Cet ensemble est hétéroclite, certes, mais prenons-le comme un parcours extraordinaire en huit étapes que les auteurs ont effectuées pour des motifs et avec des bonheurs variés.

À la différence des autres personnages, le Jacques Randel du *Vagabond* n'est un nomade que par nécessité vitale. La faim le pousse à la délinquance, et cette tragédie sociale se termine, à la fin de l'automne, par l'emprisonnement du personnage. Les titres de six des autres œuvres examinées contiennent les mots « hiver » et « voyage », ou le dérivé « voyageur ». Marías et Maupassant s'éloignent de ces termes mais, s'il n'y a chez l'Espagnol ni voyage ni hiver à proprement parler, on assiste dans sa nouvelle à une course sous une pluie glaciale ; de même Maupassant décrit la marche obsessionnelle de son héros « sous les pluies (1994 : 331) ». Chez Müller, Joyce, Mishima, Calvino, Perec et Nothomb le lexique des manifestations propres au climat en hiver est bien présent et de nombreux éléments du champ sémantique « hiver » tels que « brouillard », « brume », « flocon », « froid », « gel », « glace », « neige » viennent donc sous la plume de ces auteurs. Calvino utilise cette saison énigmatique comme prétexte pour ses déambulations dans l'univers romanesque. Alors que Perec montre un vagabondage hivernal littéraire, les auteurs de six des autres textes associent le voyage d'hiver à un événement sentimental, qui n'a une fin heureuse que chez Calvino (mariage du Lecteur et de la Lectrice) et Marías (sauvetage du chien et récompense pour la bonne). Pour les autres il débouche sur la mort de l'amant : le joueur de vielle, Michael, Kiyooki, Zoïle, sont anéantis par le destin, que les rapports amoureux évoqués soient centripètes, comme chez Joyce et Mishima, ou centrifuges, comme chez Müller et Nothomb. L'hiver paraît propice au désamour, à la séparation et à l'oubli et, si chez l'Irlandais et le Japonais l'amour, bien que malheureux, est partagé, l'éloignement, spatial dans le premier cas et psychologique dans le deuxième, met un terme tragique à la vie des jeunes hommes ; l'antihéros de Müller, sorte de romantique fiancé trahi, et le héros nothombien, amoureux incompris, se dissolvent dans leur chagrin.

Quand on consulte la toile aux rubriques « voyage de printemps », « voyage d'été » ou « voyage d'automne », ce sont des annonces touristiques que l'on recueille. Pour quelles raisons peintres, musiciens, cinéastes, poètes ou romanciers situent-ils les voyages en hiver, plutôt qu'à d'autres moments ? Avec ses journées courtes et grises et ses températures basses, plus mortifère que les autres saisons pour les désespérés, l'hiver est aussi plus empreint de mystère : les créateurs y installent le drame, la fantaisie ou l'humour. C'est un temps qui invite plutôt à la réclusion et à l'immobilité qu'au voyage : on garde la maison, on se calfeutre ; le vagabondage, l'itinérance, c'est-à-dire l'aspect mouvant de l'aventure du héros (un héros masculin dans tous les cas examinés ici sauf dans *Figuras inacabadas*), est peut-être une réaction dynamique face au statisme de cette époque de l'année : avec l'énergie du désespoir, on veut fuir son mal et son chagrin symbolisé par le

froid et partir en quête du bonheur, d'une parole ou de l'oubli, ou au contraire s'y plonger pour le combattre, pour conquérir son amoureuse ou rechercher une satisfaction. Ces entreprises – littéraires – peuvent être vaines ou fortunées, et déboucher sur la mort, le mariage, la gratitude ou la destruction, mais plaise au ciel, pour nous lecteurs, qu'elles se renouvellent toujours !

Références

- BEAUNE, J.-C. (1983). *Le vagabond et la machine. Essai sur l'automatisme ambulatoire. Médecine, technique et société en France 1880-1910*. Paris : PUF.
- BEN OUANÉS, K. (2012). « La mort du signe dans l'écriture de G. Perec », *Archives mensuelles*, 23 décembre 2012. <https://kamelbenouanes.wordpress.com/.../georges-perec>. Accès 2 avril 2015.
- CALVINO, I. 2011 (1979). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela. Trad.: E. Benítez.
- CALVINO, I. (1983). *Comment j'ai écrit un de mes livres*. Paris : La bibliothèque oulipienne.
- CARADEC, f. (2001). *Le voyage du ver*. Paris : La bibliothèque oulipienne.
- CASSAGNE, M.-L. (2006). « Les femmes et l'amour dans l'œuvre d'Italo Calvino ». *Chroniques italiennes* (9). Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, Édition Web. Accès 19 février 2014.
- DAUZAT, A.; DUBOIS, J. et MITTERAND, H. (1964). *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Paris : Larousse.
- GREVISSE, M. (1983). *Quelle préposition ?* Paris-Gembloux : Duculot.
- GRZEGORSKA, C. (2012). « Le voyage d'hiver, Georges Perec ». *La Une Livres, Les Livres, Recensions, Nouvelles*, Seuil 18.10.12 www.lacauselitteraire.fr Accès 3 avril 2015.
- JOYCE, J. 1968 (1914). « The Dead ». *The Penguin Book of Short Stories*. Middlesex: Penguin Books.
- JOYCE, J. 1974 (1914). « Los Muertos ». *Dublineses*. Madrid: Alianza Editorial. Trad.: G. Cabrera Infante.
- JOYCE, J. 1980 (1914). « Les Morts ». *Gens de Dublin*. Paris : Plon. Trad. : Y. Fernandez, H. Du Pasquier, J.-P. Reynaud, V. Larbaud.
- LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ atilf.atilf.fr/tlf.htm Accès 30 juillet 2015.
- LIANDRAT-GUIGUES, S. (1995). *Les images du temps dans « Vaghe stelle dell'Orsa » de Luchino Visconti*. Paris : L'oeil vivant, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

- LE TELLIER, H. (1999). *Le voyage d'Hitler*. Paris : La bibliothèque oulipienne.
- MARÍAS, J. 1998 (1992). « Figuras inacabadas ». *Cuando fui mortal*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, J. 2012 (1992). « Figuras inacabadas». *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*. Madrid: Alfaguara.
- MARTÍN SÁNCHEZ, P. (2012). *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Grenade sous la direction de Domingo Sánchez-Mesa Martínez et la co-direction de Christelle Reggiani. hera.ugr.es/tesisugr/21692944.pdf. Accès 3 avril 2015.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M^a Á. (2009). « Tendencias del espacio-tiempo narrativo contemporáneo. Un ejemplo paradigmático: *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino ». *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* (32): 343-357.
- MATTANA, A. (2009-10). *Il Lettore e i lettori: la cooperazione narrativa in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, thèse présentée à l'Université de Cagliari sous la direction de Mauro Pala. www.tesionline.it/v2/thesis-detail.jsp?id=38732 Accès 3 avril 2015.
- MAUPASSANT, G. de. 1994 (1885). « Le vagabond ». *Le Horla, Contes du jour et de la nuit*. Paris: Bookking International.
- MISHIMA, Y. (1961). *Le Pavillon d'Or*. Paris : Gallimard. Trad. M. Mécréant.
- MISHIMA, Y. 2007 (1968). *Nieve de primavera. El mar de la fertilidad (1.)* Madrid: Alianza editorial. Trad.: D. Manfredi.
- MÜLLER, W. « Die Winterreise ». *Die Deutsche Gedichtebibliothek*. gedichte.xbib.de. Accès 3 avril 2015.
- MURAKAMI, H. (2008). *Sauce ciego, mujer dormida*. Barcelone: Tusquets. Trad. L. Porta.
- NOTHOMB, A. (2009). *Le voyage d'hiver*. Paris : Albin Michel.
- NÚÑEZ DÍAZ, P. (2011). *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa (opinión y creación)*. Madrid: Ed. UNED Arte y Humanidades.
- PEREC, G. (1976). Interview de Viviane Forrester le 22 mars 1976. www.youtube.com/watch?v=AwMTvi3XdPU. Accès 4 avril 2015.
- PEREC, G. 1993 (1979). *Le Voyage d'hiver*. Paris : Seuil.
- PEREC, G. et ROUBAUD, J. (1997). *Le voyage d'hiver. Le voyage d'hier*. Nantes : Le Passeur.

- PRESSNITZER, G. (2003). *Notes de passages, notes de partage*. Montmoreau : Les 2 Encres. <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/pressnitzergil/pressnitzergil.html> Accès 4 avril 2015.
- QUENEAU, R. (1947). *Exercices de style*. Paris : Gallimard.
- SAND, G. 2004 (1842). *Un Hiver à Majorque*. Palma de Majorque : Classic Collection Carolina.
- WOOD, M. (2009). « If on a Winter's Night a theorist ». *The Romanic Review*, 100 (1-2).
- YOURCENAR, M. (1980). *Mishima ou La vision du vide*. Paris : Gallimard.