



# LES GÉNIES OPPOSÉS DE DEUX PEUPLES: LA GALICE ET LA CASTILLE DANS LE *MERLIN E/Y FAMILIA* DE ÁLVARO CUNQUEIRO

**Martine Roux**  
Université d'Angers

Quelque surprenante qu'elle puisse paraître, la distinction que le texte cunqueirien introduit entre Castille et Galice, n'en constitue pas moins un des thèmes essentiels du *Merlín e/y familia*. Il est à noter qu'elle ne se révèle pas immédiatement au lecteur. Il est nécessaire auparavant d'admettre l'existence d'une organisation de la textualité non encore reconnue par les critiques, qui se fonde sur le rôle stratégique, central, fédérateur et agglutinant joué, dans l'écriture de ce grand romancier de la modernité, par la forme brève du conte (Roux 2001: 259-582).

Partant d'une anecdote consignée par Tchekhov dans un de ses cahiers de notes –“Un homme, à Montecarlo, va au casino, gagne un million, revient chez lui, se suicide”–, Ricardo Piglia donne une définition du conte qui permet de mieux se représenter les stratégies narratives de Cunqueiro. Selon Piglia, “le conte classique (Poe, Quiroga) raconte au premier plan l'histoire 1 (le récit du jeu) et construit secrètement l'histoire 2 (le récit du suicide). L'art du conteur consiste à savoir chiffrer l'histoire 2 dans les interstices de l'histoire 1. Un récit visible cache un récit secret, raconté de manière elliptique et fragmentaire” (Piglia 1986: 126-130). Cunqueiro semble adapter ce procédé de la double histoire à la construction globale de *Merlín e/y familia*: le roman explicite, à la structure linéaire, dissimule un contre-roman, masqué, fondé sur une structuration nucléaire du récit dont l'auteur cherche continuellement à la fois à occulter et à déclarer la présence (Roux 2001: 487-569).

A cette répartition typologique binaire de la matière fictionnelle s'ajoute –emprunté au récit oral traditionnel– un principe d'organisation de la signification qui oppose sens littéral et symbolique. L'instance productrice en suggère l'existence grâce à l'inclusion-réélaboration de prétextes légendaires (qui peuvent être interprétés de ces deux manières)

et à travers la mise en scène d'objets hétéroclites aux vertus magiques plus ou moins efficaces, que les personnages transportent (leur possession les individualise et caractérise) puis présentent à Merlin. Celui-ci les occulte, transmet, échange, répare ou détruit, et par là-même en révèle la double valeur utilitaire et symbolique.

Ainsi, Felipe le valet –une fois initié par son maître– devient-il l'interprète de boules neigeuses embrayeurs de récits. Dévoilées comme tels, elles lui sont remises ; ce qui le transforme en conteur-poète populaire ou *fistor* (en galicien). La possession de cet objet-à-dire en exclut toute autre: en effet, Felipe ne *voit* pas un objet qu'il utilise comme point d'ancrage des multiples histoires qui traversent l'espace et le temps du fleuve qu'il franchit. Il s'agit du "padrón" auquel il accroche, quotidiennement, machinalement, sans réfléchir, sa barque.

Le mot de "padrón" comporte en galicien et en espagnol sensiblement les mêmes définitions, toutes insuffisantes, car en Galice, ce substantif évoque d'abord un patronyme et une histoire –consignée (entre autres) par Otero Pedrayo– qui ressemble étrangement à celle de Felipe de Amancia.

La tradition raconte que la barque porteuse du corps de l'apôtre, en abordant le quai d'Iria fut amarrée à une colonne ou grosse pierre qui donna son nom au bourg. Le lieu a conservé le nom de *Barque*; y fut édifiée l'église paroissiale de saint Jacques [...] qui garde la *pierre* sous le grand autel. C'est une pierre romaine avec épigraphe considéré comme une adresse à Neptune (Otero Pedrayo 1991: 462-466).

Si bien que le bourg romano-celtique primitif d'Iria-Flavia cèda son nom à la paroisse la plus proche et devint, après le passage de l'Apôtre, le *Padrón* proche de l'Ulla qui s'étend au bord du Sar dans la vallée des Belvís, *Miranda* et *O Castro* présents à la fois dans le poème "Adiós" du *Follas Novas* rosalien (Castro Rosalía 1995) et dans le *Merlín* cunqueiroien. Ces toponymes situés en aval de la pierre carrée fondatrice délimitent l'espace même d'une fiction spécifiquement galicienne héritée de ses propres traditions orale et littéraire.

Felipe, à l'évidence, parce qu'il est conteur, ne connaît parfaitement que certains types de signes: les images et l'énoncé qui les commente. Une anecdote confirme cette interprétation : le page illumine le chemin des visiteurs de Miranda avec la lampe où sont représentées quelques scènes du *Quichotte*. C'est-à-dire qu'il ne connaît pas les histoires cervantines *dans le texte*: le seul qui puisse les déchiffrer et lire *la pierre* première ou fondatrice (donc tout autre objet-à-lire similaire) n'est autre que Merlin, car il dispose d'un objet magique. A l'inverse d'Isaac Zifar et ses chiffres secrets,<sup>1</sup> il ne la transmet pas et la cache dans *la poche secrète* du col de sa courte pèlerine : la scytale.

Contrairement à l'objet identificateur populaire qu'est la boule neiguse, la scytale de Merlin est de nature complexe. Première caractéristique:

<sup>1</sup> Ce dernier trompe ceux à qui il les transmet, puisqu'ils sont individuellement convaincus d'être les seuls détenteurs. Cunqueiro fait ici allusion, semble-t-il, aux mauvais écrivains qui persuadés de leur singularité ne font, en réalité, que répéter la même formule de création de la fiction. Thème récurrent développé, comme nous le verrons, dans le *Roman du pet du diable*.

Elle consistait -précise Mister Craven qui sait parler comme un dictionnaire- en une baguette d'olivier d'un empan et demi de longueur, on y enroulait obliquement un morceau de cuir sur lequel, ainsi disposé, on écrivait de haut en bas, de sorte qu'une fois déroulé, les caractères apparaissaient en désordre, et pour lire le message il fallait que le destinataire enroule à nouveau la peau d'animal autour d'une baguette de même dimension (Cunqueiro 1982: 188).

Grâce à elle, Merlin parvient à ordonner le palimpseste du "Padrón" ou pierre carrée de la *matière* de Galice, réplique galicienne de la pierre carrée de la matière de Bretagne où, grâce aux enchantements du Merlin primitif, se trouvait l'épée identificatrice du roi Arthur.

"Clef de la chancellerie" (seconde caractéristique), la scytale permet au mage de correspondre "avec le secrétaire des missives celtes du roi Arthur", "roi perpétuel et futur", donc d'inventer une écriture secrète, incompréhensible pour ses ennemis, afin de renouer avec la culture authentique d'une Galice à jamais incluse, dans l'avenir comme dans le passé, dans une Celtie plus littéraire qu'historique. Enfin, (troisième caractéristique) identique à "[celui] utilisé dans la Grèce antique par les laconiques",<sup>2</sup> ce bâton-à-lire permettait aux épheores de correspondre "avec les ambassadeurs et les stratèges" (Cunqueiro 1982: 188). Une telle indication permet au lecteur de compléter le texte, trop allusif: au service de la nation et de la démocratie, la scytale constituait alors une *arme* dans les mains des cinq magistrats élus par le peuple afin de contrôler le pouvoir du Sénat et des rois. C'est-à-dire qu'elle autorise ses possesseurs à limiter les possibles abus de certaines institutions politiques.

Pour résumer, cet objet merveilleux qui réordonne les signes pour mieux les comprendre, qui chiffre afin de rapprocher et qui crée une nation libre et rassemblée, a une utilité idéologico-littéraire. Ayant pour fonction principale d'associer, il fonctionne en quelque sorte comme le symbole qui, selon l'étymologie du terme, associe les deux moitiés séparées d'un signe de reconnaissance brisé ; il se confond même avec lui. Dans les mains d'un lecteur initié, la scytale-symbole cachée de Merlin devient un principe d'organisation du sens, un bâton à déchiffrer les messages clandestins d'une trame cachée sous l'apparence littérale d'un tissu diégétique *reprisé*, discontinu et poétique, d'une grande perfection formelle. L'interprétation symbolique des histoires reconstituées permet d'effacer les dislocations ou rapiécages d'un texte en lambeaux (*mendiños* dans le texte cunqueirien) et de remédier à ce que González-Millán appelait "la vision conflictuelle et désintégratrice de la textualité littéraire" (González-Millán 1991: 23).

Parmi tous les thèmes chiffrés que romance Cunqueiro, l'un des plus essentiels est celui de la distinction entre Galice et Castille. Cette opposition apparaît peu à peu au terme d'un déchiffrement (d'une reconstitution de l'histoire 2) rendu nécessaire par la présence de quelques mots anodins mais surprenants prononcés par Felipe: "J'ai toujours entendu Merlin, mon seigneur et maître, parler très respectueusement de la vieille cité de Braga, où il était né [...]" (Cunqueiro 1968: 136/ 1982: 139).

<sup>2</sup> Cf. Scytale: lat. scytala, ae et scytale, es, gr. skutalê. n f. Antiqu gr. Bâton cylindrique d'un diamètre très exactement calibré sur lequel les Spartiates enroulaient en spirale une bande de parchemin pour y écrire le texte d'une dépêche, de sorte qu'une fois déroulée la bande devenait indéchiffrable pour quiconque ne possédait pas un bâton de même diamètre. La scytale est le premier en date des appareils à chiffrer.

En précisant que le mage Merlin est originaire de Braga et non pas de la Bretagne du roi Arthur, le texte bouleverse tous les postulats qui avaient été admis jusqu'alors par le lecteur et indirectement, par ricochet, pose une certaine continuité littéraire-*nationale* de la Galice et du *Portugal*, tout au moins d'une partie de celui-ci. De "nation étrangère", Merlin transforme par sa venue l'enclave galicienne de la forêt d'Esmelle en un *centre portugais* –qui reste de même nature que la forêt bretonne de Brocéliande– où doit *naître* le mage qui sera à l'origine d'une véritable *matière nationale*.

Rien d'étonnant à cela, Braga fait partie de la "Galice braquarienne" ("Galicia bracarense"), un territoire où s'est répandue la même civilisation du *castrum* que dans *le reste* de la province. Rappelons-le, au III<sup>e</sup> siècle, Braga est une cité religieuse indépendante de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Tolède, une capitale provinciale que les Galiciens font appartenir à *leur* "Gallaecia" et que les historiens portugais considèrent comme une enclave autonome, embryon du futur état portugais (car ce n'est qu'en 1095 que le nouveau comte de Portugal, Henri de Bourgogne, prit les armes contre son cousin Raymond, comte de Galice et que s'amorça la future indépendance du Portugal).

Premier indice révélateur du thème *portugais* transversal, l'histoire de Dom Smaragdin, amoureux portugais qui, par son nom, évoque la poutre d'émeraude que la tradition populaire galicienne confond avec la poutre d'or. Sans attacher trop d'importance à la tonalité comique de l'épisode, *dictée* par le conteur Felipe de Amancia qui adapte au monde paysan le récit que Merlin lui avait transmis (la pensée populaire préfère le contrepoin burlesque), l'histoire *portugaise* de l'amour *fou* de dom Smaragdin pour la cantatrice italienne se présente comme une sorte de version actualisée de l'amour courtois. Second indice, la manière dont Merlin forme son page : il ne manque pas de l'éduquer, grâce au passage de la sirène grecque en deuil d'un chevalier portugais, dans le respect de la courtoisie portugaise.

Troisième indice, l'histoire du page d'Avignon. Il est ce très jeune homme de belle prestance qui raconte dans un "langage fleuri" (Cunqueiro 1982: 128)<sup>3</sup> –puisqu'il est "de nation provençale et douloureusement amoureux"– comment il adressa à sa bien-aimée, la princesse du Rhône Anglor, des chansons sur papiers de couleur qu'il jetait dans le fleuve, dans l'espoir que "l'onde qui passe, part de bonheur et d'écume de son corps, puisse les lire" (Cunqueiro 1968: 128/ 1982: 129). En pèlerinage pour Compostelle, il apporte avec lui un merle mauvis à qui il enseigne un chant d'amour et de douleur, une "chanson triste et désolée" ("tonada dolorida"). Dès qu'il la saura à la perfection, il lui rendra la liberté afin que cet oiseau jaseur devienne le maître de ses semblables, qui tous chanteront l'amour malheureux du Provençal pour Anglor.

En d'autres termes, ce jeune homme plongé dans une sorte d'extase adoratrice, en proie à un amour impossible aussi soudain que parfait, dont le cœur et l'esprit en entier oublient tout, hormis la dame, subit l'épreuve du désir et de l'attente. Son désespoir d'amant courtois fait de lui un troubadour, dont le chant, détaché de lui, se communique à la nature. Plus précisément

<sup>3</sup> Seul le texte espagnol précise: "Et ne vous étonnez pas [...] des fioritures de mon langage, il suffit que vous sachiez que je suis de nation provençale et douloureusement amoureux...".

il imprègne une contrée tout entière, la Galice. Voilà un récit qui reprend (naïvement, puisque c'est Felipe qui parle) le thème de l'influence possible, à travers le chemin français, de la lyrique provençale et de l'amour courtois sur celle des "cántigas" de la littérature galicienne médiévale et contemporaine de l'auteur.

Dans chacun des cas qui viennent d'être exposés, le héros adopte une manière d'être *portugaise* qui contraste avec la *castillane* de l'épisode de la veuve de Soria. En effet, dans "Le roman de Tabarie", ce n'est plus l'amour charnel \_et public\_ d'un libertin pour une cantatrice mais la chaste et secrète passion d'une bigote pour un parfumeur de Paris, qui est tourné en dérision. La jeune Castillane fortunée de Soria combat le mal et livre bataille au péché. Elle ne songe qu'à faire construire sur les terres tolédanes d'Osma une sainte chapelle, pour en chasser les sorcières. Des sorcières très pacifiques et travailleuses qui se reposent de la chaleur des moissons: par superposition de données littéraires, les Galiciens que chante Rosalía de Castro dans "Castellanos de Castilla" (Castro Rosalía 1993) se confondent, dans le *Merlín*, avec les sorcières qui, d'après la tradition orale galicienne, se réunissent en Castille. Méfiance de la veuve envers les Galiciens et méfiance envers les hommes: tous sont des démons masqués. En réalité, ce méchant de Cobillon qui abuse et séduit la veuve bigote, dans le seul but de garantir la survie de son *espèce* menacée par les intentions dévotes de sa maîtresse, semble plutôt la lointaine préfiguration du *pícaro*, contraint de faire le mal pour survivre, et son *ennemie*, la version dévaluée de l'héroïne d'une épopée domestique.

A ce point de déchiffrement du contre-roman, il semble que, de manière indirecte, Cunqueiro évoque l'histoire de la littérature péninsulaire et ses divergences fondamentales. Lyrisme *portugais et courtois* du côté de la Galice, épopée castillane du côté de l'Espagne. Thème développé par Castelao, dans *Sempre en Galiza*. Cette œuvre publiée à Buenos Aires onze ans avant la sortie du *Merlín e familia* de Cunqueiro, nous apparaît comme le pré-texte théorique ou le canevas idéologique de la fiction.

Premier point, confusion des territoires : "La genèse du lyrisme, comme caractéristique inassimilable et différentielle de la Galice, lors de son extension maximale de province romaine ou de royaume suève, a provoqué la naissance d'un *orgueil portugais*, qui en réalité est un *orgueil galicien* [...]." Il convient de considérer que la patrie du lyrisme ne s'arrête pas à la frontière du Miño, parce qu'une grande partie du Portugal est un *nouveau greffon issu de la Galice* [...]. Et ainsi, nous appellerons *galicien* ce qui souvent est désigné par *galaïco-portugais*.

Deuxième point, caractérisation littéraire contrastée de la Galice et de la Castille : "Aujourd'hui nous savons que la Castille fut une île épique entourée de lyrismes –le galicien, l'arabe, le catalan– liés entre eux, qui tendaient à former une unité fondée sur la suprématie artistique de la Galice. La Castille impériale a pu nier, pendant très longtemps, l'existence des aptitudes poétiques de la Galice; mais la découverte des *Cancioeiros* galiciens, a brusquement relevé le crédit dont nous devons bénéficier. Et maintenant l'on sait bien, qu'aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, ont existé une poésie lyrique populaire, née en Galice, et une poésie épique, castillane." (Castelao 1977: 265)

“Si d’aventure la Galice se laissa influencer par l’épopée ce ne fut certainement pas par celle du *romance* castillan, qui chantait les épisodes de la Reconquête, mais plutôt par celle très antérieure des cycles carolingiens, c’est-à-dire, par celle qui procède, non pas de l’histoire, mais de la légende” (Castelao 1977: 276).

Tout le *Merlín* semble une illustration de ces affirmations galicianistes qui nient toute influence castillane sur la littérature galicienne authentique. Un des chapitres du roman le confirme. La poutre d’or enfouie dans le sol de Galice qu’elle soutient –c’est pourquoi Merlin veut la protéger des pillards–, apparaît comme la représentation d’un espace *littérisé* qui oriente la carte des sources littéraires galiciennes et/ou cunqueiriennes: elle s’appuie sur une matière de Rome (traditions gréco-latine et orientale), une matière de Bretagne (cycle arthurien) et une matière de France (cycle carolingien principalement). Cette *veine* épique qui parfois affleure structure le sol natal confondu avec celui du monde occidental et chrétien: elle témoigne des splendeurs apportées par les pèlerins qui empruntèrent le chemin français jusqu’à Compostelle. Mais avant tout, la présence de *cette* poutre d’or signifie exclusion de tout appui sur la *matière* castillane de la Reconquête, donc suppression de toute glorification de la guerre. Dans la pierre carrée galicienne est fichée une plume (qui tient lieu d’épée) identificatrice de l’écrivain-poète galicien confondu avec Merlin l’esplumoir<sup>4</sup> retiré à Miranda.

Craven fournit un premier profil idéologique de *ce breton* portugais qui, accompagné de dame Guenièvre, se réfugia en Galice: “Et parce qu’avec la Révolution de France, dame Guenièvre se retrouvait privée des rentes qu’elle percevait sur l’huile de baleine de la mitre primatiale de Rennes de Bretagne et qu’elle lui demandait de la secourir, tous deux décidèrent de se retirer à Miranda dans l’attente de jours meilleurs” (Cunqueiro 1982: 191). De telle sorte que la Galice apparaît soudain comme une terre d’exil qui recueille tous les nobles émigrés pourchassés, lors de la Terreur. Et Merlin, le mage, soupçonné de complicité envers ces persécutés et ces exilés ou considéré comme l’un de des leurs.

Obsédé par les faits véridiques et scientifiquement vérifiés, incapable d’accorder du crédit à toute pensée métaphorique et/ou subjective, Craven développe à peine le thème de l’exil politique qu’il avait introduit. Il le reprend sous forme d’une anecdote sans importance: il réduit le *mal du pays* provoqué par le déracinement, à un simple problème d’appétit et de préférences gastronomiques. Felipe de Amancia n’est pas plus explicite: il aborde le motif de l’instauration d’un pouvoir dictatorial de manière indirecte en faisant allusion à certain climat d’agitation libérale: vraisemblablement la révolte qui suit l’insurrection militaire de Braga en 1926. Quant à l’auteur, il prend des chemins encore plus détournés pour signifier.

A travers l’aventure malheureuse du Provençal Pichegru jetant “ses papiers de couleur” dans le *Rhône* avant de partir en pèlerinage pour la Galice, Cunqueiro nous fait entrer dans un premier jeu d’interprétation. Par personnage interposé, à travers la figure de l’amant courtois qui se fait troubadour par amour pour son amie, Cunqueiro rappelle à notre bon

<sup>4</sup> Ce terme de la tradition arthurienne signifie, entre autres, écrivain qui de sa plume écrit des caractères magiques.

souvenir les feuilles volantes de même nom –antérieures à la guerre civile– qu’il distribuait gratuitement ainsi qu’un certain type de lyrique galicienne d’inspiration néo-*troubadoursque* (Castro Pilar 1993),<sup>5</sup> dont l’une de ses publications est un exemple : il s’agit de *Cantiga Nova que se chama Riveira* (Cunqueiro 1933), recueil poétique publié en 1933 à St-Jacques-de-Compostelle. L’allusion dans *Merlín* est très discrète, la tentation de l’autobiographie n’est pas l’essentiel. Le thème du fleuve annoncé par cet épisode, beaucoup plus.

Le Miño du *Merlín*, plus qu’un fleuve aux rives verdoyantes, apparaît comme un axe *rhodanien* et provençal de vertébration ininterrompu de l’histoire lyrique du pays qu’il arrose. Par le personnage qui le traverse sur sa barque, il est en outre la réplique de l’*Osar* de *El caballero, la muerte y el diablo* (Cunqueiro 1968: 7-45), nom propre –et impropre– qui agglutine l’article défini galicien “o” (“le”) et “Sar”, cours d’eau galicien passant par le Padrón de Felipe et de Rosalía. Plus encore, par la place centrale que ce fleuve occupe dans le *Merlín*, Cunqueiro nous conduit à un deuxième jeu d’interprétation. C’est-à-dire que le Miño incarne le rêve politique et galicianiste le plus *poétique* et idéaliste d’avant-guerre: celui de la réunification de la Galice et du Portugal. Castelao écrit:

La terre galicienne est aussi une entité ethnique dont la reconstruction politique sera difficile, parce que la frontière portugaise nous vole l’espoir de restaurer, dans un bref délai, la communauté nationale du temps des Suèves et des Visigoths. [...] On ne peut croire que le fleuve Miño, vieux père de la Galice –représenté par la rayure bleue de notre drapeau– reste une ligne perpétuelle de séparation entre deux Etats (Castelao 1977: 44-45).

En conséquence, le Miño du *Merlín* sépare et/ou rassemble à la fois deux mondes fictionnels ou virtuels, deux moments de la vie personnelle de l’auteur, deux écritures (celle du *Cancioneiro* –ancien et nouveau–, celle d’un langage crypté) et un pays en deux ou deux pays en un seul. Il devient le fleuve de l’impossible oubli, et même, le fleuve emblématique national galaïco-portugais. Car à travers le Miño associé aux personnages du passeur-poète populaire et de l’esplumoir Merlin réunis, capables de transmettre et de déchiffrer les caractères secrets de la tradition littéraire galicienne, l’auteur renoue, par ricochet, avec la tradition littéraire portugaise de l’époque de la Contre-Réforme où le Portugal, uni à l’Espagne, cessa d’exister comme entité nationale.

Les historiens portugais actuels précisent que les Lettres et les Arts, “pour pouvoir survivre”, évitèrent “les thèmes brûlants et les innovations qui pouvaient attirer l’attention de l’inquisiteur portugais ou du gouverneur espagnol” et utilisèrent certains “grands subterfuges” (Hermano Saraiva 1979: 212). En particulier thématiques, stylistiques et linguistiques: les poètes *portugais* des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, nostalgiques de leur patrie perdue, chantèrent le fleuve de leur province (le Lima de Diego Bernardes, le Minho de Pedro Andrade Caminha) ; “les mots –plus que les idées–

<sup>5</sup> Pilar Castro précise que ce terme, appliqué à certaines parutions littéraires du XX<sup>e</sup> siècle galicien, a sans doute été forgé par Rodrigues Lapa dans son commentaire à l’édition de *Escolma de poesía galega* de Fernández del Riego en 1958.

servirent de matière première au génie inventif” (Hermano Saraiva 1979: 214) et, bien que “la langue des dominateurs” réussit à s’imposer et que “le bilinguisme devint monnaie courante”, la langue portugaise fut considérée comme “un trésor qui dev[ait] être cultivé” et “protégé”. Parmi quelques autres, un livre “symbolis[a] parfaitement ce culte de la langue”: *Corte na Aldeia*, de Rodrigues Lobo, où “le subterfuge est exposé avec une grande clarté: comme il n’y a plus de cour à Lisbonne, les gentilshommes se sont retirés dans les villages, sur leurs terres et dans leurs demeures et y ont formé leur propre cour, [...] pour y cultiver la nostalgie de l’époque où le Pays était indépendant. Et ce qu’ils font dans ces *cours* provinciales, c’est s’efforcer de bien utiliser la langue: comment parler, discuter, discourir, courtiser, écrire comme il se doit” (Hermano Saraiva 1979: 218).

L’origine *portugaise* (et non plus strictement bretonne) de Merlin et l’évocation conjointe du Miño et de la *cour de village* de Miranda prennent dès lors tout leur sens. Qu’est-ce que le Miranda du *Merlin*, sinon une réplique, dans un hameau galicien, de ces cours portugaises, îlot de résistance dans un pays arthurien jadis merveilleux, privé de son *roi*, de sa langue, de son histoire et de sa culture. Le mage qui y vit retiré est le garant de la loi galicienne, le garant des conceptions idéologiques de ce “peuple de grains de maïs” caché dans les entrailles de sa terre, à la recherche du serpent Smaris dont les œufs renferment des essences qui, filtrées avec la crête d’un coq, feront de lui une “nation de géants”. Enfin, l’esplumoir reste le garant des conceptions esthétiques de ce pays d’exilés à qui un autre, plus puissant, nie le droit d’exister, soit la Castille.

Le discours informatif –dans le texte castillan– sur la scytale, loin de constituer une digression, explicite en fait les qualités de l’instrument que les poètes galiciens doivent considérer comme le plus digne d’intérêt pour la Galice et la défense de sa propre esthétique romanesque: usage de sa langue paysanne, laconisme, symbolisme. Il est à noter que cette leçon de poétique placée à la fin de la version castillane du *Merlín*, est une sorte de pied de nez au lecteur inattentif et le dernier tour de passe-passe d’une instance productrice qui se résout enfin à prêter un discours essentiel au personnage-écrivain qu’elle a le plus décrié. La manie de l’exhaustivité de Mister Craven (le destructeur de la *metaphora*) finit par avoir du bon. Il devient une sorte de glossateur du romancier-fabulateur qui, sans lui, se laisserait égarer par un idéalisme excessif appartenant à un autre âge.

Introduit au beau milieu du récit que fait Mister Craven du voyage de Merlin à Rome cet ajout-mise au point sur la scytale signifie que l’épisode du bijou *vendu* au mage ou de la femme fatale/fantôme n’est qu’un leurre, de la poudre aux yeux. Ce voyage italien au pays de la corruption et de la fausse séduction met l’accent sur une tout autre histoire. En réalité, victorieux grâce à Merlin et à son “épingle empoisonnée à l’eau caraïbe” qui réduit en cendre illusions coupables et sirènes de la gloire, le Galicien Cunqueiro, depuis son pays natal et les *nourritures* qu’il garde enfouies en lui, juge les littératures qui l’entourent, celles dont il se sent redevable ou celles qu’il rejette.

Encore une fois, le recours au pré-texte *caribéen* et galicianiste de *Sempre en Galiza* est nécessaire à l’interprétation du roman cunqueirien. Après avoir cité les conclusions du célèbre essayiste espagnol Menéndez y Pelayo



–“Nous croyons fermement que l'épopée castillane est née à l'ombre de la vieille rivalité entre le Léon et la Castille, rivalité qui en cachait une autre plus profonde: celle de l'élément galicien d'une part et castillan d'autre part”– Castelaο développe ainsi le thème lyrisme versus épopée: il oppose “l'urbanisme” de la Castille –“provoqué par la peur” qu'engendre la guerre “et entretenu par de vaniteuses épopées”– au “ruralisme” galicien, d'où naquit, selon lui, le lyrisme propre à cette *nation*. “Né au cours des siècles de paix antérieurs” à la Reconquête, il apparaît “dépourvu, par conséquent, de thèmes belliqueux” (Castelaο 1977: 265).

Castelaο argumente : “la structure rurale de la Galice a sans doute joué un rôle décisif dans la genèse des *Cancioeiros*”, eux-mêmes inspirés des chants qui rythmaient le travail et les réjouissances paysannes. “Il est certain que la poésie galicienne n'est pas née dans un berceau d'or et qu'elle n'a nullement gambadé sur de moelleux tapis; elle est née sur un gazon fleuri, bercée par la rumeur plaintive des bois et le murmure des fontaines. Pour cette raison c'est une poésie vivant à l'air libre, avec des paysages d'une beauté infinie [...]. Oui, le lyrisme est fils du ruralisme” (Castelaο 1977: 267). Et de manière plus générale, “le ruralisme de la Galice a engendré une culture noble, européenne, humaine” (Castelaο 1977: 265) Il est un trait culturel distinctif de la petite nation verte.

Par le truchement de José del Cairo et de *Mister Craven* incapables de restituer oralement à Felipe, leur auditeur, la qualité de cette “poésie vivante à l'air libre”, Cunqueiro pèse le pour et le contre de ce ruralisme authentique (*enxebre*) présent dans le roman pastoral (*cf.* “Pablo y Virginia”) et le roman *breton* de la forêt de Brocéliande (*cf.* “Noticias varias...”) lui-même élaboré à partir d'une tradition orale préalable. Ces trois personnages et leur créateur sont les différents exposants d'un débat déjà amorcé avec l'*Algarabe* dans la version galicienne du *Merlín*, autour de l'oralité, de l'écriture, du merveilleux et du réalisme.

Quelles que soient les modalités du récit (dit ou écrit) choisies, Cunqueiro semble plaider en faveur d'un pacte de construction fictionnelle –auquel les pervertisseurs de la *metaphora* ne peuvent adhérer– qui se déclare d'emblée comme telle parce qu'elle ne cherche pas à reproduire exactement la réalité objective. Le réalisme *tout court* ne l'intéresse guère car il se fonde sur l'apport de données jugées *superflues* qui ne servent –comme le déclare l'*Algarabe*– qu'à flatter l'auditoire et obtenir de meilleurs gains : “Je gagne un peu ma vie en racontant des histoires dans les auberges, et en ce moment j'en ai un catalogue de sept, très au point, et chacune a un brin de vérité.” “Bien évidemment, je brode un peu, je donne le signalement des gens, j'ajoute qu'untel, qui était présent, boitait, ou qu'il s'était marié en seconde noce avec une femme sourde qui avait du bien, ou qu'il était en procès pour une histoire d'eau, ou bien d'autres précisions. Et puis je parle des villes, si elles sont grandes, combien de places et de rues, si ses foires sont réputées, et toutes ses modes aussi” (Cunqueiro 1968: 53-60/1982: 51-58)

Dans le *Merlín* en espagnol, le réalisme est le propre d'un génie castillan, amputé de ses qualités essentielles et prestigieuses, c'est-à-dire privé de ses caractéristiques épique et picaresque. Pour Cunqueiro, le roman réaliste réduit à sa plus simple expression *urbaine* et contemporaine, mauvaise copie

de l'original authentique, ne produit que du vent, un récit scandaleux qui crève comme une baudruche et se vide bruyamment comme le ventre gonflé de son protagoniste, un démon au nom prédestiné. Cobillon ne renferme-t-il pas en lui les mots galiciens de "cobil" et "cobillada", soit cachette, porcherie et repaire de brigands?

Le *Roman du pet du diable* se résume apparemment à une vengeance diabolique et à une mésaventure nauséabonde: soif d'argent, dissimulation, parfums trompeurs et faux amour de Cobillon le séducteur envers la veuve castillane, sa victime, une marionnette écervelée manipulée par les bas instincts de son tentateur. En réalité, il est un traité de décomposition de l'urbanité et de la courtoisie. En outre, comme l'annonce la citation en français du "Testament" de Villon placée en épigraphe, les auteurs de ce type de roman, comme Gui Tabarie, ne sont pas honnêtes: leur œuvre n'est qu'une mauvaise copie que l'on peut reproduire à l'infini, une écriture –grossière, *prosaïque*– de la répétition, dépourvue de toute innovation.

La littérature, pour Cunqueiro, est un enjeu essentiel dans la revendication de la liberté, de la spécificité de sa terre natale, de son peuple et de ses poètes. Discours sur l'histoire, sur l'actualité et discours sur la littérature sont intimement liés. Cunqueiro affronte son propre camp (partisan du roman réaliste) et participe aux polémiques qui opposent celui-ci au camp adverse. D'abord, dans les récits apparemment lisses et inoffensifs de son œuvre de fiction, il reconstitue, de manière dissimulée, le monde idéologique divisé et trompeur où il avoue s'être perdu: se confondant avec le page-troubadour-provençal-désespéré, il adopte le prénom de François Villon, ce "mauvais enfant" condamné à la potence, et emprunte aussi le nom de Charles Pichegru, général républicain qui trahit les sans-culottes et devint monarchiste. Ensuite, reprenant sa *propre* identité de créateur, il met l'accent sur quelques phénomènes littéraires qui permettent de mieux comprendre son écriture d'auteur-chroniqueur, recensé dans "l'Index onomastique" du *Merlin*. Ce para-texte précise que Monsieur Cunqueiro est né à Mondoñedo, une ville réelle et fictionnelle puisqu'elle *provient* d'une des pages du prologue du *Quichotte*.

Dans ce contexte de clandestinité *littéraire* –ce qui est bien sûr un euphémisme–, l'écriture se fait contrebande et le poète passeur, il dérobe les mots, les discours, les écrits, à l'ordre et à la loi inique pour les rendre à sa communauté linguistique et culturelle *naturelle*. L'intertexte sert de point de jonction entre mémoire singulière et mémoire collective de la tribu, il est la manifestation de la vivacité et de la continuité d'une identité nationale particulière en Galice, opposée à celle de la Castille.

Le contre-roman sous-jacent de *Merlín e/y familia* –à travers l'existence des personnages du mage *et compagnie*– présente la conception très cervantine qu'avait Cunqueiro d'une écriture proprement galicienne: sauver en secret certains *corps* de la bibliothèque galicienne –jadis mise à sac et brûlée, maintenant interdite–, grâce à la réactivation-rénovation radicale du merveilleux traditionnel (en particulier de la dimension métaphorique de la lyrique médiévale et de la littérature orale galiciennes) afin d'éviter les dérives naturalistes et bourgeoises du réalisme (incarnées dans les propos et le costume de l'écrivain transformiste/opportuniste Mister Craven).

Poussé par la nécessité d'abolir un temps destructeur de l'identité de sa terre natale, hostile à l'Art social des écrivains *de secano*,<sup>6</sup> ses contemporains, et proche –par la langue galicienne– du réalisme *paysan* de sa nation (distinct du réalisme *urbain* castillan), Cunqueiro est l'initiateur au XX<sup>ème</sup> siècle en Espagne, d'un réalisme merveilleux de facture authentiquement galaïco-portugaise ou galicienne (et qu'il considère comme telle). Ainsi le romance et déclare-t-il dans son *Merlín e/y familia*.

### **Bibliographie**

- CASTELAO, Alfonso. *Sempre en Galiza. Obra Completa 2*. Madrid: Akal, 1977.
- CASTRO, Pilar. *Antoloxía da poesía neotrobadoresca*. Vigo: Galaxia, 1993.
- CASTRO, Rosalía de. *Cantares gallegos*. Vigo: Galaxia, 1993.
- *Follas Novas*. Vigo: Galaxia, 1995.
- CUNQUEIRO, Alvaro. *Merlín e familia e outras historias*. Vigo: Galaxia, 1968.
- *Merlín y familia*. Barcelona: Destino, 1982.
- *El caballero, la muerte y el diablo. Flores del año mil y pico de ave*. Barcelona: Taber, 1968.
- CUNQUEIRO, Alvaro. *Cantiga nova que se chama riveira*. Santiago de Compostela: Resol, 1933.
- *Papel de color 5* (dedicado a Eduardo Pondal). Mondoñedo: 1935.
- GONZALEZ-MILLAN, Xoán. *Alvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia, 1991.
- HERMANO SARAIVA, José. *História concisa de Portugal*. 4<sup>a</sup> ed., Mira-Sintra: Europa-América, 1979.
- OTERO PEDRAYO, Ramón. *Guía de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. "El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento". *Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain, América. Cahiers du Criccal*. Paris, Sorbonne Nouvelle (2<sup>e</sup> semestre 1986): 127-130.
- ROUX, Martine. *Ecriture et idéologie chez le Galicien Alvaro Cunqueiro. Recherche sur une interaction*. Thèse de doctorat inédite, Université de Poitiers, 2001.

---

<sup>6</sup> Je reprends ici une expression à double sens que Castelao ne dédaignait pas d'employer. Elle signifie à la fois "né dans une région non humide" et "se piquer de connaissances non acquises".

Roux, Martine. “Les génies opposés de deux peuples: la Galice et la Castille dans le *Merlin e/y familia* de Álvaro Cunqueiro”. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Ed. de Helena González e M. Xesús Lama. Sada: Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007. ISBN: 978-84-8485-266-7. Depósito Legal: C-27912007.