



HAL
open science

L'écriture de José Manuel Fajardo : entre roman d'aventure et roman historique

Brigitte Psaltopoulos

► **To cite this version:**

Brigitte Psaltopoulos. L'écriture de José Manuel Fajardo : entre roman d'aventure et roman historique. Littératures. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSE2021 . tel-02292903

HAL Id: tel-02292903

<https://theses.hal.science/tel-02292903>

Submitted on 20 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

N° d'ordre NNT : 2018LYSE2021

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Études ibériques et méditerranéennes

Soutenue publiquement le 13 avril 2018, par :

Brigitte PSALTOPOULOS

L'écriture de José Manuel

Fajardo:

entre roman historique et roman d'aventures.

Devant le jury composé de :

Anne PAOLI, Professeure émérite, Université d'Avignon, Présidente

Enric BOU, Professeur d'université, Università Ca Foscari Di Venezia, Rapporteur

Emmanuel MARIGNO, Professeur des universités, Université Jean Monnet Saint-Etienne, Examineur

Gregoria PALOMAR, Maître de conférence émérite HDR, Université de Lorraine, Examinatrice

Philippe MERLOT-MORAT, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

**L'ÉCRITURE DE JOSÉ MANUEL FAJARDO :
ENTRE ROMAN D'AVENTURES ET ROMAN HISTORIQUE**

Thèse de doctorat d'Études ibériques présentée par

Brigitte Pistilli

2018

Directeur de recherche :

Monsieur Philippe Merlo-Morat

Professeur des Universités

Membres du jury :

Madame Anne Paoli, professeure des Universités émérite à l'université d'Avignon et
des Pays de Vaucluse

Madame Gregoria Palomar, maître de conférences HDR émérite à l'université de
Lorraine

Monsieur Enric Bou, professeur des Universités, université Ca'Foscari de Venise
(Italie)

Monsieur Emmanuel Marigno, professeur des Universités, université Jean Monnet
de Saint-Étienne

À mon père, qui écrit un émouvant récit
de son voyage en Louisiane.

Le voyage est un retour vers l'essentiel.

Proverbe tibétain

Caminante no hay camino, se hace camino al andar.

Antonio Machado

Après trois siècles, que s'est-il donc passé avec l'aventure ce premier grand thème du roman ?

Milan Kundera, *L'art du roman*

Remerciements

Nous tenons à remercier tout d'abord notre directeur de thèse, Monsieur Philippe Merlo-Morat, professeur à l'université Lumière Lyon 2, pour la grande patience qu'il nous a accordée durant ces huit longues années de recherches. Nous le remercions pour son travail infatigable de correction et de relecture et pour tous les conseils méthodologiques qu'il nous a prodigués et qui nous ont été fort utiles. Qu'il soit remercié particulièrement de nous avoir accordé le temps nécessaire pour pouvoir mener à son terme ce travail de recherches.

Nos remerciements vont également aux différents membres du jury, Madame Anne Paoli, professeure des Universités émérite à l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Madame Gregoria Palomar, maître de conférences HDR à l'université de Lorraine, Monsieur Enric Bou, professeur à l'université Ca'Foscari de Venise (Italie) et Monsieur Emmanuel Marigno, professeur des Universités, à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne qui ont accepté de s'intéresser à mon travail de recherches.

Nous remercions également les personnes qui ont contribué à faire que ce travail puisse prendre forme grâce à leur relecture minutieuse qui a permis le repérage des différentes coquilles. Je remercie de tout cœur Bernadette Bainvelzweig et Claude Gesse.

Nous remercions tout particulièrement Muriel Chandanson et Cécile Noridal qui m'ont été d'un secours précieux en ce qui concerne l'aspect technique de mise en page de cette thèse. Nos remerciements vont également à Sophie Velut et Raphaël Pistilli pour l'ajout des illustrations et l'impression d'innombrables pages.

Nos remerciements s'adressent également à José Manuel Fajardo qui nous a accueillie chaleureusement à la fête du livre de Bron en 2015 et nous a donné toutes les explications dont nous avons besoin concernant ses oeuvres. Les échanges de mails qui ont suivi cet entretien nous ont été fort utiles et nous lui en savons gré.

Enfin, je remercie tous mes proches qui m'ont soutenue durant toutes ces années.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	17
Questions de sous-genres.....	19
Choix du corpus.....	25
Problématique	26
Méthodologie et approche théorique	30
CHAPITRE PREMIER : LE TEMPS DE L'AVENTURE	33
INTRODUCTION	35
I. LE TEMPS DE L'HISTOIRE	37
Introduction.....	37
A. Un temps référentiel attesté historiquement	38
1. La découverte et la conquête de l'Amérique	40
1.1 L'ombre de Christophe Colomb	40
1.2 La colonisation de l'Amérique : l'ombre de Pizarro et des grands chefs Incas.....	45
2. La diaspora sépharade	47
3. Le temps des Morisques	51
4. Le temps des pirates	53
5. Le temps d'une révolution anglaise.....	57
6. L'année 2005	58
B. Remonter au temps des origines : filiations et descendance.....	62
1. Une saga de cinq siècles	62
2. Des fragments d'histoires familiales.....	72
2.1 L'histoire familiale de Domingo Pérez.....	72
2.2 La branche paternelle de la famille de Tiago Boroní	72
2.3 L'histoire familiale de Tomás Bird	73
C. Des biographies et des autobiographies	76
1. Les antécédents des personnages	77
1.1 Remonter à la naissance des héros	78
1.2 Le passé des héros : enfance et jeunesse	82
2. La chronologie de l'aventure	90
2.1 De janvier 1493 à septembre 1493 : Descente aux enfers et rédemption	91
2.2 Entre 1622 et 1653 : Des années de rébellion.....	94

2.2.1	Diego Atauchi et Jamaica : destins croisés	94
2.2.2	Cristóbal Mendieta et Tomás Bird : une amitié	96
2.3	Du 4 novembre au 11 novembre 2005 : l'histoire d'une folie passagère.	98
3.	Après l'aventure : la question de la fin	101
3.1	Le destin d'une lettre.....	102
3.2	Confession et dénouement	106
3.3	Un nouveau départ	108
II.	LE TEMPS DU RÉCIT	110
A.	L'ordre bouleversé	112
1.	Le récit analeptique	112
1.1	Trois analepses fondamentales dans <i>Converso</i>	112
1.2	Analepse à petite amplitude : Carta del fin del mundo et Relación de la guerra del Bagua.....	117
2.	Le récit proleptique au service du suspense	124
2.1	Un leitmotiv : les craintes des personnages	125
2.2	Les signes avant-coureurs d'un destin tragique	127
2.3	Les regrets des héros	128
2.4	Futur proche dans le passé et anticipation	129
B.	L'ordre chronologique respecté	130
1.	Une linéarité classique	131
2.	Vers une coïncidence entre récit et histoire	132
2.1	Une coïncidence formelle	132
2.2	Le discours simultané ou comment atteindre le degré zéro ?	134
2.2.1	Un témoin qui décrit.....	134
2.2.2	Le degré zéro au prix d'une distorsion temporelle	135
III.	LE TEMPS DE LA NARRATION	137
A.	Un temps d'écriture clairement identifiable	140
1.	Fréquence de ces pauses	140
2.	Les marques temporelles de l'entrée dans le récit de l'aventure .	143
B.	Un narrateur à double facette : le je-narrant et le je-narré.....	146
1.	Le narrateur-écrivain	146
2.	Distance temporelle entre le je-narrant et le je-narré	147
2.1	Le narrateur mémorialiste	148
2.2	Le narrateur diariste	152
C.	La mise en scène de la situation d'écriture.....	153

1. Les attributs du personnage-écrivain	153
2. Les conditions de l'écriture.....	154
D. Les fonctions du temps de l'écriture	155
1. Un temps réparateur	155
2. Le temps de la réflexion propice à la repentance et à la désillusion	157
CONCLUSION.....	161
CHAPITRE 2 : LES ESPACES DE L'AVENTURE	163
INTRODUCTION	165
I. UNE TOPOGRAPHIE MIMÉTIQUE : DE LA LEÇON DE GÉOGRAPHIE AU RÉCIT DE VOYAGE.....	169
A. Désignation et localisation : Vers une cartographie	173
1. Les espaces d'origine	173
1.1 Bermeo, ville souvenir de Domingo	173
1.2 Carthagène des Indes, ville de naissance de Cristóbal	175
1.3 L'île de Ceylan et Jamaica	176
1.4 Les îles de Bird : Roanoke et La Tortue	178
1.5 Cajamarca, la région de l'Inca	179
1.6 Bordeaux : la ville de Dana	180
1.7 Castro Urdiales et Tiago	181
2. Les espaces de pérégrination	181
2.1 Traversée de l'île Hispaniola.....	182
2.2 De l'île de Ceylan à Belem : l'incroyable trajet de Jamaica ...	185
2.3 Voyage de Jamaica à travers l'Amazonie.....	187
2.4 D'une ville à l'autre.....	188
2.4.1 Le trajet de Madrid à Villaviciosa, via Gijón	188
2.4.2 De Cádiz à La Mamora	189
2.4.3 De Bordeaux à Gexto	190
2.4.4 De Neuilly à Aubervilliers.....	191
2.4.5 De Plymouth à Whitehaven	192
2.4.6 De Tel-Aviv à Afula	194
2.5 Déambuler dans les villes	195
2.5.1 Parcourir les rues de Madrid.....	195
2.5.2 Un passage par Tolède.....	196
2.5.3 Une escale à Séville	196
2.5.4 Un périple à Grenade.....	197

2.5.5 La Havane et son port.....	199
2.6 Une incursion pirate en Islande	200
3. Les espaces de la transgression.....	200
3.1 Salé, la république pirate	200
3.2 La forêt péruvienne : la rébellion inca	201
B. Géographie physique.....	203
1. Le relief	203
1.1 Une obsession pour les fleuves	204
1.2 Configuration des côtes : beauté et dangers	206
1.3 Des montagnes et encore des montagnes	209
1.4 Un soupçon de géographie humaine	211
2. La flore	211
2.1 La luxuriance des Tropiques.....	211
2.2 Les paysages européens en contrepoint.....	215
3. Le climat.....	218
4. La faune	219
II. TOPOSÉMIE FONCTIONNELLE	220
A. Les hauts lieux de la piraterie	220
1. La mer : le terrain de jeu des pirates.....	222
1.1 Les déplacements : courses et incursions	223
1.1.1 Les périples des héros pirates : Tomás, Cristóbal, Jamaica.....	224
1.1.2 Les courses dans l’histoire de la piraterie.....	226
1.2 Le lieu des actions violentes	230
1.2.1 Attaques et abordages.....	232
1.2.2 Pillages	235
1.2.3 Tempête et démâtage.....	236
1.2.4 Le lieu de l’aventure par excellence.....	238
1.3 Un espace onirique	240
2. Le vaisseau : la demeure du pirate	241
2.1 Une arme menaçante et redoutable	242
2.2 Un lieu d’apprentissage	244
2.3 Un espace libérateur.....	245
3. Les pirates à terre	246
3.1 L’île de la Tortue :	247
3.2 Le port de Salé.....	252

4. La taverne : lieu de rencontre des pirates	254
B. Des lieux dépaysants à découvrir : Terra incógnita	256
1. Des espaces nouveaux à découvrir	259
1.1 Le Nouveau Monde : les confins.....	259
1.2 La forêt vierge d'Amazonie	261
1.3 La mer des pirates	262
1.4 L'Angleterre pour un fils de colons.....	263
1.5 Tiago et la banlieue.....	264
2. L'émerveillement ou l'explorateur émerveillé	266
3. L'explorateur épouvanté, victime de sa cruauté.....	268
C. Des lieux d'initiation et de renaissance.....	270
1. Les lieux de la mort symbolique	272
1.1 La grotte, le lieu d'enfermement	273
1.2 L'engloutissement par la mer	274
1.3 La forêt qui étouffe	275
1.3.1 La forêt vierge	275
1.3.2 L'immersion de Bird dans la forêt anglaise	278
1.4 Une banlieue en feu	279
2. Des lieux pour renaître	283
2.1 Le village de Nagala ou le paradis sur terre	284
2.2 Le bateau pirate et la mer, lieux des renaissances.....	284
2.3 Renaître dans la forêt	285
2.4 Le nom d'une île pour une nouvelle vie	287
3. Des lieux du dépassement de soi ou la figure du héros	288
D. Des lieux cybernétiques.....	290
1. Espaces publics, espaces privés	291
1.1 Les lieux publics où « s'échange » l'information.....	291
1.2 Les lieux privés ou les « coins à confiance »	292
2. Des lieux pour transmettre l'information.....	293
2.1 Des informations sur le passé.....	293
2.2 Des informations sur l'action en cours	298
2.2.1 Les lieux des complots.....	298
2.2.2 Les lieux des rencontres	300
2.2.3 Les lieux des éclaircissements	301
3. Des espaces refuges	303
E. Des lieux de mémoire	307

1. « Les paysages invisibles de l'Histoire ».....	308
1.1 Emprunter les chemins de l'Histoire	313
1.2 Des villes chargées d'histoire	316
1.2.1 Bermeo : première ville fondée en Biscaye	316
1.2.2 Massada : symbole de la résistance juive	317
1.2.3 Safed : la ville refuge des Juifs expulsés d'Espagne	317
1.2.4 Hornachos, la ville emblématique des « moriscos ».....	318
1.2.5 Bordeaux et le visage sculpté : symbole de l'esclavage	318
2. Lieux et « images-souvenirs » : la mémoire individuelle	319
F. Les lieux de l'errance existentielle	321
1. Les premiers pas du héros.....	323
2. Un mouvement perpétuel.....	325
3. Lieux d'arrivée.....	327
4. L'impossible retour ou la fin de l'errance.....	328
III. À LA RECHERCHE DE LA TERRE PROMISE OU COMMENT	
ATTEINDRE LE BONHEUR.....	330
A. Le mythe de la Terre promise	331
1. Aux origines du mythe.....	331
2. La Terre promise, les Chrétiens et le Nouveau Monde.....	333
3. Le cheminement symbolique vers la Terre promise	334
3.1 La recherche du bonheur : le moteur de la vie	334
3.2 Une quête difficile	336
B. L'éloge de la liberté.....	340
1. La liberté : une motivation commune	341
2. Des espaces de liberté durement acquis	344
3. Les espaces d'enfermement.....	344
3.1 L'esclavage : une dure réalité	344
3.2 L'enfermement religieux.....	347
3.3 L'enfermement social	347
3.4 L'enfermement moral	348
CONCLUSION.....	349
CHAPITRE 3 : LES HÉROS DE L'AVENTURE	351
INTRODUCTION	353
I. L'ÊTRE DU PERSONNAGE.....	356
Introduction.....	356

A. Des portraits différenciés	356
1. Le corps, le reflet de l'âme ?	356
1.1 Une description physique des personnages très révélatrice .	356
1.2 Les personnages féminins : l'incarnation de la beauté	360
1.2.1 Catalina : belle et cruelle ou beauté infernale.....	360
1.2.2 Nagala : la belle indienne, beauté paradisiaque	361
1.2.3 Lisbeth, alias Alison, la femme pirate ou hermaphrodite	362
1.2.4. Dana : une beauté moderne	363
2. L'habit.....	364
2.1 Les habits de la cruauté	364
2.2 Les habits : reflets de la déchéance ou de la renaissance	365
B. Une préférence pour les noms et prénoms.....	368
1. Une liste impressionnante de noms	368
2. Des noms qui ne sont pas choisis au hasard.....	371
2.1 Un même nom pour deux personnages : entre réalité et fiction	372
2.2 Nom et appartenance religieuse	373
2.3 Un nom symbole de liberté	374
2.4 Le nom d'une île : renaissance et altruisme	374
2.5 Des prénoms pour évoquer la beauté féminine	376
C. Le conflit intérieur vécu par les personnages	378
1. Le pêcheur devenu conquistador repentí.....	380
2. Le Juif converti devenu pirate	386
3. L'aventurier devenu écrivain	390
4. Le paysan inca devenu rebelle Diego ou la colère de l'inca ?	393
5. Tiago et Dana ou Don Quichotte et Sancho	398
II. LES RÔLES DU PERSONNAGE	400
Introduction.....	400
A. Les rôles actantiels	401
1. Quête de l'objet par le sujet	402
2. Des opposants multiples	402
2.1. Des entités redoutables	403
2.1.1 Les conquistadors.....	403
2.1.2 L'Inquisition	405
2.2 Des personnages malfaisants.....	406
3. Les adjuvants : des aides précieuses	406
B. Les rôles thématiques.....	407

1. Les aventures de l'aventurier	408
1.1 Des départs sans retours	408
1.2 Le goût pour l'aventure	414
1.3 Le rapport à la violence et à la sauvagerie	415
1.3.1 L'aventurier et la forêt tropicale.....	416
a. Résister à la force des éléments.....	416
b. Affronter la peur	418
1.3.2 L'aventurier face à sa propre sauvagerie.....	420
a. Une sauvagerie historique	420
b. L'aventurier, un assassin malgré lui.....	423
1.4 Raconter l'aventure	425
2. L'amour ou l'aventurier amoureux.....	427
III. L'IMPORTANCE HIÉRARCHIQUE	429
A. Jamaica, un héros épique.....	430
1. Un héros herculéen qui accomplit des exploits	430
2. Abnégation et esprit de groupe : les vertus d'un chef	432
3. La dimension mythique	433
4. La figure épique revisitée	434
B. Des anti-héros.....	435
C. La place des personnages historiques	437
1. Luis de Torres : un père fondateur ?.....	438
2. Contreras, Jan Janssen, El Cortobi : des modèles d'aventuriers	440
3. François Levasseur, un pirate « infernal »	445
CONCLUSION.....	447
CONCLUSION GÉNÉRALE	449
BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE	459
I. LE CORPUS ÉTUDIÉ : LA TRILOGIE DE JOSÉ MANUEL FAJARDO	461
II. ŒUVRES DE JOSÉ MANUEL FAJARDO CITÉES DANS LA THÈSE	461
III. OUVRAGES DE FICTION	461
IV. USUELS.....	462
V. AUTRES OUVRAGES, ARTICLES OU SITES WEB HISTORIQUES ET THÉORIQUES	462
A. Ouvrages historiques	462
B. Ouvrages théoriques.....	462

INDEX GÉNÉRAL	467
ANNEXES	Erreur ! Signet non défini.
I. ENTRETIEN AVEC JOSÉ MANUEL FAJARDO du 6 MARS 2015.....	477
II. ILLUSTRATIONS	483

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Questions de sous-genres

Nous assistons de nos jours à un formidable engouement pour le roman historique. Il suffit de parcourir les rayons des librairies pour s'en persuader. Isabelle Durand-Le Guern rappelle cet intérêt pour ce genre romanesque :

Le roman historique constitue actuellement un genre extrêmement prolifique, qui touche un large public, et rencontre un succès grandissant¹.

Epicteto Díaz Navarro souligne également ce fait :

[...] el subgénero « novela histórica » es uno de los más perceptibles en el panorama literario, y no solo en España. En librerías, grandes superficies y quioscos de periódicos son muestra el número de libros que se venden bajo ese marbete [...]².

En se référant à la littérature espagnole contemporaine, Philippe Merlo-Morat évoque « un engouement non démenti³ » pour le roman historique. Isabelle Durand-Le Guern en donne la définition suivante :

Un roman historique est un roman, c'est-à-dire un récit fictif, qui intègre à sa diégèse une dimension historique. Sa première particularité sera donc sa dimension référentielle, dans la mesure où la réalité vécue vient nourrir le récit proposé⁴.

Elle prend soin de préciser que la « réalité dont il est question appartient au passé de l'humanité ». Ce qui écarte de cette catégorie les romans qui traitent « une réalité sociale contemporaine ». C'est bien « l'attrait pour le passé » qui est à l'origine du roman historique. Ce goût pour le passé est très tenace et il s'est fait sentir dès que les hommes ont commencé à raconter des histoires. L'épopée, dès son apparition avec le grand maître du genre Homère et son *Odyssée*, suivant ainsi la trace d'un récit beaucoup plus ancien, celui du roi mésopotamien Gilgamesh, raconte les aventures fabuleuses de ses héros. Cette même épopée est d'une certaine façon à l'origine du roman historique. De nombreux critiques s'accordent à dire que l'on y retrouve des éléments de la réalité de l'époque, même s'il s'agit pour

¹Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 7.

²Epicteto Díaz Navarro, « El hereje de Miguel Delibes y Flores de plomo de Juan Eduardo Zuñiga. La historia en la ficción » in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 293.

³Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 237.

⁴Isabelle Durand Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Gallimard, 2008, p. 9.

l'épopée, d'un récit qui, tout en regardant « vers les sommets de l'Histoire [...] tient du récit légendaire et trouve sa vérité dans les mythes⁵ ».

Cependant, selon Isabelle Durand-Le Guern, c'est à l'époque romantique que l'utilisation de la matière historique prend une autre dimension dans la littérature :

Le romantisme se trouve tout d'abord marqué par la quête, parfois un peu superficielle, de l'exotisme, du dépaysement : dépaysement spatial avec la fascination pour l'orient et le développement de la littérature de voyage, mais aussi dépaysement temporel avec le goût pour l'étrange, pour le passé lointain, par exemple le Moyen Age, redécouvert notamment par Victor Hugo dans *Notre dame de Paris* ou par le romancier écossais, Walter Scott⁶.

En effet, à partir de cette période, l'Histoire n'est plus un simple décor comme dans *La Princesse de Clèves* et dans le roman *Ivanhoé* de Walter Scott, écrit en 1819, qui est considéré comme le premier roman historique, le héros du roman se trouve étroitement mêlé aux événements historiques :

Par ailleurs, l'individu se trouve maintenant inséré dans une historicité marquée : son destin n'est plus tracé d'avance, il devient un acteur de l'histoire [...]⁷.

Selon Isabelle Durand-Le Guern, le roman historique accorde une place centrale à la matière historique :

Le roman historique a une autre ambition : il s'agit non seulement d'utiliser la matière historique, mais d'en faire le cœur du récit. Dans ce type de roman, les héros seront confrontés aux événements, ballotés au gré des tourbillons de l'histoire, et leur destin se trouvera étroitement lié à la résolution des crises politiques et sociales⁸.

L'Histoire fait partie intégrante de la fiction romanesque. Isabelle Durand-Le Guern souligne cet aspect en se basant sur la définition du roman historique donnée par Georges Lukacs :

Lukacs [...] souligne la profonde originalité de Scott : avoir réussi à peindre l'esprit d'une époque, pas seulement son cadre⁹.

⁵ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 66.

⁶ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 10.

⁷ *Ibid*, p. 9.

⁸ *Ibid* p. 10.

⁹ *Ibid*, p. 11.

L'histoire des personnages sert à recréer « l'esprit d'une époque ». Le destin des héros est lié aux événements historiques. Selon Lukacs, le roman historique est né sur une « base sociale et idéologique » que la Révolution française a pu faire émerger. Le roman historique est « la mise en personnages de l'histoire, des forces historiques et sociales ». Scott réussit à « donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux ». Ces types correspondent à ce que Lukacs appelle les héros moyens. Cette idée rejoint les déclarations de Claudie Bernard commentées par Durand-Le Guern :

Elle définit essentiellement la spécificité du roman historique par sa manière d'aborder les marges de l'Histoire [...] des sujets délaissés par l'histoire parce que trop particuliers [...]¹⁰.

Ainsi, le roman historique s'intéresserait à des « personnages représentatifs d'un peuple ou d'un courant politique en voie de disparition », comme les Mohicans de Fenimore Cooper ou les Chouans de Balzac. La fiction viendrait traiter alors des zones d'histoire délaissées par l'historiographie. C'est une idée récurrente chez les nombreux critiques qui ont tenté de donner une définition à ce genre protéiforme qu'est le roman historique :

Todas estas novelas nacen de la necesidad de llenar los vacíos que los textos historiográficos han dejado abiertos y mostrarnos el lado más polémico, y también el más humano de las historias¹¹.

Ainsi le roman historique s'intéresse aux destins particuliers, « el lado más humano de las historias » ou pour reprendre les termes de Jean Molino, « à l'aventure individuelle des héros¹² ». Commentant l'œuvre de Scott, Molino déclare que dans le roman historique, « l'essentiel se trouve dans la liaison organique des trois éléments, les événements historiques, les façons de vivre et de penser d'une époque, et enfin l'aventure individuelle de héros ».

Molino dit que le romancier choisit une « époque de crise ». Ce point est également évoqué par Isabelle Durand-Le Guern :

¹⁰Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 96.

¹¹Amalia Pulgarin, *Metaficción historiográfica, La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, Espiral hispanoamericanas, 1995, p. 205.

¹²Jean Molino, « Histoire, roman, formes intermédiaires » in *Mesure, L'histoire comme genre littéraire, n°1*, Paris, Jean Corti, p. 63.

Par ailleurs, en choisissant une époque troublée, où les alliances se renversent très facilement, où des guerres fratricides éclatent au moindre prétexte, les romanciers historiques offrent à leurs héros un terrain d'aventures particulièrement riche¹³.

Nous abordons ici le point de convergence entre roman historique et roman d'aventures. Ce dernier se nourrit en effet de l'Histoire, en tant que matière romanesque car celle-ci lui offre « un terrain d'aventures particulièrement riche ». Ce sous-genre naît curieusement, en même temps que le roman historique en tant que genre romanesque, c'est-à-dire au XIX^e siècle. Même si l'aventure a toujours été présente dans les romans, le genre s'est pourtant développé de façon structurée à une époque donnée, comme le souligne Isabelle Durand-Le Guern :

Il nous faut tout d'abord observer une certaine concomitance chronologique dans l'apparition du roman d'aventures et dans celle du roman historique. En effet, si, comme le signale Jean-Yves Tadié, le roman d'aventures est un genre intemporel, parce qu'il y a toujours eu des aventures dans le roman, en fait, il faut attendre le XIX^e siècle pour que le roman d'aventures reçoive l'autonomie reconnue [...] ¹⁴.

Le roman historique et le roman d'aventures se constituent en effet comme genres romanesques à la même époque. On situe l'apogée du roman historique entre la chute de Napoléon et 1848. Matthieu Letourneux, lui, situe l'âge d'or du roman d'aventures entre 1860 et 1940 :

[...] il a été, dans la plupart des pays d'Europe et en Amérique de Nord, le principal genre de la littérature de jeunesse et a représenté une part importante des feuilletons et fascicules des années 1860 aux années 1940¹⁵.

Pour Letourneux, l'année 1840 est l'année de l'apogée du roman d'aventures en général :

Dans une acception plus large, incluant le roman d'aventures historiques, son succès remonte aux années 1840, et connaît des avatars, sur d'autres supports -cinéma-bande dessinée- jusqu'à nos jours, tout en restant l'une des formes les plus vivantes du roman populaire anglo-saxon (par exemple à travers le récit d'aventures maritimes)¹⁶.

¹³ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 81.

¹⁴ *Ibid*, p. 79.

¹⁵ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 7.

¹⁶ *Ibid* p. 7.

Il s'agit donc de définir le roman d'aventures. Car si comme Jean-Yves Tadié le déclare, « l'aventure est l'essence de la fiction » et « dès les premiers romans grecs jusqu'aux contemporains, elle est présente », qu'est-ce qui différencie un roman d'aventures d'un autre roman ? Tadié souligne que « c'est au XIX^e siècle que le roman d'aventures se consacre à une seule grande aventure¹⁷. » Il fait référence notamment à *l'île au Trésor* qui narre l'unique voyage de Jim Hawkins. Mais cette explication est insuffisante. Tadié explique dans un autre passage de son essai que le genre naît en réalité au moment où le récit de l'aventure devient l'objectif premier du roman :

Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures [...] ¹⁸.

L'aventure doit être racontée après coup par l'aventurier qui, après avoir subi une série d'épreuves, est sorti indemne de son aventure :

Et si beaucoup de romans d'aventures passent de « l'aventure mortelle » à « l'aventure esthétique », s'ils sont racontés par le héros vainqueur (*L'île au trésor*, *La maison à vapeur*, des récits de Marlow chez Conrad), c'est que l'aventure n'acquiert un caractère de beauté, ou même simplement de signification, que lorsqu'elle est contemplée de l'extérieur, et (ou) après coup ¹⁹.

Tadié reprend ici la notion « d'aventure esthétique » développée par le philosophe Jankélévitch en 1963. L'aventure « acquiert un caractère de beauté » quand elle est « contemplée », c'est-à-dire, racontée après s'être déroulée. Le roman d'aventures serait en effet le reflet de « l'aventure esthétique », c'est-à-dire, « l'aventure contemplée après coup quand elle est terminée » et qu'elle peut donc être racontée :

Pour que l'aventure en première personne soit de nature esthétique, il faut que j'en sois sorti, que je ne sois plus dans la tourmente de neige, sur les pentes de l'Himalaya, et que revenu à Paris, je puisse raconter, le soir, mes aventures anciennes comme si elles étaient arrivées à un autre ²⁰.

¹⁷ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 6.

¹⁸ *Ibid*, p. 5.

¹⁹ *Ibid*, p. 6.

²⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Flammarion, 2017 p. 176.

Le récit de l'aventure est un récit spéculaire car il donne à voir l'aventurier en train de raconter son aventure. Arnaud Sorosina qui commente l'oeuvre de Jankélévitch souligne aussi cet aspect :

C'est un point capital et paradoxal de l'aventure esthétique, qui n'est pas tournée vers l'action mais vers la narration de l'action²¹.

Tadié rappelle aussi que le récit de l'aventure prête plus que tout autre à l'identification du lecteur :

La phénoménologie de la lecture est au cœur de l'étude du genre. Tout, dans la narration, est organisé en fonction du lecteur [...]. Ce qui s'impose à l'attention des lecteurs au point qu'ils ne puissent sans peine interrompre leur lecture, c'est le suspens, c'est-à-dire le procédé de narration qui fait attendre et désirer la réponse à une question posée²².

Le lecteur est captivé par les aventures qui arrivent aux héros. Celles-ci sont multiples et périlleuses et le danger et les actions violentes sont partout. Car le roman d'aventures est aussi la « narration de l'action ». C'est ce que souligne Matthieu Letourneux, au moment de présenter quelques constantes incontournables du genre :

[...] l'importance du dépaysement, que celui-ci soit historique, géographique, fantastique, social ou existentiel, d'une part et la place centrale attribuée à l'action violente qui fait courir au héros un risque de mort ou au moins un péril physique d'autre part²³.

Les deux termes clé sont « le dépaysement » et « l'action violente ». C'est en sortant et donc en s'écartant de son cadre quotidien et routinier que le héros va pouvoir vivre son aventure périlleuse. Le dépaysement peut être de tout ordre, comme le souligne Letourneux : « dépaysement historique, géographique, fantastique ». Les héros sont dépayés mais le lecteur aussi. Il faut bien penser à se placer du côté du lecteur. Le héros pirate n'est pas dépayé par le monde de la piraterie. En revanche, le lecteur moderne est dépayé par le monde des pirates du XVII^e siècle. La matière historique fait donc bien partie d'un type de dépaysement possible que le romancier choisit pour captiver son lecteur.

²¹ Arnaud Sorosina, « Commentaires, notes, dossier, chronologie et bibliographie », in *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux* de Vladimir Jankélévitch, Paris, Flammarion, 2017, p. 176.

²² Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 7.

²³ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 19.

L'attrait pour l'aventure ne diminue pas, comme le souligne Letourneux. Le roman d'aventures « connaît des avatars sur d'autres supports - cinéma, bande dessinée- jusqu'à nos jours ». Le thème de l'aventure est effectivement très prisé aujourd'hui. C'est un thème récurrent dans les différents modes de représentation, comme dans le cinéma notamment. Le septième art s'est en effet intéressé à l'Histoire dès ses origines. Il a trouvé dans la matière historique une manne inépuisable. Les studios d'Hollywood ont créé les *peplum*. Nous avons tous en mémoire le film *Cléopâtre* avec Elisabeth Taylor réalisé en 1963. Nombre de romans historiques ont été portés à l'écran, comme Le célèbre roman *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco ou les aventures du Capitane Alaric de Arturo Pérez Reverte. Et cela continue. La liste est longue. Pourquoi le cinéma s'est-il emparé de l'Histoire ? Peut-être parce que le film « historique » répond comme le roman historique à « une curiosité pour les époques passées ainsi qu'à un désir de dépaysement et de distraction²⁴ ». L'aventure a toujours eu également une place de choix dans la littérature pour la jeunesse dont il a été de tout temps un des thèmes principaux, comme en témoigne le plus célèbre des romans pour la jeunesse : *L'île au trésor* de Stevenson. Il semblerait que les jeux vidéos aient pris le relais de cette littérature pour la jeunesse, en proposant toujours plus d'aventures virtuelles, multiples et variées comme *Age of Pirates Caribbean Tales* ou *Anno 1503, Trésors, monstres et pirates*. On peut également citer les émissions de télé-réalité, qui vont jusqu'à recréer des situations d'aventures factices, comme par exemple *Koh-Lanta*.

Choix du corpus

Nous nous proposons d'analyser dans cette étude, les trois romans de José Manuel Fajardo : *Carta del fin del mundo*, *El converso* et *Mi nombre es Jamaica*. Écrits respectivement en 1996, 1998 et 2010 ces trois oeuvres constituent une trilogie sur plus de neuf-cents pages. Fajardo les présente ainsi dans le prologue à la nouvelle édition de *El Converso* chez Edhasa, (2012). La trilogie est également citée sous le terme de « Trípitico sefardí ». Ce sont des romans historiques mais aussi des

²⁴ *Ibid* p. 7.

romans d'aventure. Les trois oeuvres font partie du sous-genre : roman historique d'aventure.

Problématique

Nous nous poserons la question de savoir en quoi ces romans sont à la fois des romans historiques et des romans d'aventure et quelle est la place qu'occupent les deux matières au sein des trois œuvres. C'est-à-dire que nous nous demanderons si une matière domine plus que l'autre. Il s'agira de déterminer si les romans de Fajardo sont plus des romans d'aventure que des romans historiques. Deux angles de réflexion, tels qu'ils ont été exprimés par Philippe Merlo-Morat, s'offrent à nous :

Soit l'histoire s'impose et on a plutôt affaire à un moment de l'histoire romancée, soit c'est la fiction et la part d'imaginaire du romancier qui prennent le dessus et alors les personnages historiques, inventés ou non, possèdent plus de liberté même s'ils restent toujours déterminés par l'univers historique dans lequel ils vivent²⁵.

Claudie Bernard nous propose une piste d'approche possible en suggérant que la dénomination même de roman historique suppose une dualité, une alternance entre fiction (roman) et réalité (Histoire), entre aventure et matière historique :

Le roman historique se caractérise par la dualité. Les deux termes associés dans le syntagme, « roman » et « historique », renvoient à deux activités traditionnellement opposées, la fiction et une science (humaine). D'un côté - celui de l'Histoire - la patience de la recherche et de la vérification, l'imagination étant réduite à une fonction d'appoint heuristique ; de l'autre - celui du roman - les droits de l'affabulation [...]. D'un côté, [...] les événements, tout ce qui relève du public ; de l'autre des individus, des aventures, et en priorité du privé²⁶.

Entre le roman historique et le roman d'aventure il n'y a qu'un pas dans la mesure où ce dernier trouve dans la matière historique un vivier d'aventures possibles :

Le roman d'aventures emprunte surtout à l'histoire, à l'histoire événementielle, un canevas tout fait, à multiples actants et multiples actions. Car c'est l'action qui l'intéresse : l'action pour l'action, et engendrant l'action.

²⁵ Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 237.

²⁶ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 7.

Il met aux prises des bons et des mauvais en une lutte à rebondissements bourrée d'adjuvants, d'opposants et de traîtres, compliquée d'interdits, ponctuée d'épreuves au sens physique, moral et parfois initiatique. Il fait profiter son intrigue ou affabulation, de toutes les intrigues, ou complots dont regorge la chronique [...] ²⁷.

Claudie Bernard évoque même un possible détournement de l'histoire au profit de l'aventure :

Dans la trilogie des Mousquetaires, ne dirait-on pas que Richelieu n'a en tête que les ferrets de la reine, que la la Rochelle n'est assiégée [...] ²⁸.

Elle se pose la question de savoir si chez Dumas, l'Histoire risquerait de passer au second plan. En ce qui nous concerne, nous nous poserons la question de savoir quelles sont les motivations de José Manuel Fajardo dans l'utilisation qu'il fait de la matière historique. Est-il dans une optique purement fictionnelle et rejoint-il cette affirmation de Tadié à propos de l'utilisation du passé dans le roman d'aventures ?

Décrire le passé, ou les pays exotiques, n'est pas son but seulement un moyen ²⁹.

L'auteur lui-même semble nous aider à répondre à cette interrogation dans une déclaration qu'il fait à la fin du roman, *El converso*, dans la note finale :

Así pues que nadie lea esta novela como una crónica histórica sino como el fruto de una fantasía aventurera ³⁰.

Voilà donc les deux termes clés cités par Fajardo : le mot « crónica » et l'adjectif « aventurera ». Selon lui, donc il serait plus enclin à se tourner vers l'aventure que vers l'histoire. Ainsi, ce serait l'aventure qui mènerait le jeu. L'auteur dit lui-même plus haut qu'il a pris quelques licences par rapport à l'Histoire, en changeant quelques éléments de la réalité historique au gré des péripéties racontées. Il déclare qu'il n'a pas hésité à « alterarlos » ³¹.

Dans le premier roman de Fajardo, *Carta del fin del mundo*, Histoire et aventure se mêlent étroitement dans cette oeuvre qui se veut d'une grande

²⁷ *Ibid*, p, 101.

²⁸ *Ibid*, p.99.

²⁹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 9.

³⁰ José Manuel Fajardo, *El converso*, Madrid, Punto de lectura, 2001, p. 519.

³¹ *Ibid*, p. 519.

originalité puisque l'auteur s'attache à décrire une page d'histoire qui n'avait jamais été écrite jusqu'à aujourd'hui, faute de témoin. En effet, qui peut raconter ce qui est arrivé aux trente-neuf hommes laissés par Colomb sur l'île Hispaniola en 1493 puisqu'ils sont tous morts quand Colomb retourne sur l'île quelques mois plus tard ? Fajardo le fait et dans le prologue, l'écrivain Luis Sepúlveda lui en sait gré :

Casi cinco siglos esperó esta historia, hasta que José Manuel Fajardo la rescató del laberinto del olvido³².

Et il le fait à partir d'une perspective des plus captivantes nous dit Sepúlveda : « la de la aventura ». En effet, ce livre se lit comme l'histoire d'une aventure, celle du narrateur, un certain Domingo qui fait partie de ces trente-neuf hommes et qui raconte pratiquement en direct son aventure dans son journal de bord constitué de plusieurs lettres qu'il adresse à son frère qui est resté en Espagne. Ce livre est tout autant une diatribe contre la conquête et la cupidité des Espagnols que le récit d'une aventure humaine, celle du héros qui, après avoir participé aux exactions, connaît un bonheur fugace dans les bras d'une belle indigène, puis n'hésite pas à quitter cette vie idyllique pour aller prévenir ses compagnons restés au fort de l'arrivée des indiens. Cette dernière action pendant laquelle il trouve la mort est pour le personnage une sorte de rédemption et elle est celle qui lui donne véritablement le statut de héros.

Les éléments historiques sont également tellement présents tout au long de *Converso* que le lecteur a l'impression de pénétrer dans une époque bien concrète avec ses bouleversements et ses codes bien marqués. L'histoire des Morisques de Salé, qui constituèrent une république pirate autonome, et qui étaient les anciens musulmans chassés d'Espagne en 1609 par Philippe III, l'histoire des pirates et des corsaires écumant les mers du globe, l'histoire des Juifs chassés d'Espagne, la présence d'innombrables personnages historiques, tel ce Alonso Contreras, fameux soldat des « tercios » espagnols qui écrivit ses Mémoires, ou ce Levasseur qui dirigea en tyran le fort de l'île de la tortue, sont autant d'éléments qui confèrent au récit une véracité historique indéniable. D'autre part, ces quelques exemples cités plus haut renvoient également à la notion d'aventure et de vie hors du commun. En

³²José Manuel Fajardo, *Carta del fin del mundo*, prologue de Luis Sepúlveda, Barcelona, Ediciones B, S.A., 2005, p. 10.

prenant donc à contre pied cette phrase de l'écrivain espagnol, nous pouvons tout au contraire affirmer que l'aventure n'enlève rien à l'histoire et vice-versa. Lire ce livre comme une chronique d'une époque n'empêche pas une lecture beaucoup plus ludique car les faits historiques relatés et les personnages historiques choisis par l'auteur se prêtent à cela. Les deux personnages fictifs, tous deux natifs des colonies, Cristóbal Mendieta le Juif, qui désire plus que tout vivre librement sa religion et Tomas Bird, l'Anglais rejeté par sa famille d'origine, un moment plongé dans la guerre qui confronta le parlement au Roi d'Angleterre, se meuvent à travers ce temps reconstitué et incarnent chacun à leur manière, et à la façon d'un héros moyen tel que l'a défini Georges Lukacs³³, des aspects fondamentaux de l'époque concernée, c'est-à-dire le XVII^e siècle. Pour le premier, c'est l'intolérance de la société espagnole qui poursuit les Juifs jusqu'au fin fond des colonies d'Amérique. Pour le second, c'est également une forme d'intolérance. Rejeté par sa famille anglaise qui ne voit en lui que le fils d'un parent qui est parti aux Amériques et qui n'avait qu'à y rester, il se voit néanmoins enrôlé malgré lui dans l'armée anglaise. Ces deux personnages fictifs, tout en évoluant dans une époque bien marquée n'en connaissent pas moins des aventures dignes de ce nom. Fiction, aventure et histoire s'imbriquent donc parfaitement dans cette œuvre que l'on lit comme une chronique historique romancée.

Dans *Mi nombre*, le récit enchâssé *Relación de la guerra del Bagua*, est un récit autobiographique écrit par un descendant d'Incas, Diego Atauchi. Si le personnage est fictif, il évolue dans un contexte historique précis, il s'agit des dernières rébellions incas. Les ancêtres de Diego ont combattu aux côtés des grandes figures historiques de la lutte contre l'envahisseur espagnol comme le Général Quiquiz ou Atahualpa qui sont mentionnés dans l'intrigue. La conquête du Pérou par Pizarro est largement évoquée puisque Diego est métis. Il compte parmi ses ancêtres des conquistadors.

³³ Georges Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 39 : « Ce sont des personnages historiquement inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques qui jouent ce rôle de premier plan [...] ».

Méthodologie et approche théorique

Notre approche théorique est basée sur la différenciation des sous-genres et sur leur porosité. Nous analyserons le côté perméable des deux sous-genres que constituent le roman historique et le roman d'aventure. Les critiques qui ont tenté de les définir guideront nos pas : Luckas, Claudie Bernard et Isabelle Durand-Le Guern, en ce qui concerne le roman historique ; Jean-Yves Tadié et Matthieu Letourneux en ce qui concerne le roman d'aventures. Tous ces critiques ont souligné les apports mutuels de chaque sous-genre.

Il nous faut maintenant annoncer notre plan qui permettra d'affiner notre analyse.

Nous orienterons donc notre analyse sur les deux matières, l'Histoire et l'aventure, à travers l'étude des trois composantes fondamentales du récit : le temps, l'espace et les personnages. Nous nous basons sur Matthieu Letourneux qui déclare que les deux valeurs fondamentales du roman d'aventure, à savoir, le « dépaysement et la place centrale attribuée à l'action violente », se reflètent en partie dans « la caractérisation des personnages et du chronotope ». En effet, il est important de savoir quand se déroule l'aventure, autrement dit, s'il y a un temps référentiel propre ou propice à l'aventure. Nous étudierons les composantes du temps que sont le temps de l'histoire, le temps du récit, le temps de la narration et le temps référentiel, en nous appuyant sur les travaux de Milagros Ezquerro³⁴. On s'aperçoit que dans les oeuvres de Fajardo, ce temps référentiel est fortement lié à un temps historique représenté par deux périodes historiques récurrentes. Le XV^e siècle et le XVI^e siècle lui permettent d'aborder quelques aspects de l'histoire d'Espagne : la conquête, la colonisation de l'Amérique, l'expulsion des Juifs, tandis que le XVII^e siècle lui donne l'occasion de présenter le monde de la piraterie et de traiter l'épisode tragique de l'expulsion des Morisques et de la diaspora des Séfarades. Ces périodes troubles permettent la création de personnages d'aventuriers qui vont donc raconter leur aventure après coup. Dans le roman

³⁴ Milagros Ezquerro, « Juan Rulfo, Le temps déserté » in *Annexes aux mélanges de la casa de Velázquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989, p. 105-112.

d'aventure, l'acte de raconter est primordial. Le temps du récit laisse une grande place au suspense tandis que le temps de la narration est un temps privilégié qui permet à l'aventurier de faire une pause dans son aventure pour pouvoir la raconter. Raphaël Baroni³⁵ nous sera d'une aide précieuse pour l'étude du suspense qui est un ressort du récit de l'aventure qui, en étant toujours différé, maintient le lecteur en haleine.

Ensuite, nous nous interrogerons sur le lieu où se déroule l'aventure. La fréquence de certains espaces nous conduira à tirer quelques conclusions sur les rapports qu'entretiennent l'espace et l'aventure à l'intérieur de la diégèse. Même si comme l'a dit Jean-Yves Tadié³⁶ : « l'aventure est l'essence de toute fiction », même si d'une certaine façon, un fait raconté peut devenir une aventure par le simple fait d'être raconté, nous verrons que chez Fajardo, il y a une prédominance de certains lieux qui sont capables, selon lui, de produire de l'aventure et du dépaysement : le monde marin, les Caraïbes, la forêt amazonienne. Pour l'étude de l'espace, nous nous appuyerons sur la méthodologie préconisée par Jacques Soubeyroux³⁷. Cette étude sémiologique, qui suit de près la méthode préconisée par Philippe Hamon pour les personnages, nous permettra d'analyser l'espace comme un véritable acteur, porteur du « sens³⁸ » du roman.

Enfin, dans une troisième partie, l'étude des personnages nous conduira à dégager les caractéristiques du personnage de « l'aventurier » selon Fajardo. L'analyse sémiotique proposée par Philippe Hamon et commentée par Vincent Jouve³⁹ dans sa *Poétique du roman*, nous donnera les pistes nécessaires pour étudier les personnages en fonction des concepts fondamentaux qui « interviennent à des niveaux différents de description du récit : l'acteur, l'actant et le rôle thématique⁴⁰ ». Nous nous poserons la question de savoir de quel type de héros il s'agit et ce qui les différencie des héros des autres romans qui ne sont pas d'aventure. Que désire ce personnage qui se meut toujours dans un espace plein de dangers, toujours éloigné de son quotidien ? Les héros de Fajardo, correspondent-ils

³⁵ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

³⁶ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 5.

³⁷ Jacques Soubeyroux, *Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI^e-XX^e Siècles)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993.

³⁸ *Ibid*, p. 24.

³⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Gallimard, Armand Colin, 2010.

⁴⁰ *Ibid*, p. 76.

bien à l'archétype du héros d'aventures, tel que l'ont défini Jean-Yves Tadié ou plus récemment Matthieu Letourneux ?

CHAPITRE PREMIER :

LE TEMPS DE L'AVEVENTURE

INTRODUCTION

Nous ne pouvons aborder ce thème, sans rappeler quelles sont les six composantes du récit. Milagros Ezquerro⁴¹, dans son introduction à l'étude du temps dans l'oeuvre de Juan Rulfo, fait ressortir tout d'abord trois composantes intra-textuelles : le temps de l'histoire, qui est l'ordre chronologique des événements racontés, le temps du récit, qui est l'ordre dans lequel ces événements sont effectivement racontés, et enfin le temps de la narration qui est le temps depuis lequel l'histoire est censée être racontée. Dans le sous-ensemble extra-textuel, apparaissent trois autres temps différents : le temps référentiel qui est le temps réel ou imaginaire auquel fait référence le temps de l'histoire, le temps de l'écriture, l'époque à laquelle l'oeuvre a été écrite, et enfin le temps de la lecture.

Pour notre part, nous nous intéresserons tout d'abord au temps de l'histoire des personnages. Nous étudierons sa durée. Il s'agira de voir si ce sont seulement des pans de vie qui nous sont présentés ou des vies entières. Nous analyserons également dans cette partie le temps référentiel. José Manuel Fajardo est soucieux de donner à la trame romanesque un cadre historique précis et attesté. Dans les trois romans, le temps référentiel est un temps réel clairement identifiable. Celui-ci est en corrélation avec le temps du récit. Ce qui est propre au roman historique dont la « première particularité » est « sa dimension référentielle⁴² ». Les intrigues se déroulent à l'époque de la conquête de l'Amérique, (*Carta*), au Siècle d'or (*Converso*, *Mi nombre*) et en 2005. (*Mi nombre*). Celles-ci se réfèrent à un certain nombre de faits historiques qu'il nous faudra identifier. Nous nous intéresserons ensuite au temps du récit, c'est-à-dire à l'ordre dans lequel les événements réels ou fictifs sont racontés. Et nous verrons en quoi les trois oeuvres diffèrent. Si la chronologie est respectée dans *Carta del fin del mundo* et dans *Mi nombre es Jamaica*, puisqu'il s'agit pour l'un d'un récit épistolaire et pour l'autre d'un journal de bord où ce qui prime est l'immédiateté, nous verrons que dans le cas de *Converso*, les deux narrateurs manient avec habileté l'art de l'analepse ou de la prolepse au gré de leurs souvenirs. Nous verrons comment ces différents procédés sont liés à la notion de

⁴¹ Milagros Ezquerro, « Juan Rulfo. Le temps déserté » in *Annexes aux mélanges de la Casa de Velazquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989, p. 105-112.

⁴² Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 28.

suspense. Dans une troisième partie, nous analyserons le temps de la narration. Il est bon de rappeler, comme l'a signalé Jean-Yves Tadié dans son livre sur le roman d'aventure, que pour qu'il y ait aventure, il faut qu'il y ait un personnage qui raconte. Les faits sont racontés par le héros « vainqueur », quelques années après qu'ils se sont produits :

[...] l'aventure n'acquiert un caractère de beauté, ou même simplement une signification, que lorsqu'elle est contemplée de l'extérieur et (ou) après coup⁴³.

Le personnage joue un rôle double dans la diégèse. Il est à la fois acteur et narrateur de sa propre histoire. Il n'y a pas de narrateur omniscient étranger à l'histoire, le récit de l'aventure est autobiographique et le temps depuis lequel est racontée l'aventure est un élément important de la trame romanesque qu'il faut prendre en compte.

⁴³ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 6.

I. LE TEMPS DE L'HISTOIRE

Introduction

Au moment d'étudier le temps de l'histoire dans les trois romans de José Manuel Fajardo, c'est-à-dire comme le définit dans son introduction à l'étude du temps dans l'oeuvre de Juan Rulfo, Milagros Ezquerro⁴⁴, « l'ordre chronologique des événements racontés », il est important de rappeler ce qui fait la spécificité des trois oeuvres de notre corpus. Celles-ci constituent une trilogie et elles se suivent chronologiquement. À travers le récit de la vie de personnages et de leurs descendants sur plusieurs siècles, elles s'inscrivent dans une continuité temporelle cohérente. Dans l'Antiquité grecque, la trilogie désignait un « ensemble de trois tragédies, à l'origine sur le même thème légendaire, que les poètes dramatiques devaient présenter et faire jouer ensemble pour disputer un prix⁴⁵ ». Par extension, on a appelé ensuite trilogie un ensemble de trois pièces théâtrales, romanesques, poétiques ou musicales dont les événements se succèdent, et qui forment une unité chronologique ou logique. C'est ce que nous constatons dans notre corpus. Le deuxième roman *Converso* qui se situe au XVII^e siècle fait suite au premier roman *Carta* qui se déroule au XV^e siècle. Quant au troisième roman *Mi nombre es Jamaica* qui clôt la trilogie, il se déroule au XXI^e siècle, mais une partie du roman est la transcription d'une histoire du XVII^e siècle que Dana, la narratrice de l'époque moderne, est en train de lire. Ce récit enchâssé s'intitule *Relación de la guerra del Bagua* et il permet donc de faire le lien avec le roman *Converso*. D'autre part, de nombreux renvois existent entre les trois romans en ce qui concerne les personnages. Certains personnages dont l'histoire est racontée dans un roman sont présents dans un autre. C'est le cas notamment du personnage de Jamaica qui apparaît dans *Converso* aux côtés du héros Tomás Bird, mais dont la fin de l'histoire est narrée dans le roman qui porte son nom, *Mi nombre es Jamaica*. Domingo Pérez, qui est également le héros de *Carta*, est cité dans *Converso* par un personnage appelé aussi Domingo, qui prétend descendre de lui. Cristóbal Mendieta et Tomás Bird, les héros de *Converso*, sont également cités dans *Mi nombre es Jamaica*. Les

⁴⁴ Milagros Ezquerro, « Juan Rulfo. Le temps déserté » in *Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989, p. 105-112.

⁴⁵ www.cntrl.fr/definition/trilogie, page consultée le 13/04/2015.

renvois d'un roman à l'autre permettent à l'auteur de présenter chaque personnage dans une continuité temporelle et générationnelle précise et de pouvoir ainsi remonter aux origines en signalant les filiations et descendance. L'analyse du temps dans les trois oeuvres doit donc se faire dans un premier temps de façon globale, en ayant bien à l'esprit cette unité temporelle. Fajardo est fortement intéressé par ces questions de descendance. Comme en témoigne cette citation présentée en exergue au roman *Mi nombre es Jamaica* :

« Su alma está compuesta de muchos Yo, igual que un hormiguero. Usted lleva dentro de sí los restos anímicos de miles de antepasados » Gustav Meyrink, *El Golem*⁴⁶. (*Mi nombre*, 9)

Les personnages sont présentés comme les maillons d'une chaîne qui serait composée de tous leurs ancêtres, « los restos anímicos de miles de antepasados » et dont l'influence se ferait sentir de générations en générations. Replacer les événements racontés dans le récit dans l'ordre chronologique équivaut à établir des arbres généalogiques, plus ou moins complets selon les cas. Nous notons que ce temps familial s'inscrit dans un temps référentiel qui est attesté historiquement et dont les personnages subissent les effets. Avant d'analyser ce temps familial, il nous faut relever les périodes marquantes de ce temps historique.

A. Un temps référentiel attesté historiquement

Milagros Esquerro nous dit que le temps référentiel est le « temps, réel ou imaginaire, mais extratextuel, auquel fait référence le temps de l'histoire⁴⁷ ». En ce qui concerne les trois romans de José Manuel Fajardo, nous pouvons parler d'un temps référentiel qui correspond à une réalité historique bien réelle. Pour reprendre les termes employés par Isabelle Durand-Le Guern, c'est une « réalité vécue » qui, dans le roman historique, « vient nourrir le récit »⁴⁸. Comme le soulignait Philippe Merlo-Morat à propos de Terenci Moix, qui « n'hésite pas à mentionner la bibliographie qu'il a utilisée⁴⁹ », à la fin de ses romans, Fajardo affiche à la fin de

⁴⁶ Voir annexe p. 490.

⁴⁷ Milagros Esquerro, « Juan Rulfo. Le temps déserté in « *Annexes aux mélanges de la casa de Velázquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989, p. 105-112.

⁴⁸ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 9.

⁴⁹ Philippe Merlo-Morat, *Le roman historique de Terenci Moix*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Soubeyroux, Université de Saint-Étienne, 1997, p. 137.

chaque roman ses sources, c'est-à-dire la liste des personnes compétentes, dont les ouvrages ou le témoignage, lui ont été d'une aide précieuse. À la fin de *Carta*, il produit la liste des membres de l'équipage de la caravelle Santa María. Cette liste est rigoureusement exacte, ce qui prouve que Fajardo l'a reproduite avec fidélité. À la fin de *Converso*, dans la partie *Agradecimientos*, il est fait référence au Colonel Mohamed V. Vargas, « descendiente del primer gobernador de la república pirata andaluza de Salé y apasionado defensor del orgullo y la memoria de los moriscos de Rabat » (*Converso*, 404). Il s'agit d'une source humaine d'une grande importance car au moment d'évoquer l'histoire des Morisques de Salé », Fajardo a pu recueillir le témoignage d'un descendant. De la même façon, Fajardo cite un spécialiste des Morisques de Salé, le professeur Ahmed Amin Bel-Gnaoui. (*Converso*, 404). Dans la partie *Agradecimientos* de *Mi nombre*, Fajardo cite le grand spécialiste de la langue judéo-espagnole, le professeur Haim Vidal Séphila. (*Mi nombre*, 344). Celui-ci est également cité dans la fiction. Dans *Mi nombre*, il est question de conférences au sujet de la culture sépharade et une conférence va se tenir sur Séphila :

Va a empezar la conferencia sobre Séphila [...]. Séphila había sido mi maestro en la Sorbona [...]. (*Mi nombre*, 72-73)

Séphila a été en effet professeur à la Sorbonne. Réalité et fiction se confondent ici. La datation correspond. Dana a été étudiante dans les années 1980, date à laquelle l'éminent spécialiste de la culture judéo-espagnole était professeur. Fajardo a été reçu par l'éminent professeur :

A Haim Vidal Sephila, el gran maestro y defensor de la lengua judeoespañola, cuyos libros me han sido de extraordinaria utilidad, que tuvo la amabilidad de recibirme en su casa y compartir conmigo alguna de sus experiencias. (*Mi nombre*, Agradecimientos, 345)

Fajardo remercie également Michael Harris, pour son analyse de la révolution anglaise. (*Mi nombre*, 403)

Ces références aux remerciements de deux romans *Converso* et *Mi nombre nous* ont permis de mettre en lumière le minutieux travail de recherches et de documentation préalable à l'écriture. Certains des termes employés dans ces deux chapitres de remerciements, « laberinto histórico », « reflexiones históricas »,

(*Converso*, 403), « documentación histórica », (*Mi nombre*, 346) témoignent de la volonté de Fajardo d'ancrer la fiction dans un temps historique attesté.

On remarque que la plupart des péripéties qui arrivent dans les trois romans sont liés à des événements historiques qui sont cités dans le récit. Il nous faut maintenant définir cette réalité historique « vécue » afin de voir comment elle pèse sur l'existence des héros et en quoi elle détermine leur caractère.

1. La découverte et la conquête de l'Amérique

1.1 L'ombre de Christophe Colomb

L'ombre de l'Amiral plane sur l'existence des héros de *Carta* comme sur celle de Diego Atauchí de *Mi nombre*.

Le premier roman *Carta* se déroule en 1493, à l'époque du premier voyage de Christophe Colomb. Dans *Mi nombre*, cet ouvrage « fictif⁵⁰ » est cité. Tiago, le héros, en possède un exemplaire dans sa bibliothèque :

[...] la edición facsímil de la llamada Carta de la Villa de la Navidad, que el historiador dominico William Mateo-Sarabia había publicado en la Universidad de Granada con motivo del V Centenario del descubrimiento, rescatando así del olvido el primer testimonio de la conquista del Nuevo Mundo. (*Mi nombre*, 91)

Ainsi, à l'intérieur de la fiction, un personnage du troisième roman de la trilogie atteste de la véracité des propos du personnage du premier roman. Domingo fait donc oeuvre d'historien sans le savoir et ce qu'il nous livre, s'il s'était avéré qu'un des trente-neuf hommes de Colomb avait survécu, est bien le témoignage d'un événement historique, « el primer testimonio de la conquista del Nuevo Mundo ».

Colomb est arrivé en décembre 1492 sur l'île qu'il a baptisée Hispaniola et il repart pour l'Espagne le 4 janvier 1493. Dès les premières lignes de *Carta*, le lendemain de ce départ, le narrateur Domingo, se remémore cet événement. L'ancrage historique est annoncé d'emblée :

⁵⁰ José Manuel Fajardo nous l'a confirmé lors de l'entretien du 6 mars 2015. Voir annexe p. 477.

Ayer partieron las naves. La barca del Almirante fue la última en dejar la playa [...]. (*Carta*, 17)

L'allusion à Colomb est clair, avec l'emploi du terme, « Almirante ». Ce titre avait été donné par les Rois Catholiques au découvreur qui avait été nommé Amiral de la flotte océane. Las Casas l'appelle aussi par ce nom lorsqu'il recopie son journal de bord. La figure historique de Christophe Colomb est plusieurs fois mentionnée dans le récit mais elle n'intervient pas en tant que personnage dans la fiction. Comme Walter Scott ou Alejo Carpentier, Fajardo relègue au second plan les figures historiques de cette importance. La présence de Colomb agit plutôt en tant que référent historique. Les personnages de *Carta*, qu'ils soient réels ou inventés par Fajardo, sont les hommes de Colomb. On s'attend à ce que son influence se fasse sentir même s'il est reparti en Espagne. Mais l'ombre de Colomb est également palpable dans les autres romans. Dans la relation de son aventure, Diego Atauchí se réfère au découvreur :

Nací en el año del Señor de mil quinientos y noventa y nueve, en el día doce del mes de octubre de manera que vine a conocer la vida [...] el mismo día en que, según ha sabido, se cumplen años de la llegada de Don Cristóbal Colón. (*Mi nombre*, 125)

Colomb a en effet atteint l'île de Guanahani un 12 octobre. Pourquoi Diego fait-il ce rapprochement ? Peut-être pour signifier que l'arrivée de Colomb fut un jour funeste pour son peuple car cette arrivée annonçait la venue du Conquistador Pizarro. Diego veut suggérer qu'il a un destin tragique car il est né le même jour que celui qui a initié l'ère de l'esclavage et de la domination. D'autre part, Diego se place donc du côté des vaincus et de l'autre côté de l'Histoire officielle qui place « Don Cristóbal » en héros. Diego rappelle à juste titre que la terre où il est né n'a pas à s'appeler « Nuevo Mundo » puisque des royaumes et des Empires s'y sont succédé bien avant l'arrivée des Espagnols. On voit comment les personnages de Fajardo s'inscrivent dans leur époque. Les figures historiques sont présentes dans leurs pensées. La fiction est assujettie à l'Histoire. En ce sens, le temps des personnages est historique. Le destin de Diego est lié au destin d'un peuple qui a beaucoup souffert, « raro capricho del azar, que así parece haber querido unir mi destino al de estas tierras tan abundantes en riquezas como en sufrimientos » (*Mi nombre*, 125). Le personnage se réfère ici aux souffrances d'un peuple conquis et colonisés, le

peuple inca. Le temps de Colomb, c'est-à-dire celui de la découverte et de la conquête, vient se superposer au temps de l'existence de Diego qui correspond à celui de la colonisation. L'ombre de Colomb pèse sur le personnage, qui s'inscrit dans une réalité historique indéniable, celle des vaincus.

Dans *Carta*, un autre événement majeur relatif à l'histoire de Colomb est mentionné dans le récit. Il s'agit du naufrage de la Santa María :

[...] la pila de maderas que rescatamos del naufragio de la Santa María [...].
(*Carta*, 17)

Ce naufrage eut lieu dans la nuit du 24 décembre 1492. Ce fait est décrit avec beaucoup de détails par Domingo :

[...] la mala cabeza del marinero Gonzalo Franco le llevó a dejar el timón, la pasada noche del veinticuatro de diciembre, a Martin de Urtubia [...] inexperto en el gobierno de la mar, con mala fortuna vino a ambarrancar la Santa María en un arenal salipado de piedras tan cortantes como cuchillos y ahí se ha quedado para que la desguacemos. (*Carta*, 20)

C'est bien un jeune marin, inexpérimenté, un « grumete » qui causa le naufrage du bateau. Ce fait est reporté par Las Casas quand il recopie le carnet de bord de l'Amiral :

[...] todos se acostaron a dormir y quedó el gobernallo en la mano de aquel muchacho, y las aguas que corrían llevaron la nao sobre uno de aquellos bancos [...] ⁵¹.

Colomb avait interdit formellement que l'on donne le gouvernail aux mousSES car les fonds marins pouvaient être dangereux pour les bateaux :

[...] el marinero que gobernaba la nao [...] dexo el gobernallo a un moço grumete, lo que mucho siempre avia el Almirante prohibido en todo el viaje [...]. El Almirante estava seguro de bancos y de peñas ⁵².

Quand Fajardo fait dire à son personnage que le mousse Urtubia est inexpérimenté, c'est tout à fait exact. Quant au banc de sable « salpicado » de « piedras tan cortantes » évoqué par Domingo, il révèle les dangers que représentaient ces fonds marins, les « peñas » auxquels se réfère Colomb. On voit

⁵¹ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos, Edición de Consuelo Varela, Diario del primer viaje*, Madrid, Alianza editorial, p. 177.

⁵² *Ibid*, p. 177.

comment Fajardo, dans un souci de véridiction historique, se sert du carnet de bord pour donner à son histoire un ancrage historique attesté. Il en rajoute même dans la mesure où il cite le nom du mousse dans le récit et qu'il le fait figurer dans la liste des personnages de la réalité qui figure dans l'appendice, alors que ce nom n'est pas mentionné par Colomb :

Martín de Urtubia : nacido en Anchitua (hoy Nachitua), Vizcaya. Grumete de la nao Santa María. (*Carta, Apéndice*, 176)

Fajardo se sert d'un autre détail relatif à la biographie de Colomb. Certains biographes du découvreur pensent qu'il avait un secret. Il s'agit de la « tradición del piloto desconocido⁵³ ». Dans *Carta*, Don Rodrigo, un personnage réel, rongé par la fièvre de l'or, fait allusion à ce secret :

Don Cristóbal tenía oculta la derrota que habría de llevarnos a las Indias y que otro marinero le había hecho entrega del secreto antes de morir. (*Carta*, 45)

Il se réfère au « piloto desconocido » dont parle Manzano :

[...] muchos historiadores, antiguos y modernos han tratado de dilucidar lo que hay de cierto, falso o simplemente dudoso en el apasionante relato de las andanzas de un piloto, de nacionalidad y nombre desconocidos, que navegando por el mar tenebroso unos años antes que Colón [...] llegó al parecer arrastrado por fuerte tormenta a aquellos parajes [...]. En su viaje de regreso [...] este navegante arribó a una de las islas portuguesas del atlántico [...] en donde se encontró a Cristóbal Colón, amigo suyo [...] a quien comunicó [...] su inesperado hallazgo y el lugar exacto donde se encontraban las tierras [...]⁵⁴.

Fajardo se sert donc de cette histoire pour alimenter la folie qui gagne Rodrigo. La cupidité le dévore et si, de plus, il est au courant de ce secret au sujet du marin inconnu, on peut très bien imaginer qu'il pense que Colomb avait aussi un secret concernant l'or :

Y juro ante Dios que parte principalísima de ese secreto es el exacto lugar en que se halla la mina de oro, gritaba Don Rodrigo cada tanto [...]. (*Carta*, 45)

⁵³ Juan Manzano Manzano, *Colón y su secreto*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, p. 61.

⁵⁴ *Ibid*, p. 61.

Nos recherches ne nous permettent pas de dire si un marin faisant partie du premier voyage pouvait être au courant de ce secret. Le premier « cronista » à l'évoquer est Gonzalo Fernandez de Oviedo en 1535, d'après Juan Manzano Manzano :

El año 1535 publicaba en Sevilla este cronista la primera parte de su *Historia General y Natural de las Indias*. En el capítulo II del libro segundo [...] nos refiere así Oviedo [...]. « Dícese, junto con esto, que este piloto era muy íntimo amigo de Cristóbal Colón [...] y marcó aquella tierra que halló de la forma que es dicho, y en mucho secreto dio parte dello a Colom [...]»⁵⁵.

Le nom de l'Amiral est à nouveau cité lors du périple de Domingo à travers l'île Hispaniola. Le narrateur et ses compagnons arrivent au golfe où Colomb et ses hommes ont accosté avec leur deux caravelles :

[...] quisimos saber si había pasado por estas tierras el Almirante, después de dejarnos en la villa de La Navidad, y se nos dijo que así era. Las dos caravelas habían fondeado en el golfo [...]. Supimos que después partieron las naves rumbo al este, más allá del alto monte, que según se nos dijo, los cristianos llaman Monte Cristi [...]. (*Carta*, 66)

Colomb est arrivé en effet au golfe de Manzanilla le 4 janvier et il a donné à la montagne qui le surplombe le nom de Monte Cristi :

Un monte muy alto que quiere parecer isla, pero no lo es, porque tiene participación con tierra muy baja, el cual tiene forma de un anfaque muy hermoso, al cual puso nombre Monte Cristi [...]»⁵⁶.

Fajardo s'appuie sur le journal de bord de Colomb. Les informations sont exactes. Des termes similaires sont employés. Las Casas, en recopiant le journal de Colomb, évoque « un monte muy alto » et Domingo dans *Carta*, « el alto monte » également. Le nom donné à cette imposante montagne est bien le « monte Cristi ».

La période historique postérieure à la destruction de la première colonie fondée sur l'Hispaniola est également évoquée dans les lettres qui apparaissent à la fin de *Carta*. Il s'agit de lettres fictives échangées entre Diego Colomb et l'évêque de Burgos, Fonseca. Si les documents sont fictifs, les événements décrits sont rigoureusement exacts. L'époque évoquée s'étend de 1495 à 1517. En 1515, Diego

⁵⁵*Ibid*, p. 61.

⁵⁶*Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Madrid, Edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui, Espasa – Calpe, S.A., 1980, p. 118.

Colomb écrit cette supposée lettre à Fonseca, il est effectivement à cette époque, vice-Roi des Indes, « Diego Colón, Virrey de las Indias » (*Carta*, 173). Il a en effet remplacé à ce poste Nicolas de Ovando, en 1509, « Don Nicolás de Ovando a su partida, hace seis años » (*Carta*, 171). La mise aux fers du chef Caonabo qui eut lieu en 1495 est également évoquée :

Caonabo a quien Don Alonso de Hojeda puso preso con hierros [...]. (*Carta*, 171)

Enfin, deux personnages historiques clés de cette période sont évoqués, Montesinos et las Casas, ainsi que les fameuses lois de Burgos éditées en décembre 1512, c'est-à-dire, selon la fiction, un peu plus d'un an avant la lettre supposée de Diego Colomb, qui elle, est censée dater du 7 janvier 1515 :

[...] las nuevas leyes aprobadas en Burgos, hace pocos más de un año. (*Carta*, 173)

Cette datation rigoureusement exacte renforce l'ancrage de la fiction dans une réalité historique indiscutable.

1.2 La colonisation de l'Amérique : l'ombre de Pizarro et des grands chefs Incas

Il pèse sur les personnages, et notamment sur Diego du récit enchâssé *Relación de la guerra del Bagua de Mi nombre*, un temps ancestral, celui de la conquête de la terre des Incas par Pizarro. C'est pour Diego un temps ancestral dans la mesure où cette conquête a eu lieu plus de soixante ans avant sa naissance. Diego est né en 1599. Pizarro conquiert le Pérou en 1533. Diego a eu connaissance de cette invasion par sa mère ou par les anciens de la communauté :

De algunos de ellos fui testigo, de muchos otros tuve noticia de labios de mi madre y de los más ancianos del ayllu, que todavía recordaban el infausto día en que relucieron por vez primera en tierras cajamarquinas los cascos y las armas de los hombres de don Francisco Pizarro. (*Mi nombre*, 128)

Le poids de ce passé tragique pèse sur le personnage de Diego. Le destin terrible des grands chefs Incas comme Atahualpa, Quizquiz et Rumiñavi a forgé le caractère de Diego dont le « conflit privé » coïncide avec le « conflit historique ». Ce qui est propre au roman historique :

Dans le roman historique en effet, il s'agit de faire coïncider le conflit historique et le conflit privé⁵⁷ [...].

Diego est l'illustration « en personnage » de ce « conflit historique » qui fait naître chez les jeunes générations cet esprit de révolte. Le personnage a eu connaissance de la mort tragique de ces trois grands chefs :

[...] la cruel muerte que dieron al Inca Atahualpa y la tenaz resistencia que opusieron algunos generales quiteños, como los valerosos Quizquiz y Ruminavi [...] el primero murió a manos de sus propios hombres, que [...] le ahorraron la humillante rendición, y el segundo fue ejecutado tras sufrir atroces tormentos [...]. (*Mi nombre*, 128)

Ce temps des héros qui sont tombés, inlassablement raconté par les anciens et agissant comme un temps mythique fondateur, a fini par créer et exacerber cette haine tenace qui aboutira aux révoltes incas :

Noche tras noche, historia tras historia, los jóvenes aprendíamos a odiar a los invasores [...]. (*Mi nombre*, 129)

Diego est le représentant fictif de ces rebelles incas qui se révoltèrent bien après la conquête définitive du Pérou qui eut lieu officiellement vers 1570. L'histoire de Diego se déroule entre 1626 et 1632. Ce capac Amaro cité dans *Mi nombre* est un personnage fictif comme il pourrait être l'un des derniers rebelles incas. Fajardo imagine la formation de groupes de rebelles incas après la mort du grand général Quizquiz :

Me habló de los dispersos grupos de rebeldes incas que habían sobrevivido en la espesura desde los tiempos del general Quizquiz, sin apenas contacto entre sí, hasta que Capac Amaro se unió a ellos hacía más de cincuenta años [...]. (*Mi nombre*, 191)

Donc, Diego évolue dans une époque historique bien réelle. Il s'agit de la fin de la conquête du Pérou et des derniers soubresauts d'un peuple à l'agonie dont quelques-uns des membres se révoltent par petits groupes dans la forêt.

⁵⁷ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 81.

2. La diaspora sépharade

Le mot sépharade est un mot qui vient de l'hébreu « Sefarad », qui signifie Espagne. Il se réfère aux Juifs de la péninsule ibérique. Ceux-ci se distinguent des Juifs d'Europe de l'Est que l'on appelle les Azquénaze. Fajardo retrace une grande partie de l'histoire des Sépharades à partir de leur expulsion d'Espagne par les Rois catholiques en 1492. Ce fait est évoqué dans *Carta*. Domingo se remémore cet événement tragique :

Pero todos sabíamos que nuestro traductor era de la raza de Israel, convertido a la fe de nuestro Señor Jesucristo poco antes de que su pueblo fuera expulsado por nuestros muy católicos reyes en los mismos días en que partíamos de Palos rumbo a la Indias. (*Carta*, 58)

Luis de Torres, le traducteur de Colomb est le premier Sépharade connu à s'être réfugié dans le Nouveau Monde. Pour échapper aux persécutions et à la mort sur le bûcher, il a dû se convertir et en se convertissant il a échappé à l'expulsion et il a le privilège de pouvoir accompagner Colomb. Torres incarne la diaspora des Sépharades en Amérique. Celle-ci conduira également ces Juifs espagnols en Afrique du nord. C'est à travers le regard du personnage de Domingo qui se souvient avoir vu les bateaux de Cadix conduire les bannis vers les terres lointaines de Barbarie, que le jour où commence la dispersion des Juifs espagnols est évoqué :

A tal punto que ahora recuerdo, hermano, haber avistado a nuestra salida algunos navíos que desde la bahía de Cádiz transportaban a los judíos hacia tierras de Berbería. (*Carta*, 58)

Ce souvenir des bateaux qui transportent les Juifs, et les mènent vers l'exode et l'exil forcé est l'image de la diaspora qui débute. Les Juifs espagnols ne vont pas tous en Afrique du nord. Dans *Mi nombre*, Dana explique que beaucoup de Sépharades s'exilèrent à Safed :

Yo nunca había estado en safed, la ciudad santa, cuna de cabalistas y patria de tantos judíos expulsados de España. (*Mi nombre*, 29)

Dana donne plus loin la date de la première imprimerie fondée dans la ville par les Sépharades :

Habían sido los sefardíes quienes llevaron la primera imprenta en Safed en el año 1494, ¿me daba cuenta?, tan sólo dos años después de su expulsión, directamente de España al corazón de Israel. (*Mi nombre*, 30)

Les indications sur les Sépharades données dans *Mi Nombre*, prolongent le temps évoqué dans *Carta*. Alors que Torres se réfugie dans le Nouveau Monde, certains de ses frères se réfugient dans la Palestine de l'époque. Il s'agit bien là d'une diaspora, d'une dispersion de toute une communauté à travers le monde que l'auteur Fajardo tente de représenter de façon précise et complète à travers la trilogie.

Luis de Torres, que Fajardo imagine rescapé de la tuerie du fort de la Navidad, décide à la fin de *Carta*, de rester dans les colonies. Après l'île Hispaniola, il se réfugie à Cuba puis on le retrouve à Cuzco où il se marie et a deux fils. Sa femme est également juive mais elle fait partie des Sépharades du Portugal :

Pues la familia de ésta era una de aquellas que habían sido obligadas a bautizarse a la fuerza por el Rey de Portugal después de abandonar España. (*Mi nombre*, 174)

Fajardo rappelle ainsi que les Sépharades avaient aussi fui l'Espagne pour le Portugal où ils durent se convertir de force. La mère de Domingo et de Juan leur fait vivre leur religion juive en cachette. Ils sont « criptojudíos ». Convertis publiquement à la religion chrétienne, de nombreux Juifs pratiquaient néanmoins en secret leur religion. C'est le sens du mot « criptojudío » :

Fue ella [...] quien les inició en la dura vida de los criptojudíos. Les adiestró en las mil excusas para intentar ir las menos veces posibles a la iglesia sin levantar sospechas [...]. También les enseñó las precauciones que debían tomarse para celebrar el *sabbath*, con todas las ventanas de las casas protegidas [...]. (*Mi nombre*, 174)

Cristóbal Mendieta qui est le fils d'un des fils de Juan Mendieta, alias Luis de Torres, sera aussi élevé de la même manière. Il raconte également son enfance de « criptojudío » dans *Converso* :

Yo, arrodillado ante el altar mayor de la iglesia de Santo Domingo, rezando a un Dios en que no creo [...]. Yo reunido en familia y oración en torno a la mesa de mis padres, las noche de los viernes, con las ventanas cerradas y veladas con gruesas cortinas que ocultasen a las miradas indiscretas los rezos que apenas si nos atrevíamos a murmurar. (*Converso*, 112)

Le personnage de la fiction décrit ce que des milliers de Sépharades, convertis par la force ont vécu. Les descendants de Torres retourneront en Europe. Le temps référentiel des romans de Fajardo nous donne à voir ce temps des Sépharades sur cinq siècles. Plus d'un siècle après l'arrivée de Torres dans le Nouveau Monde (*Carta*), deux de ses petits-fils, Cristóbal et Diego, entreprennent eux aussi un voyage pour fuir leur condition (*Converso, Mi nombre*). Dans *Mi nombre*, c'est aussi à travers l'histoire de la famille de Dana, elle aussi d'origine sépharade, que se prolonge ce temps référentiel consacré aux Juifs originaires d'Espagne :

La de Jean-Claude era una familia de asquenazíes que hablaban yiddish en casa, y la mía, de sefardíes que cantaban en judeoespañol en las fiestas y se decían cuanto se querían en esa vieja lengua, « nuestro espanyolico », como la llamaba mi madre, que era el recuerdo vivo de una patria perdida hacía cinco siglos [...]. (*Mi nombre*, 40)

L'allusion à l'ex-mari de Dana, Jean-Claude, permet à Fajardo de préciser la différence entre les Ashkénazes qui parlent le yiddish, une langue germanique dérivée du haut allemand avec un apport de vocabulaire hébreu et slave, et qui viennent d'Europe centrale et orientale, et les Sépharades qui parlent le judéo-espagnol, qu'on appelle aussi le ladino, issu du vieux castillan et de l'hébreu. Dans *Mi nombre*, la fille de Dana, Julie, chante à son fils une chanson en judéo-espagnol que chantait la grand-mère Ada :

A la una yo nasi /a las dos m'engrandesi /A las tres tomi amante/ A las kuarto me kazi/ Me kazi kon un amor/ [...]. (*Mi nombre*, 270)

Cette chanson est une façon de transmettre cette culture sépharade née cinq siècles auparavant sur une terre à jamais perdue. Expliquer la chanson équivaut à faire un retour en arrière de cinq siècles :

Tiago empezó a aplaudir teatralmente, se le veía feliz, le dijo a ella que era una canción preciosa, ella le respondió que venía de España, repitiendo una vez más la explicación que pasaba de madres a hijas desde hacía cinco siglos sobre una canción que los judíos nos habíamos llevado al exilio como un pedazo de Sefarad, nuestra otra patria perdida. (*Mi nombre*, 270)

La chanson est transmise de mère en fille. C'est aussi une façon de rappeler que chez les Juifs, la culture et la religion sont transmises par la mère. Il est ici fait

clairement allusion à « Sefarad », c'est-à-dire l'Espagne en hébreu. Le personnage de Julie, la fille de Dana, est secondaire dans l'intrigue. On voit bien ici comment son existence « de papier » sert à rappeler ce temps référentiel lié aux Juifs d'Espagne.

Il est curieux de constater que Tiago, le héros de *Mi nombre*, se met également à parler en judéo-espagnol lors de son aventure. C'est un mystère non élucidé. Il n'a jamais appris cette langue et il ne connaît presque rien de sa supposée origine juive :

Tiago había empezado a hablar en judeoespañol, en el espanyolico de la abuela Ada, de mi familia, en la vieja lengua, que para colmo él ni siquiera sabía hablar [...]. (*Mi nombre*, 115)

Un autre palier temporel et spatial est évoqué également dans la mesure où Dana serait issue de la branche française de certains Juifs sépharades qui arrivèrent en Espagne au début du XIV^e siècle car ils avaient été chassés de France par le roi. Le nom de Dana, Serfati, signifie français en hébreu :

Yo no sabía cuando había llegado el primer Serfati a España, lo más probable es que fuera después de que el Rey de Francia decretara la expulsión de los judíos a principios del siglo XIV. (*Mi nombre*, 46)

Cela permet à Fajardo d'évoquer également le rejet dont furent victimes les Juifs, de la part de la France, sous le règne de Philippe le Bel. Celui-ci décréta leur expulsion définitive en 1306. La branche française des Juifs sépharades est évoquée dans un autre passage, lors de la conversation entre Dana et sa fille :

Yo la escuchaba charlar sobre el periplo de aquellos judíos españoles que huyeron, en 1492 a Portugal, como fue el caso de nuestra familia, para verse obligados a convertirse allí a la fuerza y tener que retornar a España, huyendo esta vez de los rigores de la Inquisición portuguesa que, un siglo después, había llegado a ser más rigurosa que la española, y terminar al fin escapando a Francia. (*Mi nombre*, 271)

À travers cette conversation, ce que nous donne à voir Fajardo, c'est toujours la diaspora des Juifs d'Espagne, marquée, dans le cas de la famille de Dana, par ces va-et-vient incessants d'un pays à l'autre. Les Serfati finissent par retourner en France, le pays d'où ils venaient. La conversation entre la mère et la fille est un prétexte pour dévoiler un autre aspect de cette diaspora sépharade. On note de la part de l'auteur une volonté de donner une vision complète de l'histoire des

Sépharades. Lors de cette conversation, le lecteur a même une information sur les Sépharades qui vivaient à Bordeaux pendant la Révolution française :

[...] empezó a disertar sobre el reconocimiento que obtuvieron en la ciudad los judíos sefardíes durante la revolución francesa [...]. (*Mi nombre*, 270)

Le récit semble tendre vers la saturation « d'éléments historiques » qui pourraient faire perdre de vue l'intrigue principale. Cependant, le fait que ces digressions historiques soient disséminées dans les différentes conversations entre les personnages rend cette transmission aisée et cohérente. La fiction est ainsi au service du didactisme historique.

3. Le temps des Morisques

Cette époque est évoquée dans *Converso* et *Mi nombre*. Elle ne peut pas être évoquée dans *Carta car*, en 1493, il n'y a pas encore de problème « morisco ». Grenade vient d'être reprise par les Rois Catholiques. La couronne tolère la présence de musulmans à condition qu'ils se convertissent à la religion catholique. Mais ceux-ci continueront à pratiquer en secret leur religion, comme le souligne Louis Cardaillac :

Hasta el momento de la expulsión la comunidad morisca mantendrá vivas sus costumbres religiosas y, en la medida de sus posibilidades, continuará en secreto practicando el islam⁵⁸.

Un siècle plus tard, c'est l'exode forcé. Philippe III ordonne l'expulsion en 1609. Les héros de *Converso*, Cristóbal et Bird ainsi que Diego Atauchi dans *Mi nombre*, ont dû entendre parler de ce triste événement qui s'est produit quelques années après leur naissance. Le Capitaine Contreras, un soldat des Tercios qui a réellement existé, rappelle à Bird et Mendieta ce fait tragique :

Esto ocurrió hace ya más de diez años, poco antes de que su Majestad el padre de vuestro Rey, Don Felipe III, decidiera limpiar las tierras de España de la plaga de los moriscos que, como bien sabrá nuestro inglés, eran los descendientes de los moros que en otro tiempo señorearon el reino de Granada y, pese a decirse cristianos, habían seguido guardando en secreto la fe de sus antepasados. (*Converso*, 69)

⁵⁸ Louis Cardaillac, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polemico (1492-1640)*, Madrid, Ediciones F.C.E., S.A., 1979, p. 32.

Contreras précise bien la date à laquelle il fut accusé d'être l'instigateur d'une révolte « morisca » à Hornachos, « poco antes de que su Majestad el padre de vuestro Rey Don Felipe decidiera limpiar las tierras ». C'était quelque temps avant le début de l'expulsion. La fiction se déroule en 1622, cela fait effectivement un peu plus de dix ans que l'expulsion a eu lieu. Le soldat raconte ce fait dans ses Mémoires. Ainsi, Fajardo mêle à la fiction un épisode de la vie de Contreras et il se réfère à des éléments véridiques. Les « moriscos » ont en effet continué à garder « en secreto la fe de sus antepasados » comme le déclare Cardaillac. La communauté « continuará practicando el islam ». De plus, en 1622, le Monarque qui règne en Espagne est Philippe IV, il s'agit bien du fils de Philippe III, « el padre de vuestro Rey ».

Dans *Converso*, la suite de l'histoire des Morisques est racontée par Mendieta, qui est captif à Salé :

Nuestros guardianes sin embargo, no eran gente nacida en la villa de Salé la Nueva sino moriscos que después de haber sido expulsados de España, diez años atrás, habíanse afincado allí. (*Converso*, 146)

Chassés de Hornachos, les Morisques s'installèrent à Salé La Nueva, et fondèrent la République pirate de Salé. Cette histoire est ensuite relayée par un descendant de morisques, Rachid Ben Mohamed Narvaez :

[...] los casi tres mil andaluces que habíamos llegado hasta esta tierra éramos todos vecinos de un mismo pueblo, Hornachos [...]. Así dejamos Hornachos, su sierra abrupta y la rica vega del río Matachel. (*Converso*, 147)

L'histoire des Morisques racontée par Mendieta ou Narvaez est rigoureusement exacte. Fajardo s'est beaucoup documenté sur cette histoire et les recherches qu'il a faites pour *Converso* lui ont permis d'écrire son ouvrage *La senda de los Moriscos en 2009*, date à laquelle était commémorée à Hornachos le quatre-centième anniversaire de l'expulsion des trois mille « moriscos » de la ville. Dans la revue, Hoy.es, Juan Aguilar⁵⁹ intitule son article : « José Manuel Fajardo rescata la historia de los moriscos de Hornachos ». Le journaliste souligne l'intention de l'écrivain de faire oeuvre d'historien. Dans *Converso*, c'est cette époque qui est

⁵⁹ Juan Aguilar « José Manuel Fajardo rescata la historia de los moriscos de Hornachos » in Hoy.es

retracée à travers l'histoire de Mendieta, le juif converti qui va devenir pirate aux côtés des anciens moriscos de Hornachos devenus pirates :

Mira a todos estos moriscos, expulsados de su país como perros y transformados hoy en armadores de barcos y en vengativos piratas.
(*Converso*, 162)

En devenant forbans des mers, les « moriscos » de Hornachos accomplissent une sorte de vengeance sur leur sort tragique. Ils sont des « vengativos piratas ».

4. Le temps des pirates

De tout temps, il y a eu des pirates qui ont écumé les mers. Fajardo, pour sa part, évoque les pirates des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles dans l'Atlantique, dans la Méditerranée et dans les Caraïbes.

Dans *Carta*, il ne peut pas être question des pirates des Caraïbes puisque Colomb vient juste de découvrir Les Bahamas, Cuba et Haïti. Cependant, le héros, Domingo, en se remémorant son Pays Basque natal, fait allusion aux assauts des pirates sur la côte atlantique :

[...] y verles arremeter contra los indefensos indios con tal saña trajo a mi memoria la ferocidad de los corsarios de Bayona que entraron a sangre y fuego en Lequeitio el último verano. (*Carta*, 135)

Cette allusion aux féroces corsaires français ancre la fiction dans le monde bien réel de la piraterie européenne de cette fin de XV^e siècle. On note un autre rappel de cette réalité à la fin de *Carta*, quand Domingo se réfère aux Grands de ce monde qui envoient leurs corsaires voler pour eux, « enviar corsarios que roben como ladrones » (*Carta*, 149). Si le motif pirate commence à émerger par petites touches dans *Carta*, il devient majoritaire dans *Converso*. Le XVII^e siècle est évoqué mais le XVI^e siècle l'est aussi car si les héros de *Converso* sont nés vers 1600, leurs ancêtres, dont il est fait allusion, sont forcément du siècle précédent qui est le siècle du corsaire le plus célèbre de tous les temps, Drake. Evelyne Pieller souligne son importance :

Francis Drake fut le plus grand marin de son temps et si efficace pirate que la reine Elizabeth I^{er} préféra le mettre à son service contre pourcentage plutôt que de lui couper la tête comme l'aurait voulu la loi⁶⁰.

Le personnage historique est mentionné à plusieurs reprises avec une autre figure emblématique, Walter Raleigh. Ces deux personnages sont cités par Gilles Lapouge. Celui-ci les qualifie de « pirates d'honneur » C'est dire leur importance. Ils étaient les « chiens de mer » de la reine d'Angleterre :

On les appelle les « chiens de mer ». Ils opèrent au temps de Shakespeare, sous le règne de la reine Elizabeth I^{er} [...] Ils s'appellent [...] Walter Raleigh [...] et surtout Francis Drake⁶¹.

Leur présence, dans *Converso* et *Mi nombre*, même s'ils ne jouent pas de rôles dans l'intrigue, renforce cet ancrage historique relatif à l'univers pirate. Leur ombre pèse sur l'existence des personnages. Ils sont dans leur esprit. Ils sont des modèles d'aventuriers. Tomás et Mendieta racontent des pans de leur vie :

[...] un noble de caractère aventurero y mala cabeza llamado sir Walter Raleigh, quien según supe años después había ejercido de corsario y descubridor para acabar haciéndose ejecutar por desobedecer las órdenes reales, pues había vuelto a piratear en las Indias españolas, pese a la prohibición del rey Jacobo [...]. (*Converso*, 283)

Bird a vécu sur l'île de Roanoke, appelée Virgine en hommage à Elisabeth I^{er}, « la reine vierge », cette colonie que Raleigh, « el impulsor de aquella colonia » (*Converso*, 284) fonda en 1584 sur la Caroline du nord actuelle. On voit que le destin de la famille de Bird est lié à ce fait historique car on apprend que si le père et la mère du personnage se sont installés dans cette colonie, c'est parce qu'ils furent incités à le faire par « el futuro de prosperidad y de abundancia que les había pintado » (*Converso*, 284) Raleigh. Il s'agit ici de l'illustration de l'historicisation de la fiction. Les faits sont exacts. La colonie fut fondée en 1584. L'étude du temps de l'histoire nous a permis de déterminer que le père de Bird est parti d'Angleterre pour rejoindre cette colonie vers 1587. Tout concorde en effet. C'est bien l'époque où la jeune colonie prend forme et se développe. Tomás fait allusion à la fin du célèbre corsaire, qui fut décapité en effet, sous le règne de Jacques I^{er} pour avoir désobéi aux ordres royaux, « para acabar haciéndose ejecutar ». Tomás précise, « según

⁶⁰ Évelyne Pieiller, *L'almanach des contariés*, Éditions Gallimard, 2002, p. 12.

⁶¹ Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libella, 2002, p. 13.

supe años después ». C'est une façon de rappeler que Raleigh se fit exécuter bien après la fondation de cette colonie, en 1618 exactement. Les dates sont respectées.

Quant au personnage de Drake, ses différentes attaques du port de Carthagène des Indes sont mentionnées dans *Mi nombre* :

[...] durante el saqueo de la ciudad por el corsario inglés Francis Drake, una de las balas [...] alcanzó la casa [...]. Aquel era el tercer ataque que sufría Cartagena [...]. (*Mi nombre*, 176)

Le fait historique a une incidence sur l'intrigue puisque la femme de Domingo Mendieta, l'un des deux fils de Luis Torres, est tuée.

Il est question aussi de lui lors d'une conversation sur le bateau le San Juan Gaztelugache. Le capitaine serait un parent de Don Juan Sebastian Elcano, un personnage historique, le premier marin à avoir fait le tour du monde. Une controverse débute au sujet de Drake à qui la Reine d'Angleterre aurait attribué cette prouesse alors que le fameux marin fit ce tour du monde cinquante-huit ans après Elcano. C'est ce que le capitaine du bateau affirme à Bird :

[...] su paisano el capitán Drake realizó su periplo cincuenta y ocho años después de que Elcano fondeara frente al puerto de Sanlúcar de Barrameda [...]. (*Converso*, 64)

Cette anecdote souligne le rôle du fait historique qui vient alimenter la fiction. Le temps des pirates et des corsaires est donc évoqué à travers la référence aux figures emblématiques de cette époque. Mais il est aussi évoqué à travers les communautés qui se sont formées comme les Frères de la côte ou la République pirate de Salé.

La communauté des Frères de la côte est présentée dans *Converso*, lors d'une conversation avec le capitaine du bateau le San Juan Gaztelugache, Tomás Bird et le capitaine Contreras :

Algunos de esos hombres [...] han venido a sentar plaza en la isla de la Tortuga [...] hace más de diez años que estas tierras fueron abandonadas por los colonos españoles [...] y así no han tardado en sentarse allí tramperos franceses, a los que llaman bucaneros, que comercian con la carne del asilvestrado [...]. Tampoco han faltado colonos ingleses [...] y también aventureros holandeses que ha tiempo que vagan por el Caribe en sus pequeñas embarcaciones y toman el nombre de filibusteros. (*Converso*, 66-67)

Bird cite les trois nationalités qui formaient cette communauté qui se constitua au début du XVII^e siècle, dix ans avant la scène du roman en effet, vers 1610, « hace más de diez años ». Ces hommes prônaient la liberté totale, l'égalité, la répartition du butin équitable :

[...] pues se presumen de hombres libres [...] cada quien es su rey [...] Si botan uno de los escasos barcos que tienen, lo hacen embarcándose todos en calidad de iguales [...]. (*Converso*, 69)

Le personnage de Tortuga Johnson donne d'autres informations sur cette confrérie pirate qui transmet cette idéologie pirate qui se développe à la même époque à Salé. Lors de ses retrouvailles avec Bird qui a passé son enfance sur la Tortue, il évoque cette période des frères de la côte et notamment l'attaque de Campeche qui est un fait historique avéré. Cette attaque mémorable fut livrée par le pirate hollandais Cornelius Goll et le renégat espagnol Diego Mulato :

[...] y en el de mil seiscientos y treinta y tres tomó parte de asalto al puerto de Campeche que llevaron a cabo el navío de su patrón junto a los de otro pirata holandés, llamado Cornelius Goll [...]. (*Converso*, 321)

Le temps des pirates est aussi un temps où de grandes batailles sont livrées. Fajardo choisit de placer l'une des péripéties de *Converso* en 1640, qui est l'année d'une bataille qui eut lieu sur La Tortue entre les Frères de la côte commandés par le gouverneur Le Vasseur et les Espagnols. Nous remarquons à nouveau une grande exactitude dans la présentation des faits. Celle-ci met l'accent sur la défaite des Espagnols et la mort tragique de nombreux soldats, qui furent achevés sur le champ de bataille :

Le Vasseur había mandado colocar sobre la torres almenadas el paño rojo de combate sin cuartel, y allí mismo, entre súplicas y llantos, fueron degollados [...].(*Converso*, 353)

Algunos de los españoles fueron rematados cuando estaban a punto de auparse a sus chalupas, otros sucumbieron en la orilla, luchando con arrojo hasta el último suspiro. (*Converso*, 354)

L'Histoire raconte que Le Vasseur avait tendu une embuscade aux Espagnols, « Lorsque les Espagnols réussirent à poser le pied sur l'île, ils se rendirent compte

que François Le Vasseur leur avait tendu une embuscade. Près de deux cents hommes furent massacrés⁶² ». Bird est mêlé à cet événement tragique.

La république de Salé occupe un chapitre entier de *Converso* intitulé *La república de los piratas*. C'est une grande partie de l'histoire de cette république pirate fondée par les Morisques expulsés d'Espagne qui est présentée. Celle-ci dura de 1627 à 1668. Le roman nous donne à voir l'évolution de cette république, depuis sa naissance en 1627 jusqu'en 1652, date à laquelle le héros Mendieta quitte la communauté. Les aventures du héros s'inscrivent dans une série d'épisodes réels en relation avec l'histoire des pirates de Salé qui s'insurgèrent contre le sultan de Marrakech :

[...] la villa había sido sitiada en vano por las tropas del sultán de Marraquesh quien, a la postre, había tenido que desistir de su empeño y aceptar la independencia de la república pirata. (*Converso*, 234)

L'histoire de cette république correspond au temps de la piraterie barbaresque de Méditerranée.

5. Le temps d'une révolution anglaise

Une période de l'histoire de l'Angleterre permet aussi à l'écrivain de placer son personnage dans un cadre propice à l'aventure. Tomás Bird, le fils de colons anglais, revient sur la terre de ses ancêtres à un moment très troublé. La guerre des Flandres fait rage. Bird est repoussé par sa famille et il devient soldat. Il part pendant trois ans livrer bataille contre les Espagnols. À son retour, il est mêlé à un autre conflit. Le Parlement se dresse contre le Roi Charles 1er. Le pays est au bord de la guerre civile. Les partisans du parlement l'emporteront et leur chef puritain Cromwell prendra le pouvoir. Bird se range du côté du parlement. À travers le périple de Tomás en Angleterre, c'est cette époque troublée du pays qui est évoquée. Dans la partie *Agradecimientos* de *Converso*, Fajardo déclare s'être informé auprès de Michael Harris sur ce qu'il nomme la « Revolución inglesa ».

Dès le début de *Converso*, il est fait allusion à l'exécution du Roi Charles I :

⁶² Plassat Élodie, « *Les légendes des Caraïbes* », in Les grands mystères de l'Histoire, numéro 17, Paris, Oracom, Avril, mai, juin 2017, p. 84.

Hace un año, la ciudad de Londres se estremecía aún por la sangre derramada de nuestro Rey, e incluso quienes habíamos defendido con las armas la causa del parlamento no podíamos evitar que un escalofrío encogiera nuestros espíritus : la cabeza de Carlos I, y con ella su corona, había rodado a los pies del verdugo, y tal me sentía como si a mi brazo se debiera el golpe justiciero. (*Converso*, 14)

Le parlement se souleva contre le Roi en raison des nombreux abus commis contre le peuple. Au cours de son périple en Angleterre, Bird se range du côté des hommes qui ont défendu « con las armas la causa del parlamento » et il devient rebelle à son roi. Cette rébellion aboutit à l'exécution du Roi, en 1649, à laquelle Bird contribue en quelque sorte, « a mi brazo se debiera el golpe justiciero ». Il est donc mêlé à un événement majeur de l'histoire de l'Angleterre du XVII^e siècle. Se sentant abandonné à son sort dans les colonies, il a regagné le pays de ses ancêtres et son combat contre l'injustice s'est joint au combat d'une partie du peuple anglais. Comme pour Mendieta, son « conflit privé » rejoint le « conflit historique ». Sa « quête personnelle » coïncide avec « la participation au destin collectif⁶³ ». Bird est pris dans les tourbillons de l'Histoire. Il sera pris également dans les désillusions de l'Histoire, car le gouvernement de Cromwell qui succède à celui de Charles I, n'apporte pas d'améliorations pour le peuple et ne lui permet pas d'accéder à la liberté tant convoitée :

Así, el general Cromwell se ha convertido en Lord Protector de la patria y la naciente república ha caído en una nueva tiranía que me temo habrá de sobrevivirme. Los soldados del parlamento combatimos por la libertad y tan solo hemos cambiado de señores. (*Converso*, 395)

La désillusion du personnage à la fin de son périple ressemble à la désillusion d'une partie du peuple anglais qui s'est battu pour la liberté et se retrouve à nouveau victime de la tyrannie. Le destin de Tomás Bird rejoint celui du peuple anglais. Sa trajectoire fictionnelle est fortement historicisée.

6. L'année 2005

Le temps de l'histoire principale de *Mi nombre*, se situe en 2005. Tout au long du roman, Fajardo se réfère à certains événements qui se sont produits cette année

⁶³ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 81.

là et qui ont pu faire la une des journaux, ainsi qu'à certains faits antérieurs à cette date mais dont l'impact se fait encore nettement sentir et dont on peut dire qu'ils font partie de l'actualité des personnages. Le fait le plus ancien auquel il est fait allusion dans *Mi nombre*, par rapport à cette année 2005, est le 11 Septembre (*Mi nombre*, 102)

Dana et Tiago évoluent donc dans un temps référentiel réel qu'il est aisé de repérer dans le récit grâce aux multiples références à des faits de l'actualité de l'époque. Ce temps référentiel n'est donc pas à négliger dans notre étude. José Manuel Fajardo est journaliste. Ses romans de fiction sont émaillés de références à l'actualité. De la même façon que les personnages de *Carta* et de *Converso* sont au courant des événements majeurs de leur époque, il en va de même pour les personnages de *Mi nombre*, Dana et Tiago.

En ce qui concerne la France, les faits marquants de l'année 2005 sont les émeutes des banlieues parisiennes. Tiago et Dana reviennent à Paris à cette période, en Novembre 2005 et les actualités que Tiago regarde à la télévision font état de ces événements :

Era la hora de las noticias, en la pantalla aparecieron imágenes nocturnas en las que se veía a jóvenes corriendo y, al fondo, la voz del locutor informaba de los sucesos de la noche anterior, algo más tranquila que la del viernes en la que había ardido casi un millar de coches en toda Francia, una noche más en la ola de violencia que había empezado hacía diez días cuando murieron dos adolescentes durante una persecución policial [...]. (*Mi nombre*, 92)

La datation des faits est rigoureusement exacte. Ces émeutes commencèrent effectivement fin octobre 2005. Deux jeunes moururent électrocutés, en essayant d'échapper à la police le 27 octobre 2005. Ces émeutes furent de grande ampleur et largement médiatisées. Fajardo choisit de placer ses personnages dans ce cadre. Celui-ci a une influence sur Tiago qui va être mêlé à ces événements. Le personnage associe sa révolte à celle des jeunes. Son conflit « privé » va trouver un écho dans la rébellion de ces adolescents. De la même façon, la mort d'un enfant palestinien à Yenin, tué par des tirs de soldats israéliens, provoque chez lui une réaction violente en rapport avec son fils décédé récemment d'un accident de voiture :

[...] durante el resumen final del telediario, el locutor anunció el fallecimiento del niño [...] herido en Yenin hacía tres días por disparos de un soldado del ejército israelí [...]. (*Mi nombre*, 93)

Tiago s'écrie alors : « podía haber sido Daniel, podía haber sido Daniel » (*Mi nombre*, 95), tout en gesticulant comme s'il s'apprêtait à prendre les armes :

Parecía un guerrero sorprendido en plena masacre, tan solo le faltaba una espada ensangrentada en las manos. (*Mi nombre*, 65)

L'actualité sert ici à exacerber le désarroi du personnage. La caractérisation de celui-ci est en lien étroit avec un temps référentiel réel.

Conclusion partielle

Après avoir démontré que la trame romanesque suit l'enchaînement de faits historiques avérés, il s'agit de comprendre pourquoi Fajardo a fait le choix d'insérer les personnages de la fiction dans ce cadre plutôt que dans un autre. En ce qui concerne le choix du Siècle d'or, on peut constater que Fajardo suit l'exemple de bon nombre d'auteurs espagnols de la littérature espagnole contemporaine :

Ce sont surtout les époques du passé glorieux - le Siècle d'or avec Nestor Luján dans *Los espejos paralelos*, Gonzalo Torrente Ballester avec *El rey pasmado*, Arturo Pérez-Reverte et sa série du Capitaine Alatriste -ou tragique - la guerre civile et l'après-guerre - qui servent le plus souvent de toile de fond aux oeuvres⁶⁴.

Le Siècle d'or, cette époque du « passé glorieux », est une époque propice à l'aventure. De nombreux critiques ont affirmé que les auteurs de romans historiques d'aventure avaient tendance à se servir de l'Histoire comme d'une pourvoyeuse d'aventures. Claudie Bernard a déclaré à la suite de Pierre-Jean Rémy que l'Histoire fournit au romancier des intrigues toutes tracées en quelque sorte :

Le roman d'aventures emprunte surtout à l'histoire, à l'histoire événementielle un canevas tout fait, à multiples actants⁶⁵ [...].

L'histoire fournit au premier chef au roman que je veux d'aventures, une aventure globale dans laquelle peuvent s'insérer les aventures individuelles des personnages⁶⁶ [...].

⁶⁴ Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009, p. 243.

⁶⁵ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 101.

Matthieu Letourneux en arrive à comparer l'Histoire à un lieu dépaysant dont le romancier se servirait pour créer de l'aventure :

Le récit se nourrit de l'Histoire comme d'un lieu (topos) susceptible de faire naître l'aventure⁶⁷.

Isabelle Durand-Le Guern reprend la comparaison spatiale :

Par ailleurs, en choisissant une époque troublée [...] où des guerres fratricides éclatent au moindre prétexte, les romanciers historiques offrent à leurs héros un terrain d'aventures particulièrement riche⁶⁸.

Ainsi, « plonger dans l'Histoire, c'est ouvrir la voie à l'aventure⁶⁹ ». Nous constatons en effet que les faits historiques qui viennent d'être analysés plongent les personnages et le lecteur dans l'aventure.

D'emblée, on peut affirmer que la découverte de l'Amérique fut une aventure en soi. Découvrir un monde nouveau est une aventure en soi. L'inconnu réserve des surprises. Dans *Carta*, l'histoire de Domingo et de ses compagnons est comparée à une aventure.

L'univers des pirates est hautement aventureux. Les pirates qui s'élancent en mer vont au devant des pires dangers. Ils auront à affronter les éléments qui peuvent se déchaîner à tout moment et ils se livreront à des combats sans merci.

Les périodes de guerre ou de conflits créent des situations extrêmement périlleuses où le danger de mort est omniprésent. Fajardo place ses personnages dans des époques troublées marquées par des guerres ou des conflits violents, ce qui favorise la prise de risques et la confrontation permanente avec le danger de mort. Ces périodes lointaines de l'Histoire offrent au romancier l'occasion de créer des situations dramatiques susceptibles de captiver le lecteur :

La guerra del Bagua había sido declarada y yo asistía a su crónica con la apacible admiración que solo el tiempo concede a las crueldades humanas.
(*Mi nombre*, 251)

⁶⁶Pierre-Jean Rémy, « L'histoire et le roman » in *Nouvelle revue française* 238, Paris, 1972, p. 158.

⁶⁷Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 120.

⁶⁸Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 81.

⁶⁹*Ibid*, p. 80.

Selon Dana, qui est en train de lire le récit de Diego, les cruautés humaines et les guerres ne deviennent l'objet d'admiration, « apacible admiración » que lorsqu'elles sont racontées longtemps après.

La trilogie de Fajardo donne donc à voir guerres et conflits et leur lot d'actions violentes et de « crueldades humanas ». Il y a les guerrillas dans la forêt amazonienne, les abordages sur les bateaux pirates, des affrontements lors d'une guerre civile en Angleterre, l'attaque de l'île de la Tortue par les Espagnols en 1640 et les émeutes des banlieues françaises en 2005. La description de ces événements tragiques suscite la « impacible admiración » du lecteur car ils constituent les ressorts de l'action qui sont destinés à attiser son intérêt. Le lecteur tremble et tressaille à la lecture de ces scènes violentes. C'est ce qui constitue en grande partie l'attrait pour le roman d'aventures.

À l'intérieur de cette histoire collective, le romancier fait évoluer des personnages au destin individuel, dont la trajectoire familiale est présentée avec précision.

B. Remonter au temps des origines : filiations et descendances

1. Une saga de cinq siècles

Une famille semble mériter un traitement particulier, la famille Mendieta. On peut suivre chronologiquement son histoire au fil des trois romans et dater avec précision quand elle commence et quand elle se termine. Il s'agit d'une véritable saga, telle que la définit le spécialiste de la littérature scandinave du Moyen Âge, Régis Boyer :

Une saga est un récit ou plutôt une certaine façon de composer un récit, en langue vernaculaire, chose rarissime en Europe Médiévale, et en prose [...]. Ce récit raconte la vie d'un personnage important à divers titres, de sa naissance à sa mort en insistant sur les temps forts et surtout, en ne le

dégageant pas d'un contexte familial qui concerne aussi bien ses antécédents que ses descendants⁷⁰.

Ce qui retient notre attention dans ces lignes est l'allusion aux antécédents et aux descendants. Les Islandais étaient fort préoccupés par les questions de générations. Cela explique pourquoi le terme a été retenu par la suite pour désigner tout récit ou histoire se préoccupant de présenter des personnages dans un contexte familial précis. Au regard de la définition originelle du terme d'origine islandaise « saga », l'analyse de l'histoire de la famille Mendieta prend tout son sens. Dans le roman *Mi Nombre*, la narratrice qui est en train de commenter sa lecture du récit de Diego Atauchí *Relación de la guerra del Bagua*, emploie précisément ce terme :

Leí apresuradamente la continuación de aquella saga familiar. (*Mi nombre*, 174)

Tout commence avec un personnage clé : Luis de Torres. Dans le premier roman, *Carta*, il apparaît aux côtés du héros, en 1493. Cet homme a réellement existé, il faisait partie des trente-neuf hommes laissés par Colomb sur l'île Hispaniola lors du premier voyage en 1492. Il était l'interprète du découvreur. Il se serait joint à l'expédition de Colomb pour échapper aux persécutions contre les Juifs. La narratrice de *Mi nombre*, Dana, fait allusion à Luis de Torres :

Empecé a repasar mentalmente lo que sabía sobre la presencia de judeoconversos en las tripulaciones de Colón y el primer nombre que acudió a mi memoria fue el de Luis de Torres, uno de los tripulantes de la nao Santa María en el viaje del Descubrimiento. [...] El había sido uno de los treinta y nueve hombres que Colón dejó en la isla de la Española a cargo del fuerte de la Navidad, aquella primera colonia española en el Nuevo Mundo que tuvo un fin trágico. (*Mi nombre*, 169)

Les circonstances de sa mort ainsi que celle des trente-huit autres hommes qui restèrent au fort La Navidad en Janvier 1493 sont incertaines. Fajardo imagine donc qu'il aurait pu survivre, changer de nom et ensuite fonder une famille. Dana se pose la question :

¿Habría logrado Luis de Torres sobrevivir y cambiar de nombre? (*Mi nombre*, 171)

La réponse est suggérée plus loin :

⁷⁰ Boyer Régis, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, p. 10.

Juan Mendieta, el abuelo de Diego Atauchí, había vagado por las costas centroamericanas [...]. Transcurrieron así años de vida errante hasta que un día [...] dio con un hombre moribundo [...] y el vio en su muerte la posibilidad de poner fin a una vida de huida y sobresaltos adoptando su identidad [...]. (*Mi nombre*, 172)

Dans *Converso*, il est également fait mention du changement d'identité de ce Luis Torres :

Usó primero mi abuelo el de Torres, y con él recorrió las tierras americanas en los primeros años de la conquista, huyendo de inquisidores [...] hasta que encontró en la espesura a un hombre agonizante [...] Lo cuidó por un tiempo y supo de él su nombre que era Juan Mendieta [...]. Cuando murió aquel infeliz, vistió mi abuelo su nombre [...]. (*Converso*, 400)

Luis Torres a changé de prénom et de nom. il est devenu Juan Mendieta. C'est le grand-père de Cristóbal Mendieta, le héros de *Converso* et de Diego Atauchí, le narrateur du récit que Dana est en train de lire et qui s'intitule *Relación de la guerra del Bagua*. Mendieta raconte la vie de son grand-père à son ami Bird. Il précise bien le lien de parenté qui l'unit à ce Torres, qui est donc, pour reprendre les termes de Régis Boyer, son « antécédent ». Les personnages sont vus dans une perspective générationnelle très marquée. Ils sont caractérisés en fonction de leurs ancêtres ou de leurs descendants. Ils sont appréhendés dans un contexte familial. Dans le cas de Mendieta, ce contexte familial est marqué par la judaïté. Tous les membres de la lignée subissent les persécutions. Il s'agit bien de la saga d'une famille juive sépharade. Torres aurait pris ce nom d'emprunt, Mendieta, le nom d'un homme moribond rencontré dans la forêt, pour échapper aux persécutions. Pendant des siècles, beaucoup de Juifs changèrent de nom pour échapper à un sort tragique. C'est ce que rappelle Dana, la narratrice de *Mi nombre* :

Los judíos lo hemos hecho tantas veces a lo largo de los siglos que no tendría nada de extraño. (*Mi nombre*, 171)

Ce changement de noms correspond à une réalité historique. Les Juifs ont les mêmes comportements de générations en générations pour se préserver. Ils doivent vivre dans le secret. Ces comportements sont reçus en héritage et sont transmis par les « miles de antepasados » que chaque membre porte en lui. C'est l'illustration de la phrase de Meyrink, placée en exergue du roman *Mi nombre*.

À la fin du roman *Converso*, on apprend les véritables prénoms du grand-père et du père de Cristóbal Mendieta :

Mi padre fue Jacob y mi abuelo Abraham. (*Converso*, 400)

Quant au nom véritable de cette famille juive sépharade, nous avons également une indication dans l'épilogue du roman *Converso* :

He querido preguntarle sobre su vida y sobre aquella otra vida secreta de Cristóbal de la que no tengo más que su nombre, Shlomo Hamigdal [...]. (*Converso*, 401)

On s'aperçoit même que le nom de Luis de Torres n'est pas le véritable nom du personnage. Son vrai nom est Hamigdal. Quant à Cristóbal, son petit-fils, il s'appelle en réalité Shlomo. On peut dater avec précision les événements marquants de la vie de ce Torres, alias Mendieta, alias Hamigdal. On remarque qu'il vit une vie aventureuse et périlleuse comme ses petits-fils, Cristóbal et Diego. Il est fait allusion à son existence dans les trois romans. Dans l'île Hispaniola, il a échappé de justesse à la mort « los indios nos persiguieron por la selva », « Yo me arrojé a sus aguas, aún a riesgo de perecer ahogado » (*Carta*, 162). Il a parcouru les colonies du Nouveau Monde, « recorrió las tierras americanas » (*Mi nombre*, 172), « había vagado por las costas americanas » (*Converso*, 400). Il a traversé les épaisses forêts, « Tuvo que pasar un largo momento en la espesura de la selva » (*Mi nombre*, 173). La vie de l'aïeul ressemble à une épopée et elle semble avoir une influence sur les descendants. Ses aventures sont présentées comme incroyables. Il est la figure du héros que les membres du clan veulent imiter. Diego va également traverser l'épaisse forêt amazonienne. Cristóbal va connaître une existence aventureuse en mer. Tiago Boroní, qui serait un descendant, va vivre aussi une aventure digne de son ancêtre.

On apprend que Torres a rejoint à deux reprises les troupes de Francisco Pizarro :

Juan Mendieta aún tuvo que pasar un largo tiempo en la espesura de la selva, donde creyó morir él también en unos meses que le parecieron eternos, antes de entrar providencialmente en contacto con Francisco Pizarro y sus hombres que regresaban de su primera expedición frustrada hacia el sur [...]. (*Mi nombre*, 173)

On peut dater cette première expédition qui fut un échec. Il s'agit de l'année 1524. C'est à partir de cette date que Pizarro, à partir du Panamá, tente d'aller découvrir cette terre pleine de richesses située plus au sud et dont on lui vante les mérites : la terre des Incas. Les premières expéditions se soldent par des échecs et c'est seulement en 1533 que Pizarro découvre et conquiert l'Empire des Incas et sa capitale Cuzco. Le personnage Juan Mendieta s'était joint auparavant aux troupes de Pizarro basées au Panama.

[...] Panamá donde residió bajo su nueva identidad hasta que se sumó a otra expedición de Pizarro, la que le llevaría finalmente hasta las tierras del Perú. (*Mi nombre*, 173)

Le destin de Juan Mendieta croise donc pendant un temps le destin de Pizarro. Histoire et fiction s'imbriquent parfaitement. Rejoindre les troupes des Conquistadors était un moyen pour les Juifs d'échapper à leur condition. Juan finit sa vie à Cuzco, nouvellement conquise, où il se marie et a deux fils, Domingo et Juan :

Su prudencia, buen oficio y cultura [...] le permitieron contraer matrimonio con una joven [...] que le dio dos hijos varones : Juan y Domingo, el que sería padre de Diego Atauchí. (*Mi nombre*, 173)

On voit que la narratrice Dana, dans son commentaire, prend soin de mentionner les liens de parenté. Domingo est le père de Diego Atauchí. Les informations données servent à constituer un véritable arbre généalogique de la famille Mendieta.

Juan Mendieta meurt alors que ses deux fils ne sont encore que des enfants. On peut supposer que sa vie s'achève vers 1535 :

[...] la muerte de Juan Mendieta cuando sus dos hijos eran aún muy niños, y la secreta educación judía que recibieron de su madre [...]. (*Mi nombre*, 174)

Les indications sur la vie de Juan Mendieta s'arrêtent là et c'est ensuite au destin des deux fils de celui-ci que s'intéresse le récit. On constate que le fait d'imaginer l'existence que Torres a pu mener s'il a vraiment survécu à l'attaque du fort de la Navidad par les Indiens, permet à Fajardo de créer ses personnages. En effet, en imaginant les descendants que Torres a pu avoir, il crée une véritable lignée dont on peut suivre la trace tout au long des trois romans. On sait quand les

membres de la famille naissent. On sait combien d'enfants ils engendrent. Il y a une indication sur la mort de certains d'entre eux.

Les deux frères rejoignent pendant un temps l'expédition qui devait trouver une voie de communication entre le nord du Pérou et Carthagène des Indes. Les deux frères s'installent à Carthagène et se marient mais ils ne finissent pas leur existence dans la même ville. C'est à la suite de l'attaque de la ville de Carthagène par le corsaire anglais Drake, au cours de laquelle l'épouse de Domingo est tuée que celui-ci décide de quitter la ville. On s'aperçoit une nouvelle fois que c'est un fait historique, ici en l'occurrence l'attaque du corsaire Drake en 1586, qui permet de dater de façon précise l'enchaînement des événements de l'intrigue :

Durante el saqueo de la ciudad por el corsario inglés Drake, una de las balas [...] alcanzó la casa en la que convivían las familias de ambos hermanos [...] matando a la esposa de Domingo que esperaba su primer hijo. Aquel era el tercer ataque que sufría Cartagena desde que se habían instalado en ella y Domingo Mendieta decidió que para él había sido el último. (*Mi nombre*, 176)

Ce fait historique, « el saqueo de la ciudad » a des répercussions sur les personnages de la fiction et sur la saga qui nous est présentée. Il cause la mort d'un membre de la famille, « matando a la esposa de Domingo ». Domingo va donc fonder une autre famille. Il quitte Carthagène et se retrouve au Pérou au service d'un Capitaine Don Pedro de Garay, lui-même au service du Vice-Roi du Pérou. Domingo s'installe à Lima et se marie à nouveau. Il a trois filles légitimes. On note une nouvelle fois la référence aux descendants du personnage. Ces filles ne joueront aucun rôle dans l'intrigue. Leur existence sert simplement à constituer la lignée. C'est au cours d'une expédition avec le Capitaine Garay à l'intérieur des terres qu'il rencontre une jeune indienne et engendre un fils illégitime, Diego, qui naît en 1599. Cette date est indiquée de façon précise dans le récit de Diego :

[...] en estas tierras del Perú en las que nací en el año del Señor de mil quinientos y noventa y nueve [...]. (*Mi nombre*, 125)

Domingo, le père de Diego, mourra dans les geôles de l'Inquisition, peu de temps après l'autodafé perpétré contre les juifs de Lima. Le destin tragique des Sépharades atteint chaque membre de la famille pendant des siècles. Ils reçoivent en héritage ce lourd fardeau :

Pocas semanas más tarde llegó hasta el apartado caserío la noticia del arresto de Don Domingo Mendieta y su familia, para escándalo de todo Lima que se decía tendría lugar en el mes de diciembre [...]. (*Mi nombre*, 18)

Il est fait allusion ici à l'autodafé qui eut lieu à Lima le 21 décembre 1625, auquel fait allusion Maurice Birckel⁷¹ dans son article sur la trésorerie inquisitoriale de Lima entre 1611 et 1642, où il déclare : « À l'occasion de l'autodafé du 21 décembre 1625, les caisses se remplirent de manière fort appréciable ». La vérité historique est respectée. Le temps de l'histoire des personnages s'inscrit dans un temps référentiel réel.

Quant au deuxième fils de Luis de Torres Mendieta, Juan, on peut supposer qu'il est le père de Cristóbal Mendieta. Mais dans ce cas précis, le personnage de Cristóbal, qui ne fait que mentir tout au long du roman, brouille les pistes en déclarant que son père s'appelait Baltasar Mendieta :

Cristóbal Mendieta, el hijo del intérprete y escribano Baltasar Mendieta. (*Converso*, 112)

C'est seulement, dans une lettre qui lui est remise à la fin du roman que Tomas Bird apprend le véritable nom du père et du grand-père de son ami :

Mi padre fue Jacob y mi abuelo Abraham, aunque vistieran siempre nombres de cristianos. Usó primero mi abuelo el de Torres [...]. (*Converso*, 400)

Il signale également qu'il était né à Carthagène, alors que les deux fils de Juan Mendieta sont nés à Cuzco :

Mi padre nació en Cartagena de Indias, en los años en que la villa ponía sus cimientos. (*Converso*, 113)

Cette ville fut fondée en 1533 par Pedro de Heredia, la même année où Pizarro s'empara de Cuzco. Les deux fils Mendieta sont vraisemblablement nés cette année-là mais à Cuzco. Notons que le personnage, un Juif converti, perpétue la tradition familiale qui est de cacher son identité pour échapper aux persécutions. S'il y a confusion sur le nom exact que porte le père de Cristóbal, nous savons avec certitude comment il meurt. C'est tout simplement de tristesse, suite aux

⁷¹ Birckel Maurice, « Recherche sur la trésorerie inquisitoriale de Lima II, 1611-1642 » in *Mélanges de la casa de Velazquez*, Paris, 1970, p. 329.

persécutions dont sont victimes les juifs de Carthagène où l'Inquisition s'était installée en 1610. Nous pouvons également déterminer la date de la mort du père de Cristóbal :

Y las últimas semanas de su existencia las pasó en el lecho, incapaz de levantarse, comido en llagas y de fiebres que terminaron por llevárselo hace apenas seis meses. (*Converso*, 115)

La phrase au présent « hace seis meses » doit retenir toute notre attention. Elle permet de dater la mort du père de Cristobal Mendieta, le héros de *Converso*. En effet, quand le personnage raconte sa vie à son compagnon Tomás Bird, ils sont tous deux sur le bateau San Juan de Gaztelugache qui est censé les ramener en Europe et nous sommes en septembre 1622. Dès les premières pages du roman l'auteur a pris soin de situer avec précision, par la voix du narrateur Tomás Bird, la date à laquelle se déroule l'épisode du départ des deux héros pour l'Europe :

Corría el año de mil seiscientos y veintidós [...]. (*Converso*, 17)

Cette date correspond pour les deux héros à leur entrée en aventure.

Le père de Cristóbal est mort en avril 1622. C'est donc bien six mois avant l'embarquement des deux amis sur le bateau. On sait également que Cristóbal a un frère et une soeur. Ceux-ci n'interviennent pas dans l'intrigue. Ces indications ne servent qu'à établir une généalogie :

Mi hermana había casado con un buen hombre que nada sabía de nuestra judía condición [...] y ella misma había ido apartándose de nuestra fe al igual que mi hermano Tomás [...]. (*Converso*, 115)

L'allusion à la soeur et au frère de Cristóbal permet de compléter la présentation de la saga familiale des Mendieta. Le frère et la soeur ne jouent aucun rôle dans l'intrigue. Le rappel de leur existence sert également à évoquer le fait que certains membres de la famille juive issue de Luis de Torres perdent même leur religion d'origine, « había ido apartándose de nuestra fe al igual que mi hermano Tomás ».

Nous n'aurons pas d'autres indications sur l'histoire de la famille Mendieta durant les siècles qui suivent. Cristóbal Mendieta meurt en 1652 et le récit ne nous

livre aucune autre information sur le frère et la soeur de Cristóbal qui finissent leur vie à Carthagène en effaçant de leur existence toutes preuves de leurs origines juives. En ce qui concerne Diego Atauchí Mendieta, on sait qu'il fonde en 1631 un village dans l'Amazonie péruvienne qu'il nomme Jamaica :

Firmo, a veintiséis del mes de marzo del año de mil seiscientos y treinta y uno, y en la villa de Jamaica. Diego Atauchí Sisa, a quien en estas tierras conocen como Juan Apurimac. (*Mi nombre*, 302)

Il change de nom et se fait appeler Juan Apurimac. Il perpétue ainsi la tradition familiale. Les membres de la famille changent de nom pour se préserver. Le secret garantit la survie de la lignée. On suppose que lui et sa famille couleront des jours heureux, à travailler la terre, dans cet endroit reculé de la forêt péruvienne. On retrouve ensuite la trace de la famille Mendieta, au XXI^e siècle, à travers l'histoire du héros de *Mi nombre*, Tiago Boroní. Il s'avère que celui-ci est l'un des descendants de ces Mendieta des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. En effet, dans ce même roman, il est dit que Tiago l'ami de Dana, la narratrice juive, pourrait également descendre de ce Luis de Torres, alias Juan Mendieta. Tiago se pose la question sur l'origine du nom de sa mère qui s'appelle Mendieta :

[...] luego está el apellido de mi madre, Mendieta, un apellido vasco cien por cien, [...]. ¿De dónde salgo yo? [...] ¿De dónde venían mis tatarabuelos? [...] una parte de su familia habían venido en algún momento del Perú [...] con este apellido vasco de Mendieta, a costas [...]. (*Mi nombre*, 65)

Il se pose une question cruciale sur ses origines : « ¿De dónde salgo yo? ». Il évoque l'existence d'ancêtres, « mis tatarabuelos », qui auraient vécu au Pérou, « habían venido en algún momento del Perú », et qui seraient ensuite repartis en Espagne. Tiago essaye d'établir ainsi un arbre généalogique. L'allusion au Pérou établit le lien entre l'histoire de Diego qui se situe effectivement dans ce pays au XVII^e siècle et celle de Tiago qui se passe au XXI^e siècle. Celui-ci peut vraisemblablement descendre de ce Diego. Ainsi Tiago descendrait de Luis Torres. C'est bien une saga qui nous est présentée à travers la trilogie. Les descendants de Luis Torres Mendieta auraient donc fini par regagner la terre patrie. Mais le récit ne nous donne pas la possibilité de dater avec précision le moment du retour d'une partie de la famille Mendieta en Espagne. Selon le personnage de Tiago, il s'agit d'un souvenir familial, certainement évoqué de générations en générations :

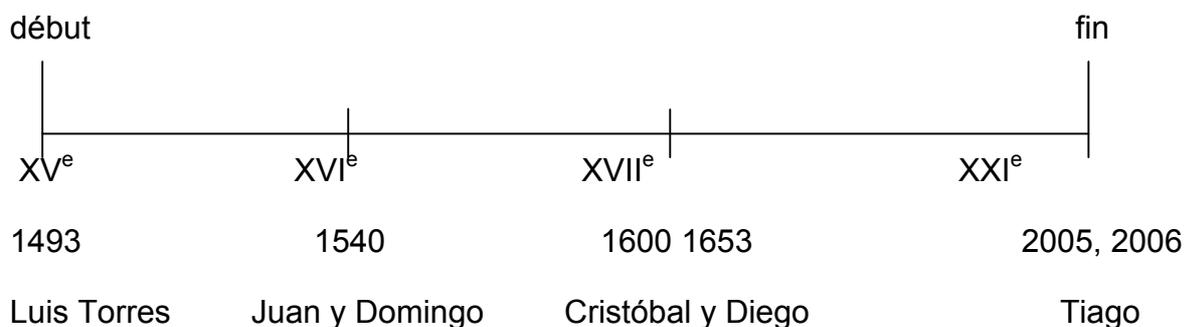
[...] se acuerdan de que vete a saber cuándo alguien vino del Perú [...]. (*Mi nombre*, 65)

Il n'en demeure pas moins que grâce à ce souvenir familial, le lien générationnel est établi entre Diego et Tiago. Au terme de cette analyse, nous constatons que ce que nous livre la trilogie c'est bien une saga familiale, l'histoire d'une famille racontée sur plusieurs générations. Ici, la période s'étend sur cinq siècles. Les trois romans retracent l'histoire d'une famille juive sépharade qui débute dans le Nouveau Monde au XV^e siècle et s'achève au XXI^e siècle à Paris. Il s'agit d'une saga sépharade. Le temps de histoire est un temps familial.

On peut rajouter en outre que Dana est elle-même issue d'une famille juive sépharade dont elle évoque le passé espagnol qui remonte à cinq siècles, comme la famille de Tiago :

[...] y la mía, de sefardíes que cantaban en judeoespañol en las fiestas y se decían cuanto se querían en esa vieja lengua « nuestro espanyolico » como la llamaba mi madre, que era el recuerdo vivo de una patria perdida hacía cinco siglos. (*Mi nombre*, 40)

On pourrait retracer la saga de la famille Torres Mendieta de cette façon (1493, 2006) :



Mais la trilogie n'est pas uniquement l'histoire de la famille Torres. Si Fajardo ne présente pas la saga familiale sur plusieurs générations des autres personnages principaux, tels que Domingo, le narrateur des lettres de *Carta*, ou Tomás Bird qui écrit ses Mémoires dans *Converso*, quelques-uns de leurs ancêtres sont néanmoins évoqués.

2. Des fragments d'histoires familiales

2.1 L'histoire familiale de Domingo Pérez

Dans *Converso*, le narrateur Tomás Bird dit qu'il y a sur le bateau qui le conduit en Europe un certain Domingo Pérez. Celui-ci prétend être le descendant d'un autre Domingo Pérez qui faisait partie de l'équipage de Colomb lors de son premier voyage, et qui n'est autre que le rédacteur de la lettre du roman *Carta* :

[...] un vizcaíno de nombre Domingo, presumir de descender de uno de los hombres que hicieron con el almirante don Cristóbal Colón el primer viaje al nuevo mundo [...]. (*Converso*, 87)

Cette affirmation pourrait être tout à fait vraisemblable puisque dans le roman *Carta*, le narrateur Domingo évoque l'hypothèse qu'il pourrait être père. Avant son départ dans le Nouveau Monde, en Août 1492, une de ses maîtresses lui a fait part de son soupçon d'être enceinte.

Y no creo que hayas tú olvidado a María de Achio, que me dio su amor en Izpazter y que, poco antes de embarcar en la nao Santa María, me anunció su temor de estar preñada [...]. (*Carta*, 26)

On peut imaginer que María de Achio a donné naissance à un fils. On peut même supposer que l'enfant serait né en Avril 1493. Plus d'un siècle sépare les deux personnages des deux romans. Le personnage de *Converso*, qui se trouve sur le bateau Le Gaztelugache en 1622, pourrait être l'arrière-arrière-petit-fils du rédacteur de la lettre de *Carta*. On notera qu'il s'agit ici d'un renvoi entre les deux premiers romans de notre corpus. C'est à travers l'allusion aux descendants des héros que le lien temporel s'établit entre les deux oeuvres. Un embryon de généalogie est suggéré ici.

2.2 La branche paternelle de la famille de Tiago Boroní

L'autre exemple est pris dans *Mi nombre*. Il s'agit cette fois-ci de l'origine de la branche paternelle de la famille de Tiago. Tiago dit à plusieurs reprises à son amie Dana que son père pensait qu'il descendait d'un corsaire irlandais :

[...] Tiago me explicó que su pasión por la Historia le venía de su padre, un marino erudito, católico y conservador, que se pretendía descendiente de corsarios [...]. (*Mi nombre*, 17)

Mi padre estaba convencido de que descendía de un corsario irlandés del siglo XVII^e llamado Richard Pronovil, que sirvió al Rey de España y tuvo su base en el puerto de Ribadesella, en la costa cantábrica [...]. (*Mi nombre*, 63)

Après avoir expliqué que le nom de Boroní proviendrait d'une erreur des copistes qui auraient transformé ce nom initial Provonil en Boroní, Tiago explique que ce corsaire irlandais aurait eu une fille :

Dejó una hija que se quedó a vivir en Asturias y con ella su apellido, Pronovil, pero luego su pista se pierde, al parecer quedó en la pobreza, quien sabe, quizá tuvo un hijo como madre soltera o a lo mejor tenía un hermano [...]. (*Mi nombre*, 64)

On voit donc se dessiner ici un arbre généalogique à l'état embryonnaire, le début d'une histoire familiale. Le nom initial se perpétuerait par la fille, mère célibataire, ou par un supposé frère. Les descendants de ce corsaire irlandais auraient ensuite vécu leur existence dans la région de Cantabrie.

[...] y te aseguro que mi padre buscó bien, ya sabes como le gustaba la Historia, sus antepasados nacieron todos en Santander, en Gijón o en algunos puertos de la costa gallega. (*Mi nombre*, 64)

Rappelons que l'histoire de *Converso* se déroule au XVII^e siècle. Le rappel de cette supposée descendance de Tiago, personnage du XXI^e siècle, qui remonterait au XVII^e siècle, renvoie donc au deuxième roman, qui se déroule justement à l'époque des pirates et des corsaires. Cela démontre d'une part cette continuité temporelle inhérente aux trois œuvres et, d'autre part, l'intérêt de l'auteur pour ces questions de descendance. Une fois encore, on note un début de généalogie dans la mesure où deux ou trois ancêtres de Tiago du XVII^e siècle sont évoqués.

2.3 L'histoire familiale de Tomás Bird

Nous avons également des indications précises sur la famille du narrateur de *Converso*, Tomas Bird, originaire de Brighton. On peut remonter, quoique de façon

sommaire, au grand père de celui-ci. On a tout d'abord des renseignements sur son père :

Se me vinieron a la cabeza los constantes embustes de mi padre cada vez que nos hacíamos a la mar para contrabandear con nuestra polacra, y sus enseñanzas y los libros que me daba a leer, no sé si por iluminar mi inteligencia o por recordar él los tiempos en que había sido preceptor allá en Inglaterra. (*Converso*, 116)

La phrase « los tiempos en que » nous renvoie à une époque passée que l'on peut dater avec précision. C'est l'époque où le père de Tomas vivait encore en Angleterre. L'oncle de Tomas Peter dit que son frère est parti en Amérique quarante ans auparavant :

Nada he vuelto saber de Jonathan desde que partió hace cuarenta años [...]. (*Converso*, 289)

Tomás Bird se trouve en Angleterre en 1627. Donc son père est parti d'Angleterre en 1587. On apprend qu'il s'appelait Jonathan. Grâce au père Richard, l'ancien instituteur de Jonathan, Tomás réussit à avoir des indications sur l'enfance, et la condition modeste de son père :

Nunca pudo resignarse a su humilde condición. (*Converso*, 290)

Les noms du grand-père et de la tante de Tomas sont précisés :

Tía Charlotte estaba muerta. El abuelo Peter también. (*Converso*, 290)

Si l'incursion dans la généalogie de Tomas Bird ne remonte qu'à deux générations, elle montre néanmoins une fois de plus l'intérêt de l'auteur pour ces questions.

Au terme de cette analyse sur les filiations et descendance, on note qu'il serait donc possible, d'aborder le temps de l'histoire de façon linéaire et de manière globale dans toute la trilogie comme s'il s'agissait d'un unique roman, avec un début et une fin :



Lequeitio, Domingo (*Carta*)

Neuilly, Dana (*Mi nombre*)

Domingo, le narrateur de *Carta* dont l'histoire racontée dans le roman, remonte au printemps 1492, arrive sur l'île Hispaniola en décembre 1492. Un de ses compagnons s'appelle Luis Torres. Dans la dernière page du roman *Mi nombre es jamaica*, Dana, la narratrice, est assise sur un banc à Neuilly, en 2006, elle vient d'avoir de nouvelles de son ami Tiago Boroní, un descendant de ce Luis Torres.

Tout au long de cette étude, nous avons constaté que le temps de l'histoire de la trilogie dans son ensemble s'inscrit dans un contexte familial précis et une vision généalogique très marquée. Le temps de l'histoire de chaque personnage est donc à appréhender toujours en fonction d'un autre temps plus étendu, un temps familial dont l'influence et le poids se font sentir de générations en générations, agissant comme un véritable atavisme. Certains descendants ont même, comme l'explique Dana, l'héroïne juive de *Mi nombre*, besoin d'aller à la rencontre symbolique de ce temps perdu, dont les récits familiaux, reçus en héritage, se font l'écho :

A lo mejor volver a Jerusalén se había convertido para mí y para los jóvenes de mi generación no en el regreso a la Tierra prometida sino en la oportunidad de encarnar los relatos heredados [...]. (*Mi nombre*, 278)

Le voyage en Israël permet d'approcher au plus près ce passé familial et ce sont les récits : « los relatos heredados » transmis de générations en générations qui incitent à faire ce retour aux sources.

Après avoir signalé comment le parcours individuel de chaque personnage s'inscrit dans un contexte familial précis, nous allons voir maintenant comment le temps de l'histoire de chaque personnage principal, ce temps plus individuel donc, est présenté sous la forme d'une autobiographie ou d'une biographie, plus ou moins complète selon les cas.

C. Des biographies et des autobiographies

On note que dans chaque roman les héros racontent leur vie. Domingo Pérez raconte sa vie dans un récit épistolaire qui s'apparente à un journal. Tomás Bird livre au lecteur le récit de ses Mémoires dans lesquels il raconte sa vie. Diego Atauchí le rebelle inca de *Mi nombre* décrit son existence dans son journal qu'il appelle une relation. Dana la narratrice de *Mi nombre* présente avec sa précision son existence. Les récits sont donc essentiellement des autobiographies. Deux personnages cependant racontent la vie d'un autre, en même temps qu'ils racontent la leur. Il s'agit de Bird et de Dana. Le colon anglais raconte l'existence de son ami Mendieta et Dana, celle de son ami Tiago. Les deux narrateurs rédigent des biographies. Cela leur permet d'avoir un jugement moins condescendant et de prendre plus de recul.

Le rétablissement de l'ordre chronologique révèle une présentation biographique précise de chaque personnage. On sait quand les personnages sont nés et on peut reconstituer avec exactitude et chronologiquement les faits marquants de leur l'existence. Ce qui change dans les trois romans, c'est la durée de la biographie des héros que nous livre le récit. Soit il s'agit de la fin d'une vie, comme c'est le cas pour Domingo Pérez de *Carta*, d'une vie entière, comme pour Cristóbal Mendieta dans *Converso ou de Jamaica dans Mi nombre* qui meurent à la fin ou d'une partie seulement, comme c'est le cas pour Tomás Bird, Diego ou Tiago, dont on ne saura pas comment s'achève l'existence. Domingo meurt en septembre 1493. On sait que Cristóbal et Jamaica sont nés aux environs de 1600. On connaît le lieu de leur naissance et de leur mort en 1653 en Hollande pour le premier, en 1631 pour le deuxième. En ce qui concerne les autres personnages, Tomás Bird, Dana et Tiago Boroní, la fin du roman ne correspond donc pas à la fin de leur existence. On note néanmoins un point commun en ce qui concerne tous les personnages principaux de la trilogie. Ils se penchent toujours sur leur passé. Il s'agit bien là de la caractéristique du récit autobiographique tel que le définit dans ses écrits Philippe Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence [...] »⁷². Ce caractère rétrospectif du récit induit donc forcément un retour vers le passé et un regard du personnage sur son histoire antérieure. On note de la part des personnages, même s'il s'agit d'autographies fictionnelles, une volonté de

⁷² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 14.

donner une vision globale de leur existence, à partir de leur naissance. Le sujet du récit est bien, comme le déclare Lejeune à propos de l'autobiographie en général, la « genèse de la personnalité⁷³ ».

Se pose alors le problème de savoir quand commence véritablement l'histoire des personnages. Car s'il est aisé de délimiter quand se termine l'histoire, qui correspond en ce qui concerne les trois romans à la mort de l'un des héros ou à la séparation des deux héros, il est plus difficile de situer le début, que l'on ne peut pas faire remonter indéfiniment au gré des faits et événements mentionnés en amont. Il faut donc fixer une limite. On dira donc que l'histoire des héros débute dans le récit à partir de l'évocation de leurs propres souvenirs ou la présentation d'événements vécus par eux, mais dont le récit est pris en charge par d'autres narrateurs. Ces événements ou souvenirs ne font pas partie de la diégèse proprement dite, définie par Genette comme « l'univers spatio-temporel désigné par le récit⁷⁴ » mais ils servent à présenter les antécédents des personnages susceptibles d'éclairer leur caractérisation. Autrement dit, le temps de l'histoire prend aussi en compte les souvenirs d'événements extradiégétiques, qui ne font pas partie de la diégèse mais que les personnages ont vécus.

On analysera par conséquent deux aspects dans les récits de vie qui nous sont livrés. Les informations biographiques qui ont trait à des éléments extradiégétiques et qui correspondent aux antécédents des personnages : naissance, enfance, passé plus ou moins récent et les éléments diégétiques qui nous permettront de dégager la chronologie du temps de l'aventure, qui est, en ce qui concerne nos romans, le cœur de l'intrigue.

1. Les antécédents des personnages

En ce qui concerne le passé des personnages nous délimiterons deux types d'éléments : ceux qui ont trait à leur naissance et à ceux qui se réfèrent à leur enfance et leur jeunesse. Ces éléments de la trajectoire des personnages qui

⁷³ *Ibid*, p. 15.

⁷⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 280.

correspondent à la « genèse de leur personnalité⁷⁵ » sont soulignés par Fajardo et il nous semble important de les étudier car leur présence signifie la volonté de la part de l'auteur de donner une présentation complète de l'existence de chaque personnage.

1.1 Remonter à la naissance des héros

Un point commun semble se dégager au sujet de la naissance des héros. Nous n'avons pas toujours la mention exacte de l'année de naissance, mais nous avons toujours, soit une indication sur le lieu de cette naissance, soit des éléments nous permettant une datation possible. Nous remarquons une volonté, de la part de Fajardo, de remonter à la naissance, à la genèse donc de chaque personnage. Celui-ci s'attache en effet à livrer au lecteur une biographie complète de chaque personnage, comme il l'a fait à propos de personnages historiques dans des essais qui sont de véritables galeries de personnages comme *La epopeya de los locos* (1990), *Las naves del tiempo* (1992), *Vidas exageradas* (2003).

On sait que Domingo Pérez, de *Carta*, est originaire d'un petit port de la côte basque, Bermeo, on suppose qu'il y est né. Fajardo ne cite pas l'année exacte de sa naissance. Mais on sait qu'il a une vingtaine d'années quand il arrive sur l'île Hispaniola. On peut donc supposer qu'il est né vers 1472. On notera qu'il y a très peu d'éléments sur sa naissance. En revanche nous verrons que nous avons des indications précises sur sa vie familiale au Pays Basque dans la ville de Bermeo. Ce souvenir nostalgique de la ville de naissance et du temps de l'enfance est présent tout au long des lettres :

¿Cómo siguen las cosas ahí en Bermeo? Me gusta escribir el nombre de Bermeo [...]. Recuerdo muy bien el sonido de las campanas de Santa Eufemia, el muelle siempre alborotado de vida [...]. (*Carta*, 22)

Le personnage exprime ici clairement le « regret obsédant du pays natal⁷⁶ » qui est la définition même du mot nostalgie. Ce retour symbolique vers le passé est aussi la posture de nombreux personnages de la trilogie qui trouvent un réconfort

⁷⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 15.

⁷⁶ *Le Petit Robert*, Paris, 2004, p. 1743.

dans l'évocation du passé, comme Bird dans *Converso*, « Alison formaba parte del pasado, como Cristóbal Mendieta. Sus nombres estaban llamados a ser mi refugio » (*Converso*, 358). Le fait d'écrire le nom de sa ville de naissance procure chez le personnage un immense plaisir, teinté de mélancolie. La seule évocation du nom fait ressurgir de multiples souvenirs, comme le souvenir sonore des cloches de l'église et le souvenir très visuel du port et de son ambiance chaleureuse.

Le narrateur du récit de *Mi nombre, Relación de la guerra del Bagua*, Diego Atachi, fait clairement allusion à sa naissance au début de sa relation, il est donc aisé de faire débiter son histoire à cette date, c'est à dire en 1599. C'est le seul personnage qui donne l'année exacte de sa naissance :

[...] en estas tierras del Perú en las que nací en el año del Señor de mil quinientos y noventa y nueve, en el día doce del mes de octubre [...]. (*Mi nombre*, 125)

Il prend soin de rappeler qu'il est né le même mois où Colomb a découvert le Nouveau Monde, un 12 octobre. C'est une occasion pour Fajardo d'assurer la relation entre les trois romans de la trilogie. Dans *Carta*, il est fait allusion à ce jour où Colomb atteignit l'île de Guanahaní dans les Bahamas, appelée aujourd'hui l'île Watling.

Tomás Bird, le héros de *Converso* fait également allusion à sa naissance :

Calló Cristóbal Mendieta y en el silencio que siguió al torrente de sus palabras encontré el eco a las mías, las que no había pronunciado y que daban cuenta de como había nacido yo en una exigua colonia inglesa de la isla de Roanoke [...]. (*Converso*, 114)

La mère de Tomas est morte en le mettant au monde.

Quant à Cristobal, il déclare avoir passé toute son enfance à Carthagène des Indes. On suppose qu'il y est né :

Y así, en las remotas tierras de las Indias supo mi abuelo hacer olvidar su condición de converso, y como cristiano viejo vivió él y hemos vivido después sus descendientes [...]. (*Converso*, 113)

On note ici avec l'emploi du mot « descendientes » le souci de l'auteur pour ces questions. Le personnage est le maillon d'une chaîne. Il est toujours vu dans une continuité générationnelle.

En ce qui concerne le personnage de Jamaica, son histoire est racontée dans *Converso* et dans *Mi nombre es Jamaica*. Nous avons une indication précise sur sa naissance dans *Converso*. C'est un ami de Tomás Bird, un ancien pirate appelé Tortuga Johnson qui donne des détails sur le passé de Jamaica :

[...] Era nacido en la isla de Zeylam, una villa costera que llaman Jafnaru [...]. (*Converso*, 262)

Diego Atauchí livre également des indications sur le lieu de naissance de Jamaica dans la *Relación de la guerra del Bagua* :

De ese modo supe que él había nacido en una lejana isla de las Indias orientales, a la que los lugareños llamaban Laka o Singala y los portugueses Szylam [...]. Jamaica había nacido en el puerto de Jafnaru. (*Mi nombre*, 252)

On a aussi grâce aux explications de Diego une idée de l'âge approximatif de Jamaica à l'époque où il le rencontre vers 1628.

[...] el hombre que se hallaba ante mí mostraba la determinación y la energía de un joven, debiendo pasar ya de la edad de cuarenta años. (*Mi nombre*, 255)

On peut alors supposer qu'il est né vers 1585.

Il semblerait que ces quatre personnages soient nés environ à la même époque. Cela assure une certaine cohérence dans l'histoire de ces personnages qui évoluent à la même époque et incarnent chacun à leur manière des figures héroïques. On sait avec certitude, comme nous l'avons déjà mentionné, que Diego est né en 1599. Quant aux autres personnages, Tomás Bird et Cristóbal Mendieta, on peut supposer qu'ils sont nés aux alentours de 1600. Quelques éléments du récit nous conduisent à le supposer. On sait que l'Inquisition s'est installée à Carthagène des Indes en 1610. Cristóbal dit qu'il était enfant à l'époque :

[...] cuando yo era todavía un niño, vino a instalarse en Cartagena de Indias el Tribunal de la Inquisición. (*Converso*, 114)

On peut envisager qu'il avait entre 4 et 10 ans. Il serait donc né entre 1594 et 1600. En 1622, quand il embarque sur le bateau il a entre 22 et 28 ans.

En ce qui concerne les personnages de *Mi nombre*, Tiago et Dana, nous n'avons pas l'année exacte de leur naissance mais nous avons des indications sur le lieu. Tiago est né au Pays Basque :

Mi madre acabó viviendo en Castro Urdiales [...] y ahí fui a nacer yo. (*Mi nombre*, 65)

Dana est née à Bordeaux. En décrivant la ville où elle vient d'arriver en compagnie de Tiago, elle évoque ses souvenirs :

No lo podía evitar, cada vez que regresaba a Burdeos me sobrecogía aquella perspectiva, los edificios señoriales [...] de niña me fascinaban [...]. (*Mi nombre*, 264)

L'année de naissance de Dana n'est pas précisée. Cependant des éléments du récit nous donnent une indication qui nous permettent de la déterminer. Le temps de l'histoire principale se situe en 2005 et elle a un petit-fils qui a deux ans. Elle est devenue grand-mère quand elle avait 46 ans, donc en 2003. Dana dit qu'elle n'a pas encore 50 ans. Elle est vraisemblablement née en 1959 :

Joel nació cuando tenía cuarenta y seis años. (*Mi nombre*, 144)

Quant à Tiago, la date de sa rencontre avec Dana alors qu'il était étudiant comme elle, lors d'un séminaire à Salamanque, peut nous permettre d'émettre une supposition sur sa date de naissance :

[...] esos estudios habían sido precisamente los que nos llevaron a conocernos, en el año 1980, durante un seminario en la Universidad de Salamanca. (*Mi nombre*, 17)

Il a rencontré Dana en 1980. On peut supposer qu'il avait entre 20 et 23 ans. Il serait donc né lui aussi entre 1957 et 1959.

Nous constatons que nous avons, pour tous les personnages, des indications sur leur année de naissance ou du moins sur la période où ils sont nés. Ces détails biographiques donnent une épaisseur humaine aux personnages car des éléments clés de leur biographie, comme leurs antécédents, sont précisés. Nous avons des informations sur leur enfance, ou leur jeunesse, ou du moins sur l'époque qui précède le début de leur aventure qui est narrée dans l'intrigue.

1.2 Le passé des héros : enfance et jeunesse

Le personnage de *Carta* ne fait pas référence à son enfance. Nous verrons que c'est le passé récent qui est surtout évoqué. Dans *Carta* le lecteur a quelques indications sur la vie passée du héros, qui explique sa situation au début de l'intrigue mais on ne remonte pas très loin dans le temps :

Y esa claridad debo compartirla contigo, como he compartido tantas otras cosas de la vida : las andanzas en la mar cuando nos enrolamos en la Anunciación y navegamos las costas de Génova hasta Sicilia o los sinsabores de la pasada primavera cuando fuimos a Lequeitio en busca de la labor que se nos negaba en Bermeo. (*Carta*, 26)

Le personnage se remémore sa vie avec son frère quand ils embarquaient tous les deux sur des bateaux pour gagner leur vie. Nous n'avons pas de date précise mais c'était déjà à l'époque où ils étaient en âge d'aller travailler comme pêcheurs. On ne remonte donc pas très loin dans le passé, tout au plus quelques années. Domingo et son frère avaient déjà des difficultés pour trouver du travail, ce qui explique la décision du personnage de s'embarquer sur La Santa Maria. Il évoque les quelques jours qui ont précédé son départ :

Y no creo que hayas olvidado tú a María de Achio, que me dio su amor en Izpazter y que poco antes de embarcar en la nao Santa María, me anunció su temor de estar preñada [...]. (*Carta*, 26)

L'Histoire nous dit que Colomb est parti de Palos avec les trois caravelles le 3 Août 1492, donc ce souvenir de Domingo date de début août 1492. L'évocation de ces événements précédents qui ne font pas partie de la diégèse sert à mettre l'accent sur des antécédents des personnages propres à éclairer des pans de leur vie ou de leur caractère avant que ne débute l'aventure narrée dans l'intrigue. Il s'agit des raisons qui ont poussé le personnage à chercher fortune ailleurs et mener une vie aventureuse : difficultés pour trouver du travail, peu d'engouement pour le mariage ou les attaches sentimentales. Domingo quitte Maria de Achio alors que celle-ci est enceinte.

D'autre part, on note la référence à un autre événement, un événement historique, qui précède de peu le début des aventures de Domingo. Il s'agit du jour

précis où Colomb et ses hommes aperçurent la première île découverte, l'île Ghanahani :

Según he podido ver en cuantas poblaciones visitamos desde que el pasado doce del mes de octubre, avistamos por primera vez estas tierras.
(*Carta*, 24)

Comme nous l'avons déjà constaté, l'histoire des personnages est toujours étroitement liée à un temps historique que Fajardo rappelle régulièrement. Il s'agit ici de l'illustration de ce que peut être l'historicisation du temps de l'histoire ou de l'intrigue dans un roman. Cette référence au 12 octobre reflète « le fort degré d'historicité⁷⁷ » du temps fictionnel.

Dans *Converso*, le lecteur a eu une vision assez précise de la vie de Cristóbal et de Tomás. Cristóbal est le fils d'une famille juive de Carthagène des Indes qui a vécu son enfance et son adolescence de 1600 à 1617 environ, dans la crainte d'être découvert et qui a vu comment des voisins portugais ont été décimés par l'Inquisition. Le Roi Philippe III introduisit le Tribunal de l'Inquisition à Carthagène des Indes en 1610. Le souvenir de Mendieta est précis, cela faisait donc en effet un peu plus de dix ans, douze ans pour être exact, que l'Inquisition était installée à Carthagène quand les voisins ont été incarcérés. L'arrivée de l'Inquisition entraîne beaucoup de malheurs, des Juifs sont emprisonnés, le père de Cristóbal meurt de chagrin. Cristóbal entre au service de la nièce de la Maldehoyos, Catalina, il l'accompagne en Europe, il compte ensuite rejoindre la Hollande pour échapper aux persécutions contre les Juifs.

Quant à Tomás Bird, il a été élevé par son père, un colon anglais originaire de Brighton, il a vécu en mer une vie hasardeuse avec son père qui était devenu contrebandier sur un bateau que celui-ci avait gagné aux cartes. Il avait rencontré en 1617 un pirate nommé Tortuga Johnson et un esclave noir Jamaica, qui allait devenir le fidèle serviteur de Bird :

[...] adonde llegaron en el verano del año de mil seiscientos y diez y siete, donde fuimos a encontrarles mi padre y yo cuando decidimos enrolar una tripulación para la polacra que habíamos ganado en una loca apuesta de naipes [...]. (*Converso*, 263)

⁷⁷ Expression employée par Jacques Soubeyroux à propos de l'espace dans *Hijo de Hombre* de Roa Bastos qui s'applique parfaitement au temps de l'histoire dans la trilogie de Fajardo.

Les jalons temporels permettent de situer chaque événement marquant de l'existence de Bird : « mil seiscientos y diez y siete » ou « hacía tres meses ».

La mort de son père contraint Tomas à changer de vie :

[...] y el aciago día, hacía tres meses, en que una galera española había echado a pique la polacra con mi padre dentro [...]. (*Converso*, 116)

Il décide alors de rejoindre l'Angleterre pour aller trouver sa famille anglaise. Il prend le même bateau que Mendieta à la Havane. Il décide de regagner l'Angleterre et quitter cette terre où il n'a connu que violence et pénuries.

Quant à Jamaica, nous savons où il est né. Mais il est à noter également qu'une grande partie de sa vie est évoquée, grâce notamment au discours d'un pirate, nommé Tortuga Jonhson, qui évoque sa jeunesse :

[...] había ejercido el oficio de pescador en sus años mozos. (*Converso*, 262)

Nous savons dans quelles circonstances Jamaica perd l'usage de la parole mais nous ne pouvons pas dater cet événement avec précision. On sait que c'était à Calicut où il a vécu quelques années :

[...] y allí vivió durante algunos años como sirviente de un encumbrado noble de la villa de Calicut [...] hasta que fue acusado por la esposa del señor de haber intentado robar unas preciadas joyas [...]. (*Converso*, 262)

Comme châtement Jamaica a la langue coupée puis il est vendu à des marins portugais et il devient galérien. Et c'est sur ce bateau portugais attaqué par Tortuga qu'il croise la route de celui-ci et c'est aux côtés de celui-ci également qu'il croisera le destin de Bird et son père en 1617 :

[...] en tierras de América, adonde llegaron en el verano del año de mil seiscientos diecisiete y donde fuimos a encontrarles mi padre y yo. (*Converso*, 263)

Jamaica reste jusqu'en 1622 au service de Tomas Bird jusqu'à la tempête de ce mois septembre où il est projeté à la mer. La suite de l'existence de Jamaica à partir de 1622 est évoquée dans le roman *Mi nombre*. Car sa route va ensuite croiser celle du rebelle inca Diego. C'est à ce moment que Jamaica va raconter à Diego ce

qu'il lui est arrivé pendant les cinq années qui ont suivi cette terrible tempête où il a failli périr noyé :

Durante tres días estuvo a merced de las olas hasta que fue recogido en alta mar por un barco negrero portugués que viajaba a las castas de Guinea [...]. (*Mi nombre*, 244)

Il est ensuite vendu comme esclave dans le port de Belem et il travaille dans la région :

En las plantaciones de la región trabajó durante algunos años. (*Mi nombre*, 244)

Puis il réussit à s'enfuir et se retrouve au Brésil, en Amazonie :

[...] y así se internó en las tierras del Brazil. (*Mi nombre*, 244)

Le temps écoulé est indiqué avec précision :

El formidable viaje de Jamaica se había prolongado por cinco años siempre tierra adentro. (*Mi nombre*, 244)

Il y a bien cinq années entre la tempête et la rencontre avec Diego. Tout ce qui se passe pendant cette période est détaillé. Un an après s'être échappé, Jamaica rencontre une tribu, les Aracas avec qui il vit pendant deux ans :

Más de dos años había vivido Jamaica en compañía de los aracas [...]. (*Mi nombre*)

Les durées sont précisées, « dos años », ce qui permet d'avoir une idée assez exacte du temps écoulé.

Après que la tribu a été décimée par des fièvres, Jamaica va errer pendant des jours le long du fleuve Amazone, dans la forêt. Mais la durée de ce périple dans la forêt est difficile à déterminer :

Desde entonces había vagado solo por la selva sin noción del tiempo [...]. (*Mi nombre*, 244)

Jamaica rejoint les rebelles incas au Pérou où sa route rejoint alors celle de Diego Atachi.

Quant à Diego Ataucchi, il fait allusion à son enfance auprès de sa mère dans la région de Cajamarca, dans le royaume du Pérou, sur les rives du fleuve Marañon, un confluent de l'Amazone :

Mi nombre es Diego Ataucchi y fue mi madre Dona María de la Cruz Ataucchi, señora de un influyente ayllu de la ciudad de Cajamarca [...]. (*Mi nombre*, 127)

Il évoque son père et son grand-père espagnols :

De mi padre poco supe durante mi infancia, sino que se hallaba lejos en la ciudad de Lima, adonde había llegado ya su padre con las tropas de los primeros conquistadores. (*Mi nombre*, 127)

Diego fait référence à son grand-père, Juan Mendieta et à son père, Domingo. Diego est le fruit d'un viol, sa mère a décidé de l'élever loin de Cajamarca :

[...] mi madre decidió enviarme a edad temprana a un caserío de los agrestes linderos del abra del Gran Chimú sobre la ruta que lleva a la barranca del río Tungurahua, una Antigua hacienda comunal [...] y en la que crecí bajo el cuidado de mis parientes y las frecuentes visitas de mi madre. (*Mi nombre*, 127)

L'enfance de Diego est bercée par les récits des exactions auxquelles se sont livrées les conquistadores, depuis leur arrivée en 1533. Les anciens et sa mère lui racontent les histoires terribles, les crimes des hommes de Pizarro, la mort cruelle de Atahualpa, la lutte et la fin tragique de grands chefs incas comme Quizquiz ou Ruminavi. Durant son enfance, Diego porte le poids d'un passé marqué par la cruauté des Espagnols et la souffrance du peuple inca :

En aquellos relatos terribles aprendí la grandeza perdida del reino inca y supe de las guerras y disputas con otros pueblos sometidos que, a la postre propiciaron su destrucción. Eran historias que se contaban en la soledad del hogar, una vez que Fray Esteban de Ávila regresaba a sus habitaciones junto a la iglesia [...]. (*Mi nombre*, 128)

La haine de Diego et de tous les jeunes de sa génération grandit d'années en années :

Noche tras noche, historia tras historia, los jóvenes aprendíamos a odiar a los invasores [...]. (*Mi nombre*, 129)

L'idée de rébellion gronde en lui :

[...] y sentía que una culpa que no me pertenecía crecía en mi pecho, junto a la rabia, haciéndome soñar con gestas en las que retomaba las armas de mis ancestros y me unía a los grupos de valerosos soldados [...]. (*Mi nombre*, 130)

Il arrive à l'âge adulte avec ce sentiment d'injustice très prononcé :

Y así pasaron mis años mozos y me llegó la edad adulta, atareado en los trabajos de aquellas duras tierras, que apenas si nos daban para comer, y siempre temerosos de los desmanes y caprichos de los conquistadores. (*Mi nombre*, 130)

Le temps de l'enfance et de la jeunesse de Diego est un temps où se forge la haine des Espagnols et plus particulièrement celle des conquistadors, auxquels il est fait allusion ici : « desmanes y caprichos de los conquistadores ». Le personnage livre ici dans son autobiographie la « genèse de sa personnalité⁷⁸ », les raisons qui le pousseront à rejoindre les rebelles dans la forêt.

Mais c'est au moment de la rencontre avec son père, Juan Mendieta, que l'aventure commence réellement pour celui-ci. La découverte de ses origines juives espagnoles est à l'origine de sa décision de partir dans la forêt rejoindre les derniers rebelles incas. Diego rencontre son père et il doit s'éloigner quelque temps de l'endroit où il réside : « el caserío del abra del gran Chimu » :

Abandoné el caserío del Abra del gran Chimu y tomé la ruta del oriente [...]. (*Mi nombre*, 186)

Un grand Autodafé est organisé à Lima le 21 décembre. Des gens sont brûlés.

Así supe que el anunciado auto de Fe había tenido lugar efectivamente el día 21 de Diciembre, en la ciudad de Lima, y en el que había habido una docena de condenados, entre los cuales se encontraban mi padre y otros judaizantes, dos de los cuales murieron en la hoguera [...]. (*Mi nombre*, 189)

Le père de Diego ne meurt pas sur un bûcher mais en prison. Diego vit dans un village dans la forêt puis les tutasinchis, les guerriers rebelles, le contactent. Ils sont commandés par le vieux chef rebelle, Capac Amaro. Diego se joint à eux et débute la longue geste qu'il appelait de ses vœux depuis l'adolescence.

⁷⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 15.

[...] y sentía que una culpa que no me pertenecía crecía en mi pecho, junto a la rabia, haciéndome soñar con gestas en las que retomaba las armas de mis ancestros y me unía a los valerosos soldados [...]. (*Mi nombre*, 130)

En employant le terme de « gesta » l'auteur donne à son récit une tonalité épique. L'aventure de Diego dans la forêt sera en effet de cette teneur.

Dans le roman *Mi nombre*, c'est grâce aux souvenirs des deux personnages principaux Tiago et Dana que le lecteur prend connaissance des événements qui ont marqué leur existence avant que ne débute l'histoire qui est racontée dans l'intrigue. Il y a surtout les souvenirs de Dana :

Desde niña me ha gustado leer en los automóviles, mis hermanos se mareaban, pero yo disfrutaba de esta sensación de viajar por el tiempo y el espacio [...]. (*Mi nombre*, 246)

Le rappel de cet attrait pour les romans d'aventure nous renvoie à l'enfance du personnage : « Desde niña » qu'on peut dater aux alentours des années soixante. On apprend qu'elle avait deux frères. Les nombreuses références à la grand-mère Ada, réchappée des camps nazis servent à rappeler ses origines juives et agissant comme un leitmotiv ancrent véritablement le personnage dans une histoire familiale marquée par des persécutions et un sentiment d'incertitude :

Yo había crecido en medio de esas misma incertidumbre, con esa sensación de precariedad. (*Mi nombre*, 278)

Dana a grandi avec à l'esprit ces histoires tragiques. Elle évoque un large pan de son existence grâce à ses souvenirs et c'est notamment une histoire d'amitiés. Tout d'abord il s'agit de l'amitié avec Nicole la femme de Tiago morte d'un cancer deux ans auparavant, c'est-à-dire en 2003. Les deux femmes ont fréquenté le même lycée à Neuilly :

Nicole y yo habíamos crecido en el mismo municipio parisino de Neuilly-sur-Seine y estudiado juntas en el liceo de la Folie Saint-James [...]. (*Mi nombre*, 15)

On peut supposer que ce souvenir de lycée date des années soixante-dix. Il s'agit là de l'adolescence du personnage.

Cette évocation des souvenirs de Dana nous donne à voir également l'histoire de l'amitié entre Dana et Tiago qui débute en 1980 lors de leur rencontre à l'occasion d'un séminaire universitaire :

[...] ambos somos historiadores especializados en historia de judaísmo español y esos estudios habían sido precisamente los que nos llevaron a conocernos, en el año 1980, durante un seminario de la Universidad de Salamanca. (*Mi nombre*, 17)

Cette date de 1980 doit retenir toute notre attention car c'est à partir de celle-ci que les souvenirs de Dana semblent plus précis et nombreux. Ceux-ci servent à présenter ses antécédents ainsi que ceux du personnage de Tiago. Dana rencontre son mari en 1980 en Israël :

Como habíamos hecho Jean-Claude y yo cuando nos conocimos allí mismo en Tel-Aviv, durante el verano de 1980, [...]. (*Mi nombre*, 39)

Dana va rester dans ce pays dans un kibboutz auprès de Jean-Claude pendant trois ans environ :

[...] habían pasado veintidós años desde que terminé mi experiencia israelí, como le gustaba llamarla a Jean-Claude [...]. (*Mi nombre*, 31)

On peut en déduire que c'est en 1983 que se termine cette expérience israélienne, c'est-à-dire vingt-deux ans en effet avant que Dana ne raconte l'aventure qui arrive à son ami Tiago en 2005.

Quant à Tiago et Nicole, après leur mariage, ils s'installent à Bilbao quand celui-ci obtient un poste à l'université de Leioa. Ils ont un fils Daniel. Grâce à un souvenir évoqué par Tiago, on peut dater la naissance de celui-ci. Il se remémore des vacances passées à Rome avec ses amis :

[...] y aquel viaje a Roma, ¿me acordaba? Cuando Nicole le dijo que estaba embarazada [...]. (*Mi nombre*, 20)

Daniel, le fils de Tiago, meurt en octobre 2005, alors qu'il a à peine 18 ans. Il est donc né en 1987. Le voyage à Rome a eu lieu en 1984 ou 1985.

En 1998, Tiago et Nicole viennent s'installer à Neuilly, à cent mètres de l'appartement de Dana :

Allí tuvieron a su hijo, Daniel, pero en 1998 se trasladaron a París, a su gran piso familiar de la Avenue de Roule, en Neuilly [...]. (*Mi nombre*, 17)

On retrouve ensuite les personnages de Tiago et Dana à Tel-Aviv pour un congrès, en Novembre 2005 et c'est là que commence l'aventure de Tiago, cette aventure à travers la folie qui a débuté à la suite de la mort de son fils.

Nous nous apercevons que l'auteur s'attache à présenter les antécédents des personnages : leur naissance, leur enfance et leur passé plus ou moins récent. Si peu de dates sont mentionnées, on note un nombre important de phrases commençant par « hace ». Ce renvoi constant au passé par rapport à la situation initiale d'énonciation permet de retracer une chronologie des faits assez précise et de restituer la biographie des personnages.

Fajardo s'attache à présenter les événements de leur existence se situant juste avant l'entrée dans l'aventure proprement dite. Et c'est un point commun de cette trilogie : la vie des héros avant que ne commence le temps de l'aventure qui leur arrive, est présentée avec précision. Ce que l'on peut appeler les circonstances qui permettent l'entrée dans l'aventure. Les conditions dans lesquelles vivait Domingo Pérez avant d'embarquer sur la Santa María. On sait la situation des deux héros de *Converso* avant qu'ils n'embarquent sur le Gaztelugache. On sait comment l'ancien esclave est devenu Jamaica et comment il est devenu le serviteur de Tomás Bird. On a également une vision assez précise de l'existence de Dana et Tiago juste avant que celui-ci soit atteint de cette folie passagère qui est le fil conducteur de tout le roman. On peut reconstruire chronologiquement l'enchaînement de tous ces événements antérieurs qui constituent le passé des personnages. Ce passé acquiert une grande importance. Au moyen de nombreuses analepses le récit établit des retours aux sources permanents à même de faire comprendre au lecteur la situation des personnages au moment où commence véritablement l'aventure. La différence entre les trois romans tient dans la durée de l'aventure vécue par les héros.

2. La chronologie de l'aventure

Il s'agit de délimiter ici avec précision ce temps de l'aventure, ce temps qui correspond pour les héros à la période pendant laquelle se déroule l'intrigue que

l'auteur a décidé de raconter, c'est-à-dire l'ensemble des péripéties qui arrivent aux héros. Il s'agit de répondre aux questions suivantes : combien de temps dure le temps de l'aventure dont il est question. Quand débute-t-il ? Quand finit-il ? La fin de l'histoire correspond-elle à la fin du roman ? Quelle valeur symbolique peut-on donner à ce temps de l'aventure ?

2.1 De janvier 1493 à septembre 1493 : Descente aux enfers et rédemption

Dans *Carta*, le narrateur Domingo écrit à son frère pour lui raconter les derniers mois de sa vie passés sur l'île Hispaniola. Ce récit épistolaire est un véritable journal de bord, une autobiographie que nous livre le narrateur sur la fin de sa vie. Il s'agit de huit mois exactement, de janvier à septembre 1493. Ces huit mois correspondent au temps de l'aventure pour le héros mais également aux derniers mois de son existence.

Dans la première lettre, le narrateur décrit le départ des bateaux de Colomb pour son retour en Espagne le 4 janvier 1493 à l'aube puis il fait référence à la journée et à la nuit qui ont précédé ce départ puis au naufrage de la Santa María le 24 décembre 1492.

La date du 4 janvier 1493 est annoncée dès le début du récit dans l'entête de la lettre. Elle est précisée clairement dans ces quatre lignes qui se détachent de l'ensemble de la lettre :

Villa de la Navidad

viernes cuatro días del mes de enero

del año del nacimiento de Nuestro Señor Jecucristo

de mil cuatrocientos y noventa y tres. (*Carta*, 17)

À partir de cette date clé, le 4 janvier 1493, Domingo raconte ce qui lui arrive dans l'île avec les trente-huit autres hommes que Colomb avait choisi de laisser sur l'île, d'une part pour construire le fort et d'autre part parce qu'il ne restait plus que

deux bateaux pour faire le voyage de retour. Quand Colomb revint en septembre 1493, tous ces hommes furent trouvés morts ou portés disparus. Les événements racontés dans le roman sont fictionnels. Colomb apprit par le chef Indien Guacamari que les Espagnols avaient tous été tués par la tribu d'un autre Chef Caonabo. Mais la vérité ne fut jamais réellement établie. Il est seulement avéré que les Espagnols se dispersèrent dans l'île à la recherche de l'or et que leurs nombreuses exactions, les violences faites aux femmes indiennes notamment, furent à l'origine de leur fin tragique.

Domingo, le héros de *Carta*, part du Fort le 30 mars 1493 à la recherche de l'or, au centre de l'île, avec une partie de ses compagnons et retourne sur la côte en septembre où il est tué par les indiens. Différentes dates jalonnent le récit et permettent de suivre la chronologie du périple du héros à travers l'île. Il faut rappeler ici que Domingo rédige une lettre, qui, en outre, ressemble fortement à un journal de bord. Il est normal de voir apparaître un certain nombre de dates :

El domingo a diez de marzo [...]. (*Carta*, 39)

Lee pues los hechos que desde la noche del martes doce días del mes de marzo [...]. (*Carta*, 53)

A veintiocho días del mes de Marzo [...]. (*Carta*, 57)

Así, la noche del sábado treinta del mes de marzo, nos hicimos a la mar [...]. (*Carta*, 63)

El sábado, a veinte días del mes de abril, [...]. (*Carta*, 126)

Por fin, ayer, a veintiséis días del mes de abril, [...]. (*Carta*, 127)

Habría de ser el viernes veintiún días del mes de junio, [...]. (*Carta*, 159)

He llegado hoy, lunes dos días del mes de septiembre, [...]. (*Carta*, 165)

Des événements tragiques qui se produisent dans le courant du mois de mars sont à l'origine de ce périple qui conduira le personnage à sa perte mais aussi à sa rédemption. Le dimanche 10 mars, Arana, le Capitaine du fort de La Navidad, réprimande sévèrement Escobedo pour s'être absenté quatre jours du campement pour chercher de l'or et pour avoir malmené le fils d'un conseiller du chef indien

Guanacagari. La recherche de l'or crée des dissensions au sein de ce groupe d'hommes. Le 12 mars 1493, l'Italien Jacome Rico est assassiné pour ces mêmes raisons. Domingo part le 30 mars avec quelques hommes pour aller chercher de l'or dans les terres. Le samedi 20 avril, ils atteignent le fleuve Bao. Ils arrivent dans le village de Nagala, une belle indigène que Domingo a rencontrée au Fort, où ils pensent trouver de l'or. Les choses tournent mal, les hommes s'enfuient, laissant le narrateur mourant dans une grotte. Domingo restera trois mois auprès de Nagala : de fin avril à juin. Le 21 juin, les indiens du village de Nagala font une grande fête et c'est ce jour là que Luis de Torres réapparaît devant Domingo. Celui-ci a réussi à échapper à la colère des indiens. On peut dire que la saga de la famille dont sont issus les protagonistes de *Converso*, Cristóbal Mendieta et de *Mi nombre*, Tiago, commence à ce moment précis, lorsque Luis de Torres qui a réussi à garder la vie sauve, décide de rester sur cette nouvelle terre qui constitue pour lui un refuge :

De nada valieron mis razones ni mis súplicas, pues el converso tenía firme determinación de hacer de estas tierras su refugio y no parecía importarle la suerte de los hombres de la Villa de la Navidad. (*Carta*, 163)

Cette citation renvoie au roman *Converso*, avec l'emploi du terme « converso » qui est aussi le titre du deuxième roman de la trilogie. Le juif converti choisit de vivre dans le Nouveau Monde pour tenter d'échapper aux persécutions dont son peuple est victime. Comme on l'a vu, Tiago le protagoniste de *Mi nombre* pourrait être son descendant.

Domingo décide de retourner précipitamment au campement pour prévenir ses compagnons de l'arrivée imminente des indiens venus se venger après les exactions commises par les Espagnols. C'est là qu'il est tué le 2 septembre 1493. C'est la fin de l'histoire de Domingo, qui est annoncée par ce tir de fusil :

Ha sonado un disparo de culebrina. Deberíamos habernos refugiado en el fuerte. Adiós, hermano, ya no hay tiempo. Ha llegado el momento de que nosotros, los bárbaros, seamos expulsados del paraíso [...]. (*Carta*, 169, 171)

Le périple du héros à travers l'île aura duré huit mois. Ce parcours jalonné de repères temporels précis est autant géographique qu'initiatique. Il permet au narrateur d'atteindre la rédemption et de passer du statut de déserteur assoiffé d'or à

celui de héros. Au bout de l'aventure, le personnage va pouvoir se racheter et rédimmer ses péchés. Son histoire se termine lorsqu'il s'apprête à recevoir le châtiment des indiens. Le début et la fin de l'aventure sont clairement stipulées :



2.2 Entre 1622 et 1653 : Des années de rébellion

Quatre personnages, dont l'histoire n'est pas narrée dans le même roman, évoluent dans cette même période : Cristóbal Mendieta, Tomás Bird, Diego Atauchí et Jamaica. L'histoire du métis Diego Atauchí est narrée dans *Mi nombre*, tandis que le Juif et l'Anglais sont les héros de *Converso* et que le début de l'histoire de Jamaica est racontée dans *Converso* et la fin dans *Mi nombre*. Nous traiterons dans un même chapitre le temps de leur histoire.

2.2.1 Diego Atauchí et Jamaica : destins croisés

Le temps de l'aventure pour Diego commence le jour où il décide de prendre la décision qu'il a toujours rêvé de prendre : quitter l'endroit où il a toujours vécu pour rejoindre les rebelles incas :

Poco importaba que hubiera cumplido ya los veinticinco años, en mi corazón seguía anidada la esperanza de un nuevo renacimiento, de un nuevo tiempo en el que mi patria se viera libre al fin de quienes nos sometían [...]. (*Mi nombre*, 130)

Comme nous savons que Diego est né en 1599, nous pouvons dater avec précision ce moment où celui-ci décide de se libérer du joug de ses oppresseurs. Il s'agit de l'année 1624.

La rencontre avec son père, un Juif espagnol, le pousse à hâter cette décision. Se sentant alors doublement rejeté en tant que descendant d'Incas et de Juifs, il décide de partir dans la forêt où vivent les rebelles :

Abandoné el caserío del abra del Gran Chimú y tomé la ruta de Oriente [...].
(*Mi nombre*, 166)

La fin du temps de l'histoire se situe quand la Relation s'arrête, le 26 mars 1631. C'est cette date qui apparaît à la fin du récit de Diego :

Firmo, a veintiséis días del mes de marzo del año de mil seiscientos y treinta y uno, y en la villa de Jamaica. Diego Atauchí Sisa, a quien en estas tierras conocen como Juan Apurimac. (*Mi nombre*, 302)

L'aventure de Jamaica commence quand il embarque sur le bateau avec son maître Tomás Bird en 1622. Mais cette période se conclut très vite lorsque celui-ci est projeté par-dessus bord lors de la tempête. Tomás Bird le croit mort et le lecteur aussi. Mais il n'en est rien. Dans le récit *Relación de la guerra del Bagua*, le personnage réapparaît à nouveau. Il croise la route de Diego Atauchí le 5 février 1628 et c'est à ce moment que le récit de l'aventure de Jamaica reprend. Diego raconte qu'il vient de rencontrer un homme étrange dans la forêt. Il ne peut pas parler, il peut juste émettre des grognements. Celui-ci parvient à lui faire comprendre qu'il veut savoir la date. Diego précise alors le jour et l'année :

Le dije que según mis cálculos, era el día 5 del mes de febrero, y él articuló un nuevo sonido gutural en que que logré reconocer la pregunta. ¿De qué año? Le respondí que del año 1628. (*Mi nombre*, 231)

L'homme de la forêt, c'est ainsi que Diego l'appelle, arrive à communiquer son nom en formant des lettres sur le sol :

Luego me miró y se llevó las manos al pecho. Acababa de escribir su nombre. Me acerqué y lo leí. Era una sola palabra : Jamaica. (*Mi nombre*, 231)

Les destins des deux personnages se rencontrent ici. Leur aventure devient une aventure commune. Jamaica combattra aux côtés du rebelle inca lors de la bataille de Jaen de Bracamoros. C'est au cours du récit qu'il fait de sa vie au moyen

des graffitis sur le sol qu'il lui apprend qu'il a été un pirate au service d'un jeune marin anglais :

No tuvo Jamaica ocasión de terminar de contarme sus aventuras pero sí de explicarme que tras mucho navegar acabó ejerciendo el mismo el oficio de pirata en la mar caribe, al servicio de un joven marino inglés a quien acompañaba con fingida identidad, como pasajero de la Armada de Indias [...]. (*Mi nombre*, 255)

Les temps de l'histoire de Diego Atauchí et de Tomás Bird, le marin anglais, héros du roman *Converso* se croisent. En 1622, tandis que Diego vivait paisiblement avec sa mère au Pérou, Jamaica et son maître Tomás embarquaient sur le *Gaztelugache*. Le lecteur peut se remémorer à travers les souvenirs de Jamaica, évoqués dans ce passage de *Mi nombre*, les péripéties racontées dans le deuxième roman de la trilogie.

L'aventure de Jamaica se termine donc en 1628 dans la forêt aux côtés de Diego Atauchí. Celui-ci meurt de ses blessures et tel un héros de l'Antiquité, pour ses funérailles, ses compagnons brûlent sa dépouille et la font dériver sur une barque le long du fleuve :

[...] de modo que sus restos se perdieron río abajo en medio de una fantasmagoría de resplandores, como su propia vida, iniciada como esclavo en Ceylán y concluida en Amazonia ; una vida digna de un Ulises apátrida, sin una Itaca a la que retornar, una vida en fuga que había terminado en aquella inopinada alianza con un pueblo tiranizado. (*Mi nombre*, 286)

Jamaica meurt en héros. Son histoire acquiert une dimension mythique. Diego le compare au personnage légendaire de l'Odyssée : Ulysse. Son parcours, que Diego prend soin d'évoquer est exemplaire. Il a commencé sa vie comme esclave « su propia vida, iniciada como esclavo ». Il la termine en combattant courageusement aux côtés d'un peuple tyrannisé en Amazonie. Ce que nous donne à voir la chronologie de la vie de Jamaica c'est bien la biographie complète d'un héros, de sa naissance à sa mort. Le temps de l'histoire de Jamaica montre la formation d'un mythe.

2.2.2 Cristóbal Mendieta et Tomás Bird : une amitié

Le roman *Converso* narre la vie de deux fils de colons : l'un est anglais, Tomás Bird et l'autre est espagnol : Cristóbal Mendieta. Cristóbal serait un

descendant de Luis de Torres. Ils font connaissance à La Havane en 1622 alors qu'ils décident tous les deux de quitter la terre où ils sont nés. Leur histoire se termine en 1653 quand Tomás est à Londres et apprend la mort de Cristóbal. Tomás Bird raconte sa vie dans ses Mémoires, il nous livre donc son autobiographie tandis qu'il nous présente la biographie de son ami Cristóbal Mendieta en recueillant ses souvenirs, lors d'une longue conversation dans une taverne de Londres. On peut retenir six dates qui permettent de retracer l'ordre chronologique des aventures qui arrivent aux héros à partir de cette date de 1622 :

En 1622, Tomás et Cristóbal partent de Cuba pour l'Europe sur le bateau le San Juan de Gaztelugache. Cette date est précisée :

Corría el año de mis seiscientos y veintidós y mataba yo los días en la Habana [...]. (*Converso*, 17)

Mais durant la traversée, le bateau est attaqué par des pirates. Cristóbal est capturé et emmené comme captif au port de Salé, le refuge des pirates en Afrique du Nord, tandis que Bird échoue à Séville, qu'il va quitter très rapidement pour le Nord de l'Espagne, à la poursuite d'un amour impossible : Catalina.

En 1627, Bird retourne en Angleterre tandis que Cristóbal est devenu pirate dans la République pirate de Salé. Le récit donne au lecteur les indications temporelles précises pour retracer la chronologie de ces événements. Tomás Bird dit qu'après avoir été repoussé par Catalina, il a été corsaire pendant cinq ans :

¿Qué decirle de la extraña soledad durante aquellos cinco años en que había navegado como corsario español, perseguido por un fantasma de amor? (*Converso*, 240)

Et c'est donc bien en 1627, cinq ans après avoir embarqué sur le bateau le Gaztelugache qu'il part en Angleterre :

La llegada al puerto de Plymouth puso fin a tan errático humor, y al pisar por fin suelo inglés, cinco años después de que hubiera iniciado a bordo del San Juan Gaztelugache mi interrumpido viaje de vuelta a la tierra de mi padre [...]. (*Converso*, 277)

Vers 1642, Bird part à nouveau en Amérique. Il arrive sur l'île de la Tortue qui est gouvernée par le terrible Levasseur, depuis 1640. Celui-ci a fait ériger un fort

imprenable : le fort de la Roche en 1641. Ce fait historique permet de dater la présence de Tomás sur l'île. Les Espagnols tentèrent à l'époque de regagner ce territoire sans succès. Ce fait est aussi narré dans le roman. Nous sommes bien entre 1642 et 1643. Tomás lui-même donne des indications temporelles précises sur son retour en Amérique. Il dit que cela fait un peu plus de 20 ans qu'il n'y est pas retourné. Il est parti en 1622 :

Así fue como la caprichosa Fortuna movió los hilos de mi vida hasta devolverme al mundo del que me había escapado hacía más de veinte años [...]. (*Converso*, 309)

En 1643, Bird retourne définitivement en Angleterre. Le récit livre une date très précise :

Por fin, en la mañana del día cuatro del mes de abril del año de mil siescientos y cuarenta y tres el galeón Victoria se hizo de nuevo a la mar [...]. (*Converso*, 358)

En 1652, les deux amis se retrouvent à Londres. Cristóbal aide son ami à rejoindre la Hollande pour retrouver son grand amour : Lisbeth. Les deux amis conviennent qu'ils se reverront à Londres dans un an avec Lisbeth.

En 1653, Tomás Bird, à Londres, écrit ses Mémoires. Ce sont plus de trente années de la vie des deux héros qui sont racontées.

Ces trente années correspondent pour les deux héros à une quête identitaire, qui les mène vers leur patrie d'origine. Pour l'un, il s'agit de l'Angleterre. Pour l'autre, qui est juif, il s'agit d'une terre où il pourrait être libre et échapper aux persécutions. Il trouvera tout d'abord sa Terre Promise dans la république pirate de Salé, en Afrique du nord puis à la fin se sa vie en Hollande, pays où trouvèrent refuge beaucoup de juifs au XVII^e siècle.

2.3 Du 4 novembre au 11 novembre 2005 : l'histoire d'une folie passagère.

Le temps de l'histoire du roman *Mi nombre es Jamaica* s'étend sur une année environ, du 3 novembre 2005 au 18 septembre 2006. Cependant, le noeud de

l'action s'écoule sur une période de six jours uniquement, du 3 novembre au 11 novembre 2005. Ce laps de temps resserré augmente la tension narrative et isole ces péripéties du reste de la biographie des personnages en les transformant en une seule et même aventure qui pourrait s'intituler : une folie passagère. Ces événements ne sont pas narrés dans le bon ordre par Dana mais l'enchaînement chronologique de ces six jours peut être rétabli avec beaucoup de précision grâce à des jalons temporels. En novembre, Tiago et Dana sont à Tel-Aviv pour un Congrès. Ils se retrouvent par hasard dans le hall le jeudi 3 novembre. Ils passent la nuit ensemble puis ils déjeunent ensemble le lendemain matin, c'est-à-dire le vendredi 4 novembre. C'est une indication de Tiago sur la mort de son fils qui nous permet de dater ce moment précision tous ces événements :

[...] hoy se cumple una semana [...] me había contado cómo había muerto Daniel, pero no cuando. « fue la madrugada del sábado 29 de Octubre », [...]. (*Mi nombre*, 32)

Le fils est mort dans la nuit du vendredi 28 au samedi 29 octobre. Fajardo, s'évertue à donner les dates précises des événements. Une semaine après c'est donc le vendredi 4 novembre. Dana va récupérer Tiago à Afula dans la journée du samedi 5 novembre. Puis le lendemain, le dimanche 6 novembre 2005, ils atterrissent à Paris :

Aterrizamos en el aeropuerto Charles De Gaulles a las once de la mañana del día siguiente, domingo seis de noviembre de 2005. (*Mi nombre*, 82)

Le parcours de l'avion est précisé et le lecteur sait à quel moment exact les personnages ont pris l'avion :

[...] un vuelo de la Brussels Airlines que había partido a la una de la madrugada de Tel-Aviv y hecho una escala de cuatro interminables horas en Bruselas. (*Mi nombre*, 82)

Nous constatons une nouvelle fois que la référence à des événements ayant réellement existé va également permettre de dater la période dans laquelle évoluent les personnages. Il s'agit des émeutes des banlieues françaises d'octobre et novembre 2005. Dana écoute les informations :

[...] la voz del locutor informaba de los sucesos de la noche anterior, mucho más tranquila que la del viernes en la que había ardido casi un millar de coches en toda Francia, una noche más en la ola de violencia que había empezado hacía diez días, cuando murieron dos adolescentes durante una persecución policial en un arrabal de París [...]. (*Mi nombre*, 92)

La journée du 6 novembre se passe dans l'appartement de Tiago et dans celui de Dana. Puis Dana mentionne à nouveau une date, celle du 7 novembre :

[...] las radios y las portadas de los diarios marcaban una fecha del siglo XXI, la del lunes 7 de noviembre de 2005 y yo me sentía liberada (...) Hacía sólo tres días que estaba con Tiago [...]. (*Mi nombre*, 121)

Le 7 novembre à l'aube, Dana rentre chez elle. Elle s'endort et se réveille le lendemain, le 8 novembre à 10h30. C'est son ami David qui lui rappelle qu'elle vient de dormir 24 heures de suite :

« Eso será porque te acostaste a las nueve y media... de ayer. (*Mi nombre*, 135)

On notera la présence inexorable du temps sur lequel le récit donne sans cesse des indications susceptibles de permettre de retracer l'ordre chronologique. La journée du 8 novembre, Tiago récupère sa voiture à Aubervilliers.

Le lendemain, le 9 novembre, les personnages commencent leur voyage vers le sud de l'Espagne, vers Grenade. Le 9 novembre, Tiago et Dana sont sur l'autoroute d'Aquitaine en direction de Bordeaux. Il est 9 h du matin. Dana téléphone à son ami David :

Saqué el móvil del bolso y marqué su número ; me respondió con voz pastosa de dormido, « ¿Te despierto? », « No, pero todavía estoy en la cama, ¿qué hora es? ». Le dije que eran las nueve de la mañana, [...]. (*Mi nombre*, 248)

Le 10 novembre, ils passent par Tolède, puis atteignent Grenade. Dans la nuit, Tiago incendie sa voiture et il est arrêté avec Dana. Dana ne sait plus quel jour il est :

¿Qué día es mañana? pregunté desconcertada por no poder recordarlo. « Viernes 11 de Noviembre. » (*Mi nombre*, 329)

Les jalons temporels qui sont indiqués permettent de souligner la rapidité avec laquelle se sont produits ces événements relatifs à la folie de Tiago :

[...] pensé que era increíble que tan sólo hubieran transcurrido seis días desde que encontré a Tiago en el hall del hotel de Tel-Aviv. (*Mi nombre*, 329)

Il s'est bien écoulé six jours depuis le début de la crise de folie de Tiago qui a commencé le vendredi 4 novembre. Mais comme dans les deux autres romans, la fin du roman ne se situe pas au moment où s'achève l'aventure des deux amis, c'est-à-dire au moment où Dana regagne Paris. Un chapitre clairement identifié sous le terme d'épilogue et intitulé « Todos los hombres » narre la conclusion de l'histoire.

3. Après l'aventure : la question de la fin

Comme nous l'avons vu dans les trois romans, la fin de l'aventure ne correspond pas à la fin des romans. Alors nous nous posons la question de savoir ce que donnent à voir ces fins de romans qui constituent des chapitres et qui, pour deux d'entre eux, apparaissent clairement identifiés sous le terme d'épilogue, en ce qui concerne la chronologie des événements. Dans *Converso*, il s'agit du dernier chapitre qui s'intitule « *Epílogo. Una confesión* » et dans *Mi nombre*, cette dernière partie s'appelle « *Epílogo. Todos los hombres.* » Dans *Carta*, le chapitre qui tient lieu d'épilogue est clairement identifié par un changement de forme. Le chapitre apparaît en italique. Il s'agit de voir maintenant ce que nous racontent ces trois épilogues sur le temps de l'histoire. Ceux-ci assurent la clôture temporelle des trois histoires, au-delà du temps de l'aventure, tout en remplissant les fonctions de toute fin de roman telles que les définit Vincent Jouve :

La fin (en tant que clôture) joue un rôle essentiel dans la construction du sens global ; plus précisément, elle remplit trois fonctions : en tant que bilan, elle permet de hiérarchiser l'information ; en tant que dénouement, elle apporte des réponses aux principales questions suscitées par le récit ; en tant que clé, elle donne un certain nombre de directives interprétatives⁷⁹.

Ces chapitres de la fin comportent donc tous les trois des marqueurs temporels précis permettant de retracer chronologiquement les faits postérieurs à

⁷⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 69.

l'action constituée par le cœur de l'intrigue et servent à faire un bilan en procurant au lecteur des éclaircissements sur l'ensemble des trois histoires.

3.1 Le destin d'une lettre

Dans *Carta*, ce que nous montre l'épilogue, c'est non pas le sort du héros mais celui de sa lettre. On ne sait pas, à première vue, qui est à l'origine de la divulgation des deux lettres qui apparaissent dans le roman à la suite du récit de Domingo. À l'intérieur de la fiction même, un narrateur omniscient ferait oeuvre d'historien en produisant ces documents qui attestent de la véracité historique de la lettre de Domingo. Le doute est levé à la lecture de *Mi nombre*, le roman qui clôt la trilogie. Tiago a dans sa bibliothèque la reproduction exacte de la lettre de Domingo :

[...] la edición facsímil de la llamada Carta de la villa de la Navidad, que el historiador dominicano William Mateo-Sarabia había publicado en la Universidad de Granada con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América, rescatando así del olvido el primer testimonio de la conquista del Nuevo Mundo. (*Mi nombre*, 90)

Le lecteur doit supposer que Tiago a également dans cette édition fac-similée, les deux lettres qui constituent l'épilogue de *Carta* et exposent les différentes étapes de la sauvegarde de ce témoignage si précieux. L'héroïne de *Mi nombre*, Dana donne une autre indication sur cette lettre de Domingo et les deux lettres qui attestent de son existence :

Sin embargo, el documento original había estado perdido durante más de cuatro siglos hasta que apareció en el Archivo General de Simancas un expediente que contenía una supuesta copia de la carta, efectuada por el escribano de ración de la isla de la Española, así como otras correspondencias oficiales relacionadas con ella, todo lo cual se dio a conocer en aquella estupenda edición facsímil. (*Mi nombre*, 170)

Ainsi, Fajardo invente des documents historiques qui attesteraient de l'authenticité historique de la lettre de Domingo. Dana cite les deux documents qui figurent en italique à la fin de *Carta*, « así como otras correspondencias oficiales

relacionadas con ella ». Le lecteur se fait prendre au jeu. Mais l'auteur, interrogé sur le sujet⁸⁰ nous déclare que tout est inventé.

Nous savons que le héros Domingo meurt en septembre 1493. Sa lettre, quant à elle, sera découverte par les Espagnols et conservée dans les archives des vice-rois des Indes qui se succèdent sur l'île à partir de cette date, perdue puis retrouvée quatre cents ans plus tard à Simancas. Les « correspondencias oficiales » qui composent l'épilogue sont tout d'abord constituées par une première lettre qui est censée avoir été écrite par un personnage historique, Diego Colón, le fils du Découvreur à Don Juan Rodríguez de Fonseca, l'évêque de Burgos, le 7 janvier 1515. Diego joint sa lettre à la fin d'une copie de la longue lettre de Domingo, qui lui a été remise par Don Nicolás de Ovando :

Hasta aquí, muy Reverendo y Magnífico, la copia enmendada por obra del escribano de la carta [...]. (*Carta*, 171)

Le récit permet de dater avec précision l'année de la remise de la lettre :

[...] la carta de que le hizo legado, entre otros muchos escritos, Don Juan De Ovando a su partida, hace ya seis años [...]. (*Carta*, 171)

Colomb écrit en 1515, c'est donc en 1509 qu'il a récupéré la lettre, c'est-à-dire six ans en arrière. Les allusions aux trois personnages historiques : Don Nicolas de Ovando, Diego Colón et Juan Rodríguez de Fonseca permettent une datation précise des événements de la fiction. Ovando occupa le poste de gouverneur de l'île Hispaniola de 1502 à 1509. Puis il fut remplacé par Diego Colón, le fils de Cristóbal de 1509 à 1515. Durant cette période, c'est en effet l'évêque de Burgos Fonseca, qui fut chargé par les Rois catholiques de l'évangélisation des Indes.

Diego Colón fait allusion à la mise aux fers par Don Alonso de Ojeda du cacique Caonabo. Ce fait historique date de 1495. Mais c'est visiblement quelques années après que la lettre est trouvée quand les indiens de la tribu de Caonabo sont entièrement maîtrisés :

La carta encontróla una partida de gente de armas que acudió recién apaciguar a los indios de la tierra que llaman de El Cibao, que fuera reino del cacique Caonabo a quien Don Alonso de Hojeda puso con hierros pero

⁸⁰ Entretien avec José Manuel Fajardo du 6 mars 2015, voir l'annexe p. 477.

cuyos parientes no han cejado en su empeño de combatir [...] desde hace años. (*Carta*, 171)

Après la disparition du chef Caonabo, les membres de sa famille, les « parientes » ont continué à livrer bataille contre les Espagnols. Cette lutte a duré assez longtemps car Diego Colón dit que cela fait des années que dure cette rébellion : « desde hace años » et c'est lorsque les Espagnols ont réussi à dominer complètement la tribu que la lettre a été trouvée. La remise de la lettre au gouverneur Ovando a pu avoir lieu entre 1502 et 1509.

Des références au contexte historique rappellent que la lettre fictive de Diego est bien écrite en 1515. À cette époque, la Couronne espagnole est depuis quelques années confrontée aux premières grandes critiques contre les exactions commises à l'encontre des indiens. Il s'agit des violentes critiques faites par Montesinos et Las Casas. Diego rappelle qu'il a déjà écrit à ce sujet :

Y Vuestra merced no ignora, por las cartas que yo os he referido a propósito de ello, que no faltan en estas tierras hombres como Fray Antonio Montesinos [...] fray Bartolomé de las Casas que fustigan de palabra a nuestros encomenderos [...]. (*Carta*, 173)

Le fameux sermon de Montesinos date de 1511. Las Casas fut très marqué par ce sermon. En 1514, il renonça à la *encomienda* dont il était propriétaire à Cuba et c'est à cette date que débuta sa longue lutte en faveur des indiens qui aboutit à la rédaction de son ouvrage : *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, écrit à partir de 1539 et publié en 1552.

La lettre fictive de Diego prend soin également de mentionner un fait historique important qui a lieu dans cette période. Il s'agit des lois de Burgos :

[...] las nuevas leyes aprobadas en Burgos, hace poco más de un año. (*Carta*, 173)

Diego est censé écrire le 7 janvier 1515. On sait que ces lois ont été promulguées le 27 décembre 1512. Au moment où Colón écrit, cela fait bien un peu plus d'un an que ces lois, qui étaient destinées à protéger les Indiens, avaient été élaborées.

Le fait que le destin de cette lettre soit étroitement lié à des événements ayant existé, nous rappelle également une fois de plus la dimension historique du temps dans les trois oeuvres de notre corpus. On voit bien ici comment la chronologie fictive rejoint la chronologie historique, dans la mesure où l'auteur se livre à une historicisation de la fiction telle que la définit Paul Ricoeur⁸¹. Cette insertion d'événements historiques ou de personnages historiques, comme on l'a vu, participe également de ce que Isabelle Durand-Le Guern⁸² nomme, à propos du véritable premier roman historique, *Ivanhoé* de Walter Scott, « l'historicité » de la fiction. Le temps de l'histoire des personnages est donc en rapport étroit avec un temps référentiel historique attesté que l'auteur ne cesse d'évoquer et dont l'étude fera l'objet d'un chapitre ultérieur.

Le deuxième document de l'épilogue est un ordre qui émane de l'évêque Fonseca, concernant la lettre de Domingo, et daté du 20 Janvier 1516. Le destin de la lettre de Domingo est scellé. Celle-ci sera archivée dans le plus grand secret à partir de cette date :

Yo, Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Burgos, visto lo escrito [...] ordeno se archive esta carta en secreto y que el olvido la guarde. (*Carta*, 175)

Dans *Mi nombre*, Dana dit que la lettre a été mentionnée par Las Casas dans son *Histoire des Indes* qui, on le sait, a commencé à être écrite en 1539 :

Fray Bartolomé de las Casas, cuya familia estuvo muy unida a Cristóbal Colón, se había referido ya en varias ocasiones a esa carta, la había citado en la Historia de las Indias [...]. (*Mi nombre*, 170)

Ce fait est entièrement fictif mais il permet d'établir un lien virtuel entre le temps référentiel qui est ici un temps historique attesté et le temps de la fiction.

Ensuite, on n'a pas de nouvelles d'elle pendant quatre siècles, puis elle est censée réapparaître, comme on l'a vu, dans les Archives générales de Simancas. Ensuite, toujours d'après la fiction, cette lettre est publiée à l'occasion du cinquième

⁸¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit 2, la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, col. Points Essai, 1984, p. 187.

⁸² Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 103.

centenaire de la Découverte et Dana, l'héroïne de *Mi nombre* a accès au précieux document :

[...] por eso leí con interés la edición de la carta de la Villa de la Navidad que se publicó con motivo del V centenario del descubrimiento. (*Mi nombre*, 170)

Ceci crée le lien entre le roman *Carta* et *Mi nombre*. Les deux histoires, celle de la lettre et celle de Dana se rejoignent. Ce qui assure une fois plus la cohérence à la fois temporelle et thématique entre les deux derniers romans de la trilogie.

3.2 Confession et dénouement

L'épilogue de *Converso* est à la fois un dénouement et une confession. Dans ce chapitre, Tomás Bird, le narrateur, dit pourquoi il écrit ses Mémoires et il récapitule les événements qui se sont produits depuis que les deux héros se sont à nouveau séparés, sur un quai londonien, après leurs retrouvailles dans une taverne. Ce même jour, Tomás aide son ami à rejoindre la Hollande et dit à celui-ci qu'ils se reverront dans un an :

—Hasta el año que viene, entonces—dije [...]. (*Converso*, 391)

Tomás dit avoir attendu pendant six mois des nouvelles de son ami :

Durante seis meses esperé la llegada de la prometida carta de Cristóbal. (*Converso*, 395)

Il reçoit une lettre de Lisbeth qui dit avoir vécu un an de bonheur avec Cristóbal :

[...] hace un año me devolvisteis el amor mismo y nunca sabré como agradecerse. (*Converso*, 399)

Donc, le temps présenté dans l'épilogue débute bien un an après les retrouvailles des deux amis à Londres. Dans sa lettre, Lisbeth annonce la mort de Cristóbal, survenu il y a deux mois. C'est donc le héros, le Juif converti, celui qui donne son nom au roman « El converso », qui meurt.

Murió hace dos meses de esas extrañas fiebres que empiezan a sembrar el pánico en Amsterdam. (*Converso*, 398)

C'est bien le dénouement de l'histoire des deux amis qui est annoncée ici. La mort d'un des héros clôt ainsi l'histoire des deux protagonistes. Mais l'histoire de Tomás seul, n'est pas encore tout à fait terminée. Après avoir relu cette lettre, il a hésité plusieurs mois avant de prendre une décision : répondre à Lisbeth ou ne pas répondre. Il décidera finalement d'écrire ses Mémoires.

No sé cuántas veces la habré leído. En torno a esa carta que tengo de nuevo en las manos, ha girado mi corazón en esos meses. (*Converso*, 400)

Le narrateur Tomás Bird s'exprime au présent et nous donne une indication précise pour dater le moment où il va se mettre à écrire ses Mémoires, juste après la mort de son ami. Il s'agit de l'année 1653. C'est encore l'allusion à un fait historique qui nous permet cette datation :

Así, el general Cromwell se ha convertido en Lord Protector de la patria [...]. (*Converso*, 395)

C'est en effet en 1653, après avoir dissous le Parlement, que Cromwell se fit appeler Lord protecteur de la patrie.

Le temps de l'histoire de *Converso* s'achève en 1653. Le temps évoqué dans l'épilogue montre sur une année environ, le dénouement de l'intrigue. Cet épilogue remplit bien son rôle de bilan tel que le définit Vincent Jouve. « La fonction essentielle de la fin est cependant d'orienter l'interprétation du récit en fournissant un certain nombre de clés⁸³. » On s'aperçoit en effet que la fin sert à éclairer l'histoire des personnages qui a été racontée dans tout le roman. En réalité Cristóbal et Tomás ont aimé la même femme. Lisbeth et Alison sont le même personnage. Cristóbal a trouvé en elle finalement sa terre promise la dernière année de sa vie et Tomás comprend la nécessité de faire le bilan de son existence d'aventurier à travers l'écriture de ses Mémoires où il évoque autant sa vie que celle de son ami et son double :

Tantas vueltas he dado a las vidas paralelas que han sido la de Cristóbal y la mía, que a la postre he preferido escribir este libro [...]. (*Converso*, 401)

⁸³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 71.

C'est seulement à la fin du roman dans ce chapitre intitulé si justement « Une confession » que le lecteur apprend les véritables raisons qui ont poussé le personnage à écrire ses Mémoires. Nous notons également que ces Mémoires, comme la lettre de Domingo dans *Carta*, ont eu une histoire, en parallèle de l'histoire de leur auteur. On sait que l'ouvrage de Tomás Bird a été édité à Amsterdam en 1681. Dana, l'héroïne de *Mi nombre* reçoit un exemplaire de ce livre :

Cuando abrí el paquete vi que solo se trataba de un libro de memorias de un militar inglés del siglo XVII^e, el título original era History of the captive Jew, pero la edición que me enviaba Adria era una traducción al español editada en Amtersdam, en el año 1681 [...]. (*Mi nombre*, 336)

Le titre espagnol cite clairement Tomás Bird :

[...] contada por don Tomás Bird, también dicho el Inglés, soldado que fuera del Nuevo Ejército Modelo y hombre de vida aventurera que de todo hizo y no hizo nada sino guardar memoria de los cuentos ajenos. (*Mi nombre*, 336)

En faisant allusion au destin du livre écrit par Tomás, et en indiquant ce qu'il advient au manuscrit plus d'un siècle après son écriture, l'auteur prolonge d'une certaine manière l'histoire du personnage.

3.3 Un nouveau départ

Dans *Mi nombre*, l'épilogue intitulé « Tous les hommes » Dana, l'héroïne, assise sur un banc à Neuilly, en Automne 2006, se remémore les événements qui se sont produits juste après son incarcération et celle de son ami Tiago à Grenade, en novembre 2005 :

Aún observo el tráfico de París [...]. (*Mi nombre*, 334)

[...] pero ahora estoy aquí, sentada otra vez en este banco, dejándome empapar por el ruido de París [...]. (*Mi nombre*, 341)

Ce temps est un moment de réflexion qui permet au personnage de clore l'histoire et de donner des éclaircissements, notamment sur le cœur de l'intrigue, c'est-à-dire la folie passagère de Tiago Boroní. Mais il nous faut reconstituer la chronologie car les souvenirs de Dana apparaissent dans le désordre. Celle-ci est

retournée à Madrid le vendredi 11 novembre 2005 après quelques jours passés à Grenade tandis que Tiago a été interné dans un hôpital psychiatrique. C'est David leur ami commun qui apprend à Dana de quel mal est atteint Tiago :

[...] el médico forense le dictaminó una grave alteración de personalidad con riesgo para su propia vida, una variante aguda del llamado « síndrome de Jerusalén », cuyos extraños delirios místicos afectan a algunos de los turistas que visitan Israel. (*Mi nombre*, 335)

L'épilogue s'intitule « Tous les hommes ». Ce titre prend tout son sens au regard du mal dont a souffert Tiago, le syndrome de Jérusalem. La folie de Tiago s'inscrit donc dans un cadre plus général, puisqu'il s'agit d'une maladie qui peut affecter tout homme visitant Israël. La souffrance que Tiago a ressentie à la mort de son fils, s'apparente à la souffrance de tout être humain opprimé, une souffrance plus universelle donc, celle que tous les hommes peuvent endurer et contre laquelle, certains, comme Tiago, essayent de se rebeller. C'est ce que déclare le docteur Ringelheim à Dana au sujet de son ami :

[...] Tiago era un hombre que sufría y que se rebelaba contra su sufrimiento, tan solo eso. (*Mi nombre*, 336)

Ensuite Dana déclare qu'elle a passé les fêtes de Noël 2005 à Bordeaux :

Yo pasé las Navidades en Burdeos, con Joel, tal y como le había prometido a mi hija y Tiago permaneció internado en Granada durante meses [...]. (*Mi nombre*, 334)

Avant l'été 2006, David, dit avoir reçu une lettre de Tiago lui annonçant qu'il allait sortir bientôt :

[...] antes del verano había recibido una carta suya en el que decía que pronto le darían de alta [...]. (*Mi nombre*, 338)

Le mardi 19 septembre, Dana reçoit un mail de Tiago. Elle montre ce mail à son ami David avec qui elle dîne le 20 septembre :

[...] abrí mi bolso para darle un folio que llevaba dentro. Era la copia de un mail que había recibido el día anterior [...].

De : Santiago Boroní

Date : martes, 19 de Septiembre de 2006, 18 :33 (*Mi nombre*, 339)

Grâce à ce mail, on apprend que Tiago est sorti de l'hôpital il y a deux mois, c'est-à-dire, avant l'été, selon ce qu'il avait dit à son ami David. Il est resté quelques jours à Grenade puis il a pris un train pour Madrid. Mais dans une gare française, profitant d'un arrêt plus prolongé du train en raison de problèmes de circulation, il est sorti pour acheter le journal mais il a raté le train qui repartait et il a décidé de rester dans cette petite ville où le train s'était arrêté. L'aventure a donc pris fin et tout est revenu à la normale ou presque.

Après ce dîner avec David, Dana a demandé deux mois de congé à l'université :

Después de aquella noche en l'Arc en ciel, con David y Angela fue cuando tomé la decisión de pedir dos meses de excedencia en la facultad. (*Mi nombre*, 341)

Ainsi pour Dana, la fin de l'aventure est clairement identifiée. Si les péripéties sont terminées, le nouveau temps qui débute pour l'héroïne ne renvoie pas à situation du départ. Celle-ci a pris « la decisión de pedir dos meses de excedencia en la universidad ». Il en va de même pour tous les personnages de la trilogie. L'aventure les a transformés et elle a changé leur existence.

II. LE TEMPS DU RÉCIT

Ce temps est l'ordre dans lequel les événements sont racontés. Il ne suit pas nécessairement l'ordre chronologique. Gérard Genette appelle ces inéquations entre ces deux ordres temporels, « des anachronies narratives », des « discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »⁸⁴. Ces anachronies seraient un trait marquant de la tradition littéraire occidentale puisque selon Genette, « dès le huitième vers de l'Iliade », il y a une anachronie : « le narrateur, après avoir évoqué la querelle entre Achille et Agamemnon, point de départ déclaré de son récit [...] revient une dizaine d'années en arrière pour en exposer la cause [...] »⁸⁵. Ce retour en arrière d'une dizaine d'années est un exemple d'analepse. Une anachronie peut également se porter dans l'avenir, dans ce cas, on l'appelle une prolepse. Nous étudierons dans

⁸⁴ Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, col. Poétique, 1972, p. 79.

⁸⁵ *Ibid*, p. 79.

cette partie de quel ordre sont ces anachronies narratives. Et nous verrons que c'est l'emploi de l'analepse qui est le plus fréquent. En nous référant toujours à Gérard Genette, nous nous attacherons à analyser l'amplitude de ces analepses, c'est à dire « la durée d'histoire qu'elles couvrent » et leur *portée*, c'est-à-dire, « la distance temporelle qui sépare l'anachronie du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place ». Cette analyse devra être faite en ayant toujours à l'esprit la notion de récit premier ou de récit principal car chaque analepse s'appuie sur un récit premier qui lui même peut être perçu comme analepse par rapport à un autre récit premier. Voici la définition que donne Gérard Genette du récit premier :

Nous appellerons désormais « récit premier » le « niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle⁸⁶.

Suivant la complexité d'un roman, on note un nombre plus ou moins important de paliers ou de niveaux narratifs. C'est le cas, notamment, de *Converso*. Il s'agira de voir également quelles fonctions a le récit analeptique. Parfois il sert à présenter les antécédents des personnages, parfois, il correspond chez Fajardo à de véritables digressions historiques, parfois, enfin, le récit analeptique décrit l'aventure du héros vainqueur qui, nous l'avons déjà signalé, raconte toujours son histoire après coup et il acquiert alors une grande importance, devenant presque, lui-même, le récit premier. Il conviendra de faire des distinctions entre les trois œuvres de notre corpus. Si l'on peut noter l'utilisation récurrente de l'analepse dans ces trois œuvres, il semble que le roman *Carta del fin del mundo* et le récit *Relación de la guerra del Bagua* présentent un autre procédé qui n'apparaît pas dans *Converso*. Un procédé proche de ce que Genette appelle : « une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire⁸⁷. » C'est un procédé inhérent au type de récit prédominant dans ces deux œuvres : le journal de bord.

Nous proposons d'étudier le temps du récit à partir de trois perspectives. Il s'agira tout d'abord d'étudier les passages où la présentation des événements ne suit pas l'ordre chronologique, ce qui nous conduira à analyser les analepses ainsi que les prolepses. Ensuite, il faudra analyser les passages où au contraire l'ordre est respecté. Enfin, il sera bon de nous demander quel effet une telle disposition des

⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 79

événements produit dans le récit. Cela nous conduira à étudier notamment les effets de suspense provoqués par ces distorsions temporelles.

A. L'ordre bouleversé

1. Le récit analeptique

1.1 Trois analepses fondamentales dans *Converso*

Dans *Converso*, il se dégage trois analepses fondamentales qui construisent le récit. On note que le temps du récit premier, celui qui correspond à Tomás Bird en train de finir de rédiger ses mémoires à Londres en 1653 est à peine suggéré, à l'ouverture du récit. Il s'étend sur une page et demie environ et ce premier passage ne nous donne pas beaucoup d'informations sur le héros narrateur, sur le lieu où il se trouve, ou sur ce qu'il fait. Le narrateur nous dit simplement ceci :

[...] ninguna historia hay más digna de ser contada que la de un hombre al que conocí por primera vez en varias ocasiones. [...]. (*Converso*, 14)

Il déclare qu'il va raconter la vie d'un homme :

Soy quien tiene todos los hilos de ese cuento y ello ha de bastar para darme el derecho a contarlo todo. (*Converso*, 14)

Mais le lecteur devra attendre la page 237 du roman pour savoir que le narrateur est en train d'écrire ses Mémoires et qu'il se trouve à Londres :

[...] Doy por cierto que no estaría yo aquí, en esta húmeda y aneblada ciudad de Londres, poniendo por escrito mis recuerdos [...]. (*Converso*, 237)

Plus loin, le lecteur a une indication sur les débuts de l'écriture de ce livre :

[...] si bien nunca llegué a terminar aquella carta, tales recuerdos han terminado por convertirse en la fuente de la que beben las páginas que ahora escribo [...]. (*Converso*, 301)

L'allusion à un objet que possède le narrateur permet à celui-ci d'évoquer le temps de l'écriture :

Y, llevándose la mano al cinto, me entregó esta daga que llevo conmigo desde entonces y que ahora descansa sobre la mesa en que escribo estas páginas. (*Converso*, 422)

La dague offerte par Lisbeth à Tomas permet d'établir le lien entre le récit analeptique rédigé au passé simple, « me entregó » et le récit premier écrit au présent, « escribo ».

Plus loin encore, le narrateur évoque sa situation, alors qu'il a commencé l'écriture de son livre :

[...] hoy malvivo con una mísera pensión y un oficio que he tomado prestado, el de escribano de pobres, en este barrio del sur [...]. (*Converso*, 502)

Enfin, dans l'épilogue, Tomás Bird, le narrateur, évoque clairement sa volonté d'écrire après avoir reçu la lettre de Lisbeh qui lui annonce la mort de son ami :

Tantas vueltas he dado a las vidas paralelas que han sido las de Cristóbal y la mía que a la postre he preferido escribir este libro que tiene aires de novela. (*Converso*, 509)

Dans un autre passage du récit, le narrateur fait allusion à ce récit premier mais il ne nous donne pas beaucoup d'indications sur le narrateur en train d'écrire :

Y es hoy, catorce años después que todavía debe de estar esperándome [...]. (*Converso*, 388)

Cette phrase agit comme un rappel destiné au lecteur, c'est aussi le moyen de donner une datation précise. Le narrateur du récit premier écrit donc bien en 1653.

Comme on le voit dans les deux passages cités précédemment, le recours au présent puis au passé composé permet d'établir de façon claire ce récit premier qui renvoie à la situation du narrateur en train d'écrire. Le présent et même le passé composé ici font partie de ce que Ricoeur appelle « le présent de narration⁸⁸ ». On sait qu'en espagnol, le passé composé évoque certes un fait passé mais c'est un fait passé qui n'est jamais vraiment terminé au moment où le narrateur prononce son discours. Dans le roman *Converso*, le passage au passé composé renvoie obligatoirement au présent de narration alors que le passé simple est toujours le temps du récit analeptique.

⁸⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, col. Points Essais, 1984, p. 185.

Donc, la situation narrée dans ce récit premier est censée se dérouler au cours de l'année 1653. Dès la trente-cinquième ligne du roman, une première analepse s'établit par rapport à cette situation initiale, quand le narrateur évoque les retrouvailles des deux amis un an auparavant, donc en 1652, dans une taverne à Londres, quelques années après l'exécution du Roi d'Angleterre, Charles Premier. Le Roi fut exécuté le trente janvier 1649. Le narrateur déclare :

Hace un año, la ciudad de Londres se estremecía aún por la sangre de nuestro Rey [...]. (*Converso*, 14)

Sachant que le narrateur du récit premier est censé écrire en 1653, l'adverbe « aún » semble se référer à une période assez longue, pendant laquelle le peuple anglais serait resté choqué par cette exécution. Et c'est bien en 1653 que Tomás Bird écrit ses mémoires à l'époque où le Général Cromwell est effectivement nommé « Lord Protecteur ». Le narrateur cite lui-même le terme au début de l'épilogue :

Así, el general Cromwell se ha convertido en Lord Protector de la patria [...]. (*Converso*, 501)

Cette première analepse, à amplitude courte, par rapport au récit premier, puisque la distance temporelle n'est que d'un an, se réfère à une longue nuit de 1652 où, les deux héros, se retrouvant à la taverne del Diablo à Londres vont se raconter leur vie. On note que la situation des personnages évoquée par cette première analepse acquiert beaucoup d'importance tout au long du roman. À plusieurs endroits dans le récit, le narrateur fait allusion à cette longue conversation qui dure une nuit dont la fin ne sera décrite que dans les dernières lignes du roman. Après avoir présenté la situation de l'Angleterre et sa situation un an avant le début de la rédaction de son ouvrage, il évoque donc cette nuit où les héros se remémorent leur passé :

Una noche, sentado en la taberna del diablo y con la ayuda de una pinta de cerveza, me devanaba los sesos en busca de la mejor manera de propiciar mi fortuna cuando vi acercarse a mi mesa a Cristóbal Mendieta, Mohamed Al-Minar y Pierre Latour. Hacía muchos años que no tenía noticia de ellos, pero todavía recordaba con asombro el día en que descubrí que, en realidad, eran la misma persona [...]. (*Converso*, 14-15)

Ce récit dure environ trois pages. Nous dénombrons cinq passages où cette conversation est évoquée. La première page de la deuxième partie du roman, intitulée : *La república pirata*, évoque ce moment :

Cristóbal clavó en mí sus negros ojos mientras mis palabras evocaban su muerte, y el recuerdo de tan amargo trance oscureció su rostro con un pesar que resultaba inadecuado en medio de la creciente algarabía que reinaba en la taberna del diablo. (*Converso*, 139)

Deux pages plus loin, Mendieta s'exprime au présent pour évoquer ce que les souvenirs du jour où il a failli se noyer, provoquent en lui :

Todavía me asaltan hoy, tantos años después, pesadillas [...]. (*Converso*, 140)

De nouveau, une page plus loin, cette scène de la taverne est évoquée

Aparté la mirada de los ojos de Cristóbal Mendieta [...]. (*Converso*, 141)

Au début du chapitre IV de la partie intitulée : *Una tierra prometida*, une autre page encore est consacrée à cette scène :

La voz de Cristóbal Mendieta vino a interrumpir mi evocación de nuestro último encuentro en La Tortuga [...].(*Converso*, 359)

Enfin, à la fin du roman, le lecteur apprend dans quelles circonstances les deux amis ont pu se revoir. C'est Cristóbal Mendieta qui a cherché à joindre son ami pour lui demander un service. Il veut que celui-ci l'aide à rejoindre la Hollande :

Y lo había hecho. Durante seis días había recorrido la ciudad hasta dar conmigo y al hacerlo se había traído consigo todo su pasado [...]. (*Converso*, 385-386)

Trois pages sont consacrés à la suite de la scène de la taverne qui est donc narrée dans l'ordre chronologique des événements. Bird aide son ami à gagner la Hollande pour aller rejoindre la femme qu'il aime.

Cette analyse de tous les passages du roman qui font référence à cette scène de la taverne et à son dénouement nous montre donc l'importance de ce premier récit analeptique. Ce qui conduit à dire que le récit qui relate cette longue nuit fait également figure de récit premier, dans la mesure où, d'une part, il s'étend sur plus de pages que le récit premier qui montre Tomas Bird en train d'écrire et d'autre part,

comme nous allons le voir plus loin, c'est sur lui que s'articule un deuxième récit analeptique qui est d'une grande importance. Pour une cohérence dans la terminologie, on parlera du premier récit premier et du deuxième récit premier, en ayant bien à l'esprit que c'est ce deuxième récit qui prend le pas sur le premier. À partir de cette date de 1652, où les deux amis se retrouvent après des années de séparation, il y a une seconde analepse, que l'on devrait appeler secondaire puisqu'elle arrive en deuxième position mais qui est en réalité fondamentale car elle occupe la majeure partie du roman. En effet, les deux personnages, en faisant le récit de leur vie, font un bond en arrière de trente ans dans le passé, pour évoquer tout à tour leurs souvenirs à partir de l'année 1622. Cette analepse est d'une grande amplitude, car elle se situe donc trente ans avant la situation initiale du narrateur qui écrit et elle a une grande portée puisqu'elle couvre une durée d'histoire très longue, c'est-à-dire pratiquement toute l'histoire racontée dans le roman. Il s'agit pour l'auteur de raconter la partie la plus captivante de l'existence de ses deux héros, celle qui constitue une aventure. Quatre cent quatre-vingt trois pages lui sont consacrées.

Enfin on note une troisième analepse qui sera fondamentale pour comprendre la fin de l'histoire. Elle ne se constitue qu'après que le narrateur a pris soin de joindre le récit analeptique qui couvre les aventures des héros avec le deuxième récit premier dont vous avons parlé précédemment. En effet, à la page 490, comme nous l'avons déjà dit, le lecteur apprend dans quelles circonstances, les deux amis se sont retrouvés à la taverne « del diablo » à Londres. C'est bien là une manière de relier les deux pans temporels. L'analepse est « complète » puisqu'elle rejoint ce deuxième récit premier. Elle le rejoint « à son point de départ temporel⁸⁹». À partir de cette page et jusqu'au début de l'épilogue, le narrateur reprend le fil d'une narration chronologique qui narre les événements qui se produisent après cette longue nuit dans la taverne. Dans la deuxième page de l'épilogue, apparaît alors la troisième analepse que nous évoquions précédemment :

Cuando al fin llegó hace cuatro meses una carta procedente de Holanda [...]. (*Converso*, 396)

⁸⁹ Gérard Genette, *Figures III* ; op. cit., p.101-102.

C'est une analepse qui se situe cette fois ci par rapport au premier récit premier : le narrateur, en train d'écrire son livre. Elle a une portée très réduite : quatre mois et une amplitude également très réduite, mais elle est fondamentale pour la diégèse. Elle permet de narrer le dénouement. La lettre annonce à Tomás la mort de son ami Cristóbal ainsi que d'autres informations sur lui, notamment son véritable nom.

Comme on l'a vu, trois analepses fondamentales structurent le roman *Converso* et permettent à l'auteur de reconstituer l'histoire de ses héros. L'ordre du temps récit est essentiellement dirigé vers le passé qui représente pour les deux personnages le temps de l'aventure. La plus grande partie du roman est constituée par la deuxième analepse consacrée au récit de ces aventures.

En ce qui concerne les deux autres œuvres de notre corpus, il y a également des analepses qui structurent le récit mais elles sont d'un autre ordre en raison de la forme particulière de ces deux romans.

1.2 Analepse à petite amplitude : Carta del fin del mundo et Relación de la guerra del Bagua

De par la forme du récit dans ces autres oeuvres : récit épistolaire ou journal de bord, l'analepse sur laquelle se base le récit, ne peut être que de petite amplitude. Dans *Carta del fin del mundo*, le narrateur écrit toujours ses lettres et le récit de son aventure toujours peu de temps après l'avoir vécue. C'est le même procédé pour *la relación*. Le narrateur se situe temporellement très près des actions qu'il narre et nous verrons que le récit revêt un caractère particulier, puisque les sentiments du personnage sont en étroite relation avec les événements qu'il vient de vivre.

Les deux récits de *Carta del fin del mundo* et de *la relación de la guerra del Bagua* présentent donc des similitudes. C'est pourquoi nous les traiterons ensemble.

Même si le récit de *Carta del fin del mundo* prend la forme d'un récit épistolaire puisque le narrateur dit écrire à son frère resté en Espagne, il s'avère que c'est plutôt un journal de bord que le personnage écrit pour raconter son périple dans l'île Hispaniola. Voici ce qu'il déclare :

Porque estos papeles que me han acompañado en tan difíciles tiempos, han terminado por parecer más un diario de a bordo que una carta [...]. (*Carta*, 132)

Le roman se compose de treize séquences qui correspondent en réalité à différents passages d'une seule longue lettre écrite au fur et à mesure que se produisent les événements. Les seuls procédés qui apparentent le récit à une lettre, sont d'une part l'entête qui stipule l'année et le lieu d'écriture et les expressions spécifiques au récit épistolaire comme « *Caro hermano* », incorporées directement au récit. Le narrateur sait que sa lettre n'arrivera pas à destination. D'ailleurs, elle n'est pas signée. C'est ce que stipule, à la fin du roman, Diego Colón, à qui Don Nicolas de Ovando a remis cette lettre six ans plus tôt. Naturellement, ces faits sont fictifs. Ce qui nous intéresse ici c'est de bien voir que cette lettre est en réalité une seule longue lettre confession écrite très près des événements qu'elle narre. C'est aussi le propre du journal de bord. Alors dans cette perspective, comment étudier le temps du récit premier ? En réalité, la lettre n'est pas écrite d'une seule traite. Elle est bien sûr interrompue, à plusieurs reprises, en fonction des conditions même de l'écriture, qui sont périlleuses. Il y aura donc autant de récits premiers que d'interruptions. Les dites interruptions sont en fait les journées. Il y a un temps pour l'aventure et un temps pour le récit de l'aventure. La rédaction de ce récit s'effectue le soir au coin du feu, si les conditions le permettent. Les treize séquences mentionnées plus haut correspondent à un moment privilégié où le héros narrateur a pu écrire. Au début ou à la fin du passage le narrateur stipule à quel moment il rédige :

Pero ahora, son otros rigores los que me obligan a dejar la pluma por esta noche. (*Carta*, 22)

[...] y tan sólo escribiendo estas líneas logro quietarla, en tanto por esta noche húmeda y nubosa, presagio sin duda de futuras tormentas. (*Carta*, 51)

Mas, ahora, puedo escribirte, en el sosiego de la noche, al amparo de las palmas que cierran este gran golfo [...]. (*Carta*, 51)

Une autre technique employée est celle d'utiliser l'adverbe de temps, « ayer ». Cette analepse à petite portée permet aussi de rappeler le temps où le récit premier est écrit :

Ayer abandonamos, por fin, el poblado del cacique Mayamorex [...]. (*Carta*, 64)

On note cependant que de nombreuses phrases indiquent que le moment de l'écriture est le soir. Mais on peut dire que ce temps du récit premier même s'il se situe au même moment pour chaque jour de rédaction, n'est jamais vraiment le même car il est en étroite relation avec les événements racontés et les sentiments du personnage changent au gré de ces événements. Ce qui est propre au récit épistolaire ou au journal de bord :

[...] ya casi está apagada la hoguera y a duras penas puedo escribirte estas palabras. (*Carta*, 94)

Te escribo esto, caro hermano [...] desde que hace cinco días te relatara [...]. (*Carta*, 107)

Parfois, la situation d'écriture est encore plus périlleuse que les précédentes, comme dans la séquence onze :

[...] pues sé que me ronda la muerte y quizás sean estas palabras, las últimas que te dirijo [...]. (*Carta*, 132)

Le lecteur est captivé et ressent l'angoisse du narrateur qui est peut-être en train d'écrire les derniers mot de son existence car il est en danger de mort. Puis, dans la séquence suivante, les conditions sont plus propices :

Son más de cien días que nada te escribo. Tal vez sea que la felicidad hace al hombre perezoso [...]. (*Carta*, 150)

Le récit premier est donc clairement identifiable. Les analepses sont la plupart du temps à petite portée et l'amplitude s'étend sur une journée. Cependant certaines lettres sont écrites plus de temps après les événements. Dans la séquence 1, le narrateur écrit dans la nuit du 4 au 5 janvier 1493 ; il rédige sa lettre au début du 5 janvier et il remémore ce qu'il a fait durant cette journée du 4 où le bateau de Colomb est reparti pour l'Espagne. Dans la séquence 2, c'est deux semaines après le 4 janvier qu'il écrit. Dans la séquence 3, il écrit également une nuit mais on ne sait pas quand exactement. Dans la séquence 4, c'est deux jours après la mort de Jacome Rico qu'il écrit, c'est-à-dire le 12 mars 1493. Fait attesté comme on peut le lire dans

le récit du deuxième voyage de Colomb : « que Pedro y Escobedo mataron ». Le découvreur précise : « uno que se llamaba Jacome [...] ⁹⁰».

Dans la séquence 5, on apprend que Domingo écrit le 30 mars 1493 et qu'il va raconter les faits qui se sont déroulés depuis le 12 mars. L'analepse a une portée plus longue, un peu plus de deux semaines et une amplitude plus importante également. Le récit est plus dense, les faits narrés sont plus tragiques, le rythme s'accélère. Le lieu où se trouve le narrateur a son importance. Domingo dit à son frère qu'il n'est plus au fort et qu'il va expliquer pourquoi. L'aventure à travers l'île a commencé et le lecteur ainsi que le destinataire de la lettre pénètrent progressivement dans celle-ci au fur et à mesure de la lecture. Dans la séquence 6, le narrateur narre l'arrivée dans le village tranquille de Mayamorex qui s'est produite un jour plus tôt. Cette arrivée était déjà annoncée dans la séquence précédente. La séquence 7 a une analepse de 3 jours et décrit la longue progression des Espagnols sur le fleuve Yaqui. La séquence 8 décrit cette fois-ci les Espagnols en train de se frayer un chemin difficilement à travers la forêt et ils ont trois prisonniers indiens. L'analepse d'une portée de quelques heures (il écrit le soir) va lui permettre d'expliquer la présence de ces prisonniers, une jeune fille et deux jeunes garçons. Ceux-ci ont été capturés dans la journée dans le village du chef : Cayainoa. La lettre 9 est rédigée cinq jours après le récit de la captivité des indiens. Des faits atroces se sont produits. La jeune indienne a été violée et l'un des jeunes garçons s'est pendu à un arbre en tentant de s'échapper. D'analepse en analepse le lecteur s'aperçoit que l'histoire narrée est de plus en plus tragique et le fait qu'elle soit narrée par le narrateur personnage, qui vit ces événements peu de temps avant de les raconter, renforce cette tension. C'est un témoignage, un récit presque en direct, un reportage de guerre ? Le jeu sur le temps permet au narrateur d'organiser cette tension. On remarque que certains événements, tragiques, comme la mort atroce du jeune indien, sont des événements clés sur lesquels se base une analepse structurante. C'est ce que l'on remarque dans la séquence 10 :

⁹⁰ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, Edición de Consuelo Varela, Alianza editorial, Madrid, 1982, p. 243.

Muchas jornadas han pasado desde el aciago día en que murió ahorcado el mayor de los hijos del señor Cayainoa y solo ahora recobro el ánimo para escribirte, hermano [...]. (*Carta*, 118)

C'est vers la fin du passage que l'on apprend la date du temps du récit. Il s'agit du samedi 27 avril 1493.

Le début de la séquence 11 décrit le personnage dans une situation fort périlleuse :

[...] pues sé que me ronda la muerte [...]. (*Carta*, 132)

À la fin du passage, on apprend qu'il a de la fièvre et qu'il est dans une grotte, à côté d'un homme mort : le Yucémi qui n'est autre qu'un marin portugais qui s'est fait passer pour un Dieu auprès des indiens. La séquence raconte comment Domingo en est arrivé là.

La séquence 12 présente le personnage dans une situation favorable qui dure depuis trois mois. C'est la période pendant laquelle le personnage a vécu une idylle auprès de l'indienne Nagala, dans le village de celle-ci. Cette période est sur le point de s'achever. La séquence 13 présente le personnage le lundi 2 septembre, le jour de sa mort. La lettre va s'achever. De retour au fort, Domingo entend les voix des indiens qui s'apprêtent à assiéger La Navidad. Le récit est en simultané, en direct, pourrait-on dire. Tel un reporter de guerre moderne, le narrateur décrit les événements au moment où ils se produisent.

Cette étude nous montre l'importance des analepses pour structurer le récit. Le lecteur est sans cesse renvoyé dans le passé plus ou moins récent suivant les cas.

Quant au troisième récit que nous étudions, il s'agit d'un récit enchâssé dans le roman *Mi nombre es Jamaica*, qui se nomme *Relación de la guerra del Bagua*. Le mot relation signifie le fait de relater ou de rapporter en détails des événements. On parle également de la relation d'un témoin. Donc, celui qui écrit une relation c'est aussi quelqu'un qui apporte un témoignage sur un événement. Enfin, il ne faut pas oublier que le mot relation est employé depuis de XV^e siècle avec le sens de récit fait par un voyageur ou un explorateur. Bartolomeo de Las Casas avait intitulé son livre sur la situation des indiens des colonies espagnoles, *Brevísima relación de la*

destrucción de las Indias. Au moment d'étudier ce récit, il ne faut pas oublier ces différents aspects. Le personnage se réfère lui-même à son récit en utilisant le mot *relación* :

Y así el tiempo ha dado alcance a esta relación [...]. (*Relacion*, 286)

Il faut souligner la particularité de ce récit enchâssé. Celui-ci est écrit par un personnage du XVI^e siècle, Diego Atauchí, et il est rapporté de façon discontinue à l'intérieur de la diégèse principale. En effet, c'est l'héroïne principale de l'époque moderne, Dana qui est en train de lire cette relation. Elle la lit de façon interrompue et elle la transmet au lecteur de deux façons. Soit, les phrases écrites par Diego, sont rapportées directement : « He decidido ser un tigre » (*Mi nombre*, 125). Soit la narratrice les rapporte de façon indirecte : « Diego Atauchí había aguardado, impaciente, el día del anunciado viaje a Cajamarca del Virrey del Perú » (*Mi nombre*, 145)

On notera que le style direct est plus employé que le style indirect. Cinq passages seulement sont au style indirect. On note la volonté de l'auteur de garder l'esprit du journal de bord, dans lequel le récit est toujours à la première personne du singulier. Quoi qu'il en soit, dans sa lecture de ce récit enchâssé, le lecteur est tributaire de la lecture du personnage et il découvre en même temps que lui la structure de ce récit.

Le récit commence comme une autobiographie. Le personnage se présente, stipule son année de naissance et dit qu'il descend des Incas, il déclare qu'il est dans la forêt et qu'il va écrire une relation mais le lecteur ne connaît pas les circonstances de ce début de l'écriture :

Quede pues el testimonio de esta relación que hoy comienzo y lleve su paso bien medido desde el inicio, como mandan los canones del buen arte de contar historias. (*Mi nombre*, 126)

Le récit débute donc comme un récit classique et les événements de la vie du personnage sont présentés dans l'ordre chronologique. Les éclairages sur les conditions d'écriture de cette relation ne seront donnés qu'au segment numéro vingt-cinq. Nous dénombrons vingt-huit segments consacrés à cette histoire de la guerre du Bagua. Donc, cet éclaircissement apparaît assez tardivement :

Empecé a escribir en la villa de los tutasinchis cuando todavía soñaba que ésta habría de ser la primera de las ciudades de un renacido reino del Inca y que he seguido escribiendo durante la larga marcha de nuestra huida hacia el corazón de la selva. (*Mi nombre*, 286)

Ces lignes expliquent de façon plus claire quand le récit a été commencé et dans quelle circonstance il a été continué. Les premières lignes au passé simple renvoient au début du récit tandis que la deuxième ligne écrite au passé composé renvoie à la suite du récit que le narrateur Diego Atauchí va poursuivre au présent dans les lignes suivantes :

Una huida, que aún no concluye y que no es ya cosa de ayer sino de hoy mismo, de ahora, de este presente terrible que vivimos gobernado por el miedo. (*Mi nombre*, 286)

Ces lignes montrent là encore un exemple d'analepse complète. En quelques phrases, l'auteur parvient à faire rejoindre l'analepse qui est annoncée par l'adverbe « ayer » et qui renvoie au début de l'écriture de cette histoire et le récit premier : ici, en l'occurrence, le héros en train de fuir dans la forêt avec les rebelles incas.

La suite du passage est au présent de narration, ce qui est propre au récit du journal de bord :

Y mientras llegamos a lugar seguro, donde poder mantenernos al abrigo de las iras de los españoles, yo aprovecho los descansos en nuestro viaje para componer esta relación y apaciguar con ella mi ánimo, que cual campana oscila entre la rabia y la desesperación. (*Mi nombre*, 287)

Le présent de narration continue encore jusqu'aux premières lignes du chapitre treize du roman mais dès la sixième ligne, démarre un récit analeptique qui va narrer un épisode important dans l'existence de Diego : une descente aux enfers puis une renaissance, c'est-à-dire une initiation qui aura une incidence sur la suite des événements. Diego va ensuite décider de quitter la forêt où il s'est retranché avec ses compagnons pour aller fonder un village et se fondre ainsi avec le reste des habitants du Pérou :

[...] éramos un pueblo derrotado, pero que aún éramos un pueblo. (*Mi nombre*, 297)

Les dije, pues, que había llegado la hora de abandonar la selva. (*Mi nombre* 297)

Puis le récit de Diego s'articule sur un nouveau récit premier sur lequel va s'appuyer une autre analepse :

Ya no son los prolijos árboles de la selva los que me rodean sino ordenados maizales [...]. (*Mi nombre*, 297)

Le narrateur a pris soin au préalable de faire un éclaircissement sur les deux récits qui ne sont pas au même niveau :

Muchos meses han pasado y aún más cosas han sucedido desde que hablé así a los tutasinchis en nuestro refugio secreto y escribí luego aquellas palabras en esta relación. (*Mi nombre*, 297)

Le récit qui a narré le revirement de Diego est rédigé au passé simple avec l'emploi du verbe « escribí » et celui qui narre les événements récents par rapport au temps de l'écriture est au passé composé, « han pasado », « han sucedido ».

2. Le récit proleptique au service du suspense

Le récit proleptique est un récit anticipatif sur le cours de l'intrigue. Il annonce des événements à venir. Gérard Genette souligne que « le récit à la première personne se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré ; qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle⁹¹. » Les héros des trois romans de notre corpus sont les narrateurs de leur propre histoire. Ils connaissent le dénouement de leurs aventures et ils ne manquent pas d'y faire allusion, ce qui alimente la tension narrative que Raphaël Baroni définit comme : « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de perception⁹². » En dévoilant partiellement des faits qui se dérouleront ultérieurement, les personnages-narrateurs suscitent l'intérêt du lecteur, excitent sa curiosité et créent chez lui un sentiment d'attente angoissée. C'est ce que l'on appelle le suspense. Le récit anticipatif, surtout s'il ne livre que des informations partielles sur l'avenir, est

⁹¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 106.

⁹² Raphaël Baroni, *La tension narrative, suspense et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 60.

fortement lié à cette notion. Le récit d'aventure, qui a pour but premier de captiver le lecteur a fréquemment recours à ce procédé.

Il s'agit d'étudier dans ce chapitre, sous quelle forme apparaissent ces allusions à ce qui va se produire et en quoi celles-ci créent du suspense car elles suscitent la curiosité du lecteur.

2.1 Un leitmotiv : les craintes des personnages

Dans les trois romans de notre corpus, le récit, dès le début de l'histoire des héros, prend un caractère prémonitoire. Durant le déroulement de l'intrigue, au moment même où les faits se produisent, un avertissement inexplicable semble s'imposer à la conscience du narrateur pour lui faire connaître ou pressentir à l'avance un événement, souvent tragique. Les termes employés, « temor » ou « temores » prennent alors tout leur sens. Le verbe « temer » veut bien dire « envisager ou pressentir le pire » :

Y mucho temo que estos abusos traigan a la postre alguna desgracia [...].
(*Carta*, 39)

[...] pues, me temo que los males de hoy habrán de sobrevivirnos y nuestro esfuerzo si no en vano, dará sus frutos ante ojos extraños mucho después de que los míos se hayan cerrado para siempre. (*Mi nombre*, 126)

Un negro presentimiento se apoderó de mi alma. Me acerqué al capitán Contreras y le hice partícipe de mis temores. (*Converso*, 128)

Dans ces trois exemples, l'expression de la crainte des personnages constitue bien une manière d'anticiper ce qui va suivre. Ces craintes sont exprimées au tout début des aventures des héros. Communiquées au lecteur, elles créent chez lui un sentiment d'attente angoissée. Celui-ci veut savoir si ces craintes sont fondées.

À cet égard, il est intéressant d'étudier comment est narrée, dans *Carta*, la mort de l'Italien Jacome Rico qui s'avère être un fait réel. À la page 39, comme nous l'avons déjà mentionné, le narrateur fait part de ses craintes. Il pressent un fait tragique, évoqué par le terme « desgracia » mais le lecteur ne sait pas ce dont il

s'agit. Il faut attendre quelques lignes pour savoir que ce fait tragique est la mort de l'Italien :

Se han cumplido mis temores más negros, hermano, y aún se han excedido. Se cuentan dos días ya desde que el grumete Jacome Rico fue muerto a espada por manos de cristianos. (*Carta*, 39)

Le malheur évoqué plus haut est donc un meurtre mais il faudra attendre encore la page 46 pour savoir dans quelles circonstances l'Italien a été assassiné et qui sont ses meurtriers :

De entre las sombras surgió la figura de Jacome, toda descompuesta, el jubón manchado de colorado y los ojos muy abiertos [...]. Me han muerto, dijo con extraña voz y cayó al suelo [...]. Tras el herido habían aparecido Pedro Gutiérrez y Don Rodrigo, con las espadas en la mano y la ferocidad pintada en el rostro. (*Carta*, 46, 47)

Entre l'annonce qu'un malheur va se produire (p. 39) et la description de celui-ci, le lecteur aura dû finalement attendre sept pages. Cette manière de retarder la description de la scène du meurtre est aussi un moyen d'alimenter le suspense. Le laps de temps plus ou moins long entre l'annonce de la crainte du personnage et la réalisation de l'événement funeste est susceptible de créer une situation d'attente plus ou moins importante. Plus celle-ci est longue plus l'effet de suspense est important.

Dans *Converso*, l'attente est en revanche très courte. Au début des aventures du héros, juste avant l'attaque des pirates, celui-ci a le pressentiment qu'un événement tragique va se produire. Mais c'est très peu de temps après avoir déclaré ses craintes au Capitaine Contreras, qu'il apprend de la bouche du capitaine du navire, Don Pedro, que les voiles qu'ils ont vues au loin sont bien celles des bateaux pirates berbères. Les Espagnols s'apprêtent à riposter :

Se mandó preparar la artillería con discreción y sin abrir las portas, por evitar que nuestros visitantes entraran en sospecha. (*Converso*, 128)

Le narrateur, après avoir fait part de ses appréhensions au lecteur, lui fait également savoir très vite que celles-ci étaient fondées. L'attente angoissée est de courte durée.

2.2 Les signes avant-coureurs d'un destin tragique

Les craintes éprouvées renvoient à un destin qui s'annonce comme funeste et dont les signes ne sont pas toujours compris par les personnages. Leur vie est comparée à un chemin de perdition semé d'embûches qui sont autant de signes prémonitoires d'un avenir tragique :

Así viajábamos nosotros por el río Yaqui a la mañana siguiente, bregando con las revueltas aguas, empapados, por la lluvia y temerosos de las intenciones de los indios. Cada golpe de remo era un golpe en la puerta de nuestro destino [...]. (*Carta*, 94)

Les agissements des personnages, c'est-à-dire leurs manières de parcourir ce chemin de perdition, sont représentés métaphoriquement dans *Carta*, par les coups de rames, « cada golpe de remo » qui vont ouvrir la porte du destin. Ces coups de rames annoncent un futur tragique qui est clairement stipulé dans *Converso* :

Si mis ojos aún me hubieran pertenecido, habría podido ver las señales con que el destino anunció sus crueles designios ; habría percibido la sombra del desastre que se ocultaba en cada adversidad, en cada engorroso y nuevo incidente, en las palabras, las miradas y las obras de tripulantes y pasajeros, pues avanzábamos unos y otros hacia nuestra perdición empujados por la fuerza del viento [...]. (*Converso*, 47)

Les personnages « avancent » vers une mort certaine ou du moins vers une mésaventure. Le verbe « avanzar » dans *Converso* exprime de façon concrète que les agissements des personnages , c'est-à-dire leur manière de parcourir ce chemin, les conduisent vers une fin funeste. Les hommes de la pirogue vont mourir, massacrés par les Indiens et le bateau de Mendieta va être attaqué par les pirates et celui-ci va être capturé. Les personnages sont avertis par les signes du destin. Il s'agit des desseins du destin dans *Converso* : « los designios », qui se cachent dans tout incident malencontreux : « la sombra del desastre que se ocultaba en cada adversidad ». La prémonition du danger imminent apparaît sous la forme d'une ombre menaçante qui plane sur les personnages. Dans *Carta*, il semble que ce fleuve qui paraît si dangereux avec ses eaux tumultueuses : « las revueltas aguas », annonce des événements dramatiques. Dans *Carta* ou *Mi nombre*, le récit devient prophétique ; il est porteur d'une malédiction :

La maldición que nos persigue [...] vuelve a oscurecer nuestros corazones.
(*Carta*, 130)

[...] los males de hoy habrán de sobrevivirnos [...]. (*Mi nombre*, 126)

Une malédiction est une prolepse qui annonce un événement à venir, mais il s'agit toujours d'une prophétie de mauvais augure. Dans les deux romans que nous venons de citer, c'est la malédiction de la conquête qui plane sur le destin des personnages. Le lecteur, qui connaît l'Histoire, sait le dénouement tragique de l'histoire des hommes de Colomb et de celle des derniers rebelles incas. Son intérêt est ailleurs : « comme dans la tragédie, l'intérêt du lecteur se déplace : la fin misérable de l'histoire lui étant connue, ce n'est plus le désir simple de savoir la suite qui le meut mais une curiosité plus complexe, et sans doute plus mélancolique : celle de connaître les rouages inflexibles d'une intrigue de pré-destination⁹³. ». Le lecteur sait ce qu'il va se passer. Il est d'autant plus captivé qu'il connaît la fin. Il veut donc absolument savoir comment on en arrive à cette fin.

Cependant, même si l'issue finale est connue dans ses grandes lignes en ce qui concerne *Carta* et *Mi nombre*, on voit que pour les trois romans, les craintes des personnages ainsi que les signes du destin renvoient à des événements futurs dont on ne connaît pas exactement la teneur. On sait seulement qu'ils seront dramatiques. Il s'agit là de prolepses d'argument telles que Jean Lasperas⁹⁴ les définit. Celles-ci créent un climat d'attente propre à susciter le suspense car elles ne donnent qu'une indication partielle sur l'événement à venir. Le lecteur se pose des questions, il veut savoir de quelle façon va frapper le destin.

2.3 Les regrets des héros

Mais les héros ne savent pas lire les signes du destin. C'est seulement après coup qu'ils apprennent à en déchiffrer la signification. Des phrases exprimant la condition au subjonctif imparfait telles que : « si hubiera sabido » traduisant les regrets des personnages ponctuent le récit et confèrent à celui-ci un caractère

⁹³ Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 105.

⁹⁴ Jean Lasperas, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Publications de la recherche, Université de Montpellier, 1987, p. 205.

prémonitoire. Ce sont bien ces regrets exprimés à postériori qui renvoient au dénouement tragique des événements :

Y he de confesarte, caro hermano, que si hubiera sabido cuáles iban a ser las consecuencias de tal concíabulo por nada del mundo habría acudido a él [...]. (*Carta*, 44)

Dans *Carta*, si le narrateur avait su que cette réunion secrète avec quelques uns de ses compagnons allait précipiter sa perte, il est évident qu'il n'y serait pas allé. Ce constat invite le lecteur à se poser des questions. Si le narrateur regrette cette action, c'est parce qu'il a dû se passer quelque chose de terrible. Au moment où il lit, le lecteur n'a pas la réponse à cette interrogation. Il veut connaître la suite pour avoir enfin une explication. Ce jeu sur le temps auquel se livre le narrateur aiguise la curiosité du lecteur. Dans *Converso*, c'est l'aveuglement de l'amour qui a rendu le héros Bird, incapable de pressentir le désastre à venir :

Si mis ojos aún me hubieran pertenecido, habría podido ver las señales [...] habría percibido la sombra del desastre [...]. (*Converso*, 47)

Dans ces exemples extraits de *Carta* et de *Converso*, les deux termes : « consecuencias » et « desastre » renvoient bien aux faits qui vont suivre. Les héros regrettent de ne pas avoir su comprendre les manifestations du destin et l'expression de leurs regrets sert aussi à susciter l'intérêt du lecteur.

2.4 Futur proche dans le passé et anticipation

Pour raconter leurs aventures, les héros recourent à l'emploi d'un temps significatif : le futur proche dans le passé. Dans la désignation de ce temps, il y a deux termes contradictoires : futur et passé. Mais il n'y a rien d'étonnant à cela. Dans un récit rétrospectif, le narrateur se penche sur sa vie passée, certes, mais avec la connaissance des événements ultérieurs, ce qui lui donne une plus grande acuité pour narrer ces événements passés et il peut, à sa guise, user de cette toute puissance. La fréquence plus ou moins grande de l'emploi de ce futur proche dans le passé témoigne de la volonté du narrateur de faire un récit anticipatif :

Y yo acepté aquel presente y escondí el saquito con la mezusa entre mis ropas, sin saber hasta qué punto las palabras de mi padre iban a ser premonitorias. (*Mi nombre*, 182)

[...] si hubiera sabido cuáles iban a ser las consecuencias de tal conciliábulo [...]. (*Carta*, 44)

Le narrateur utilise dans ces deux exemples le futur dans le passé, c'est-à-dire la périphrase composée du verbe « ir » à l'imparfait suivi de la préposition « a » et du verbe à l'infinitif. Il semble que le temps utilisé ici marque mieux le caractère inéluctable de ces affirmations. Le conditionnel est le mode de l'irréel tandis que le futur périphrastique est un mode plus ancré dans le réel puisqu'il s'agit de l'indicatif. Il représente l'avenir en genèse et permet d'assurer la continuité entre le moment de l'énonciation et l'événement à venir. Ce qui correspond à la situation du narrateur. Celui-ci connaît l'avenir et narre les faits avec la distance temporelle nécessaire pour le faire. En revanche, le lecteur ne connaît pas le futur qui attend les personnages. Les amorces proleptiques qui lui sont livrées et qui sont comme distillées tout au long des romans le maintiennent en haleine et excitent sa curiosité. Le lecteur se pose mille questions. Dans *Converso*, il se demande comment les paroles du père de Cristóbal Mendieta peuvent être prémonitoires ou quel rôle jouera la « mezusa ».

Dans *Carta*, il est amené à se demander quelles vont être les conséquences de ce conciliabule sur l'avenir du héros Domingo.

Nous avons vu comment les différentes manières d'annoncer à l'avance des faits étaient susceptibles d'entretenir le suspense, il s'agit de voir maintenant si au contraire le fait de raconter les faits dans leur ordre chronologique peut également contribuer à captiver le lecteur.

B. L'ordre chronologique respecté

Il s'agit maintenant d'analyser le récit quand celui-ci respecte l'ordre chronologique des événements racontés, c'est-à-dire en reprenant les termes de Genette, quand « l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif correspond à l'ordre de succession de ces mêmes

événements ou segments temporels dans l'histoire⁹⁵. » Les trois romans de la trilogie ne narrent pas toujours les faits de façon désordonnée. Le récit linéaire s'impose dans de nombreux passages même si nous avons déjà signalé de nombreux cas de distorsions temporelles. Il conviendra néanmoins de faire la distinction entre un principe de linéarité classique qui ne présente pas d'originalité particulière et un autre principe plus intéressant selon lequel, comme le suggère Gérard Genette, le récit, à l'intérieur même de cette linéarité, semble atteindre un degré de plus, un « degré zéro » qui correspondrait à « un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. » Le type de narration présent dans les trois romans, qu'il s'agisse du récit épistolaire, du journal de bord ou de l'écriture de Mémoires, se prête particulièrement à cette adéquation entre temps du récit et temps de l'histoire.

1. Une linéarité classique

Dans les trois oeuvres, une grande partie de l'histoire est narrée de façon chronologique, comme le veut la tradition littéraire classique que rappelle le héros dans *Mi nombre* :

Quede pues el testimonio de esta relación que hoy comienzo y lleve su paso bien medido desde el inicio, como mandan los canones del buen arte de contar historias. (*Mi nombre*, 126)

Diego Ataucchi, héros du récit enchâssé *Relación de la guerra del Bagua*, de *Mi nombre*, après avoir narré son passé et celui de sa famille, raconte son aventure avec les rebelles incas en respectant l'ordre chronologique à partir du moment où il les rejoint dans la forêt jusqu'à la fondation de leur village appelé Jamaica. L'histoire s'achève le 26 mars 1631 en même temps que le journal :

Firmo a veintiséis del mes de marzo del año de mil seiscientos y treinta y uno [...]. (*Mi nombre*, 302)

Dans un passage de *Carta*, le narrateur rappelle qu'il tient à décrire les faits dans leur ordre chronologique :

⁹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du seuil, Paris, 1972, p. 78.

No quiero diferir más el cuento de mis aventuras, hermano, lee pues los hechos que desde la noche del martes doce día de marzo me han conducido hasta aquí. (*Carta*, 52)

L'emploi du pronom « desde » marque cette volonté de reprendre le fil des aventures en suivant la succession linéaire des faits. Le héros de *Carta* respecte l'ordre chronologique en racontant jour après jour son périple dans l'île Hispaniola. L'histoire s'achève en septembre 1493 en même temps que les lettres :

Adiós hermano, ya no hay tiempo. (*Carta*, 170)

L'histoire de l'Anglais Bird dans *Converso*, est narrée dans l'ordre à partir de l'année 1622 jusqu'à sa rencontre avec son ancien ami Mendieta en 1643 dans une taverne de Londres. Les aventures de Mendieta sont narrées en différé car elles sont racontées après celles de Bird mais elles suivent ensuite l'ordre chronologique. Un schéma classique est donc respecté. Le récit est linéaire, comme dans les récits courts ou les contes. Il y a « homologie » entre « l'enchaînement logique des événements présentés » et « l'ordre dans lesquels ils sont racontés⁹⁶ ». On s'aperçoit que ce schéma s'applique au moment où les narrateurs, Domingo, Mendieta, Dana, Diego, racontent l'aventure. Comme si l'aventure avait besoin d'être rapportée de façon concentrée, sans coupures.

2. Vers une coïncidence entre récit et histoire

2.1 Une coïncidence formelle

Par nature, un journal de bord respecte l'ordre des événements narrés puisqu'il est écrit au jour le jour. Le roman *Carta* a la forme d'un récit épistolaire. Le roman épistolaire est « une forme de discours qui se fonde sur un schéma de communication mettant en scène un destinataire et un destinataire amenés à échanger des lettres en raison de l'absence qui les sépare⁹⁷ ». Domingo est séparé de son frère qui est resté en Espagne. Il lui raconte ce qui lui arrive en écrivant une lettre. Mais il s'avère que la communication est impossible car les lettres ne parviennent pas au destinataire. Il n'y a donc aucun échange de correspondance. Le

⁹⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 49.

⁹⁷ Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 9.

récit s'apparente plutôt à un journal intime comme le stipule le personnage lui-même :

[...] estos papeles [...] han terminado por parecer más un diario de a bordo que una carta [...].(*Carta*, 132)

La posture du narrateur Domingo ressemble ainsi beaucoup à celle de Bird et de Diego, qui racontent leur histoire au jour le jour. Dans *Mi nombre*, le livre lu par l'héroïne Dana, correspond au journal de bord d'un métis Diego Atauchí. On s'aperçoit également que dans *Converso*, qui n'est pas un récit épistolaire, le personnage de Bird, qui est en train d'écrire ses Mémoires, se retrouve dans la même situation que celui qui écrit une lettre ou un journal de bord. Frédéric Calas souligne le rapprochement entre ces types d'écriture, « cette coïncidence entre faits racontés et récit vient de la forme utilisée pour écrire. Roman-mémoires, journal intime, et récit épistolaire sont des formes voisines⁹⁸ » Pour raconter son histoire, le narrateur se dédouble. Le personnage devient deux personnages : le personnage qui écrit et se décrit en train d'écrire et le personnage qui fait toutes les autres actions. C'est la mise en abyme nécessaire que l'instance narrative se doit d'instaurer au préalable pour donner la piste de lecture au lecteur :

Es ese momento, al calor de la hoguera, el que estoy aprovechando ahora para escribirte estas palabras como primer poblador de las Indias. (*Carta*, 19)

Y si bien nunca llegué a terminar aquella carta, tales recuerdos han terminado por convertirse en la fuente de la que beben las páginas que ahora escribo. (*Converso*, 301)

Yo aprovecho los descansos de nuestro viaje para componer esta relación [...]. (*Mi nombre*, 287)

Le narrateur s'exprime au présent et affirme ici son statut de narrateur homodiégétique. Il est présent comme *personnage* dans l'histoire. Mais il est aussi appelé narrateur autodiégétique car il est le héros.

À chaque fois que le narrateur fait allusion à cette situation d'énonciation, c'est-à-dire à ce statut d'écrivain à l'intérieur de l'histoire, il y a coïncidence entre temps du récit et temps de l'histoire. C'est ce statut qui lui permet de pouvoir

⁹⁸ *Ibid*, p. 13.

raconter certains événements à l'instant même où ils se produisent et alors qu'il assiste à leur déroulement. Il s'agit du discours simultané.

2.2 Le discours simultané ou comment atteindre le degré zéro ?

Le discours simultané permet d'atteindre le degré zéro dont parle Genette. Deux cas de figure se dessinent dans notre corpus. Ou bien le narrateur décrit des événements tels qu'ils se présentent, en direct ou avec un léger différé, ou bien, il les décrit au présent alors qu'ils se sont déjà produits au risque de créer une invraisemblance temporelle. Ces deux types de coïncidences temporelles sont au service de la tension narrative.

2.2.1 Un témoin qui décrit

Dans les deux romans *Carta* et *Mi nombre*, les actions sont décrites par le personnage-témoin parfois très peu de temps après leur réalisation ou quasiment en même temps, c'est-à-dire en direct ou en léger différé ; ce qui renforce la tension dramatique. Présent et passé composé alternent :

Acabo de oír unos gritos cerca de la estacada. Son voces de indios. Algo sucede y no creo que sea bueno. (*Carta*, 169)

Ha sonado un disparo de culebrina. Deberíamos habernos refugiado en el fuerte. Adiós, hermano, ya no hay tiempo. Ha llegado el momento de que nosotros, los bárbaros, seamos expulsados del Paraíso... (*Carta*, 170)

Y mientras llegamos a lugar seguro, donde mantenemos al abrigo de las iras de los españoles, yo aprovecho los descansos en nuestro viaje para componer esta relación [...]. (*Mi nombre*, 287)

Les exemples que nous citons de *Carta* se situent à la fin du roman à un moment de grande intensité dramatique et narrative car il s'agit, d'une part, des derniers instants du héros et, d'autre part, du moment où la voix narrative va s'éteindre. L'exemple extrait de *Mi nombre*, correspond à l'un des rares moments où l'instance narrative se fait connaître. Dans ces trois exemples, l'imminence du danger renforce le dramatisme de la scène racontée au présent et au passé composé,

comme on le voit dans les verbes suivants : « Acabo », « son », « sucede », « ha sonado », « llegamos », « aprovecho » Dans les phrases au présent, le temps du récit et celui de l'histoire se rejoignent. Le narrateur décrit la scène comme s'il était en train d'écrire un reportage dans lequel il est aussi acteur. Le présent de narration confère une intensité dramatique au récit et le rend ainsi plus vivant et plus proche du lecteur. Celui-ci suit les événements comme s'il regardait un reportage à la télévision en direct. Et nous sommes dans ce cas proche du récit cinématographique :

Le reportage radiophonique ou télévisé est évidemment la forme la plus immédiate de ce type de récit, où la narration suit de si près l'action qu'elle peut être considérée comme pratiquement simultanée, d'où l'emploi du présent [...]⁹⁹.

En revanche, un décalage subsiste, dans les phrases au passé composé. La phrase « ha sonado » renvoie à un fait passé mais qui est tout récent. Celui-ci a un impact dramatique sur le temps de l'écriture. Le conteur n'a bientôt plus la possibilité d'écrire car le temps lui est compté : « ya no hay tiempo ». De la même façon, le narrateur de *Relación de la guerra del Bagua*, se trouve dans la même situation que le narrateur de *Carta*. Il narre les événements dont il est le témoin et l'acteur, en même temps qu'ils se produisent : « Y mientras llegamos, yo aprovecho los descansos de nuestro viaje para componer esta relación ». Mais il ne peut écrire que si les circonstances le permettent. Une accalmie dans l'action lui donne l'occasion de se mettre à écrire « componer ». Il doit aussi bénéficier d'en endroit sûr, « lugar seguro ».

2.2.2 Le degré zéro au prix d'une distorsion temporelle

Dans quelques passages, la fusion entre le personnage-acteur et le conteur aboutit à une invraisemblance temporelle, ce qui donne à la scène toute son intensité dramatique. Le narrateur emploie alors le présent pour raconter des événements tragiques auxquels il a participé, alors que ceux-ci se sont déjà produits au moment où il les raconte. Il emploie le présent pour décrire des scènes qui devraient être décrites au passé simple :

⁹⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 229.

Esta relación [...] que he seguido escribiendo durante la larga marcha de nuestra huida hacia el corazón de nuestra selva. Una selva que aún no concluye y que ya no es de ayer sino de hoy mismo, de ahora, de este presente terrible que vivimos gobernado por el miedo. Descendemos gritando [...] Descendemos [...]. (*Mi nombre*, 286)

Tres jornadas hace que llueve sin pausa y seguimos río arriba [...]. Día y noche hay nubes de mosquitos que nos martirizan [...] apenas si descansamos [...]. Yabogué ha preparado una arcilla con hierbas [...]. (*Carta*, 88)

Dans *Mi nombre*, la répétition du verbe « descendre » au présent renforce la tension narrative. Cette descente ne paraît pas avoir de fin et l'emploi du présent de narration renforce cette impression. En décidant de ne pas employer le passé simple qui est le temps qui indique une action révolue, le narrateur atteint à nouveau ce « degré zéro » mais au prix d'une distorsion temporelle. Le recours au présent de narration est aussi significatif dans *Carta*. Certains passages qui décrivent la longue descente du fleuve Yaqui à bord d'une pirogue sont au présent : « seguimos río arriba » alors que la situation d'écriture ne permet pas de le faire, car le narrateur est censé écrire au coin du feu, chaque nuit. Dans ce cas, à nouveau, comme nous l'avons vu précédemment, le narrateur se place au plus près de la scène racontée comme s'il était un reporter en train de commenter un reportage ou un personnage en train d'écrire une lettre qui narre les faits au moment où ils se produisent. Frédéric Calas qui s'intéresse au récit épistolaire se réfère aux vertus du temps présent qui permet de créer cet effet de « direct » comme au théâtre :

La saisie immédiate d'un sujet par lui-même est rendue par la temporalité, en l'occurrence le présent de l'indicatif. Les Lettres de *La nouvelle Héloïse* tendent au compte rendu instantané et contemporain de l'événement vécu. Cet effet de direct efface toute différence entre le discours narratif et l'univers représenté¹⁰⁰.

L'effet produit sur le lecteur est étonnant. La tension dramatique est forte. Le lecteur a l'impression d'assister à la scène. Ce que déclare Frédéric Calas peut s'appliquer à ces deux passages de *Mi nombre* et *Carta* qui sont au présent :

L'usage du présent dans la forme épistolaire romanesque donne à l'imaginaire du lecteur la caution formelle du réel. Il cherche toujours à rendre l'actualité du sentiment, de l'action, de l'idée ; à la limite, il transcrit des affirmations vérifiables dans l'instant même de l'énonciation et se trouve

¹⁰⁰Frédéric Calas, *Le récit épistolaire*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 89.

investi d'une valeur ontologique. C'est en effet la conjugaison de la spontanéité de l'écriture et de la spontanéité du sentiment dans le présent qui assure l'authenticité de la narration épistolaire¹⁰¹.

Quand le passé simple est à nouveau employé, la tension retombe :

Quando nos adentramos en tamaña cueva, tal parecía que atrás dejábamos la vida. (*Carta*, 89)

Dans *Carta*, dans cette même page 89, quelques lignes plus loin après le passage au présent de narration, le récit est à nouveau au passé simple : « nos adentramos ».

III. LE TEMPS DE LA NARRATION

Nous étudierons dans ce chapitre le temps à partir duquel les héros des trois romans annoncent clairement qu'ils prennent en charge la narration et qu'ils se mettent en scène en tant que personnages-écrivains. C'est à partir d'un temps clairement identifiable que les personnages-narrateurs de la trilogie racontent leur histoire et ils se réfèrent régulièrement à ce temps de l'écriture, à travers l'emploi d'un temps caractéristique : le présent de narration, le temps propre à toute narration, tel que le définit Paul Ricoeur : « En tant qu'auteur de discours, le narrateur détermine en effet un présent – le présent de narration - tout aussi fictif que l'instance de discours constitutive de l'énonciation narrative¹⁰². » Ce temps « de narration » est observable dans les trois oeuvres par l'emploi du présent, « mientras escribo » (*Carta*, 107), « ahora escribo » (*Converso*, 301), « esta relación que hoy comienzo » (*Mi nombre*, 126). Les rapprochements sont possibles entre les trois romans dans la mesure où la voix narrative est parfaitement identifiable car ils sont tous les trois des récits à la première personne, dans lesquels le personnage-narrateur est soucieux d'évoquer son rôle de romancier. Dans *Carta*, Domingo raconte ses aventures à son frère dans une longue lettre . Dans *Converso*, le personnage Tomás Bird écrit ses Mémoires, et dans *Mi nombre*, le rebelle Inca Diego écrit le récit de ses aventures, qui s'intitule *la Relación de la guerra del Bagua*. Les trois personnages font allusion à

¹⁰¹ *Ibid*, p. 90.

¹⁰² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, col. Points Essais, 1984, p. 185.

leurs écrits. Ils laissent une trace de leur présence dans le récit, en se décrivant en train d'écrire. Ils acquièrent alors le statut particulier de narrateur « homodiégétique » que Gérard Genette décrit ainsi : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique¹⁰³. » Le narrateur présent dans l'histoire et en même temps héros de l'histoire est appelé « autodiégétique ».

Ce moment où le personnage évoque son acte d'écrire acquiert dans le roman d'aventures une grande importance. Le narrateur-aventurier raconte son aventure après coup, depuis un temps, où celle-ci est terminée, soit parce que le héros a vieilli, soit parce qu'il y a une accalmie dans l'action. Comme le dit Jean-Yves Tadié, « Beaucoup de romans d'aventures [...] sont racontés par le héros vainqueur¹⁰⁴ ». Quand l'ordre est rétabli, le héros peut contempler « de l'extérieur » l'aventure pour la raconter « après coup » et tirer des conclusions sur les épreuves qu'il a subies et dont il est sorti victorieux. Jean-Yves Tadié déclare aussi que « l'aventure mortelle » devient alors une « aventure esthétique ». L'aventure devient récit et le temps de la narration est l'instant privilégié où le héros narrateur se penche non seulement sur son rôle d'écrivain et sur l'acte d'écrire mais également sur l'oeuvre qui en découle.

Notre objectif dans ce chapitre sera d'étudier quel rôle jouent, à l'intérieur de la trame romanesque, ces segments temporels, c'est-à-dire ces mises en abyme qui correspondent, pour le narrateur, à un « présent de l'écriture », dans lequel celui-ci se montre en train d'écrire. Les différents narrateurs, que ce soit Domingo, Bird ou Diego se réfèrent à leurs propres écrits :

Han pasado ya dos semanas desde que comencé a escribir esta carta [...].
(*Carta*, 22)

Soy yo quien tiene todos los hilos de este cuento [...]. (*Converso*, 14)

[...] hallé abundante recado de escribir y doce pliegos de papel en cuartas que se han convertido en los mensajeros de esta memoria [...]. (*Mi nombre*, 252)

¹⁰³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

¹⁰⁴ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 6.

« Esta carta », « este cuento » et « esta memoria » sont des témoignages que livrent les personnages sur leur aventure mais aussi sur leur expérience d'écrivain. Fajardo montrent ses personnages en train de décrire comme André Gide dans *Les Faux Monnayeurs* (1925), montrant l'Oncle Edouard en train d'écrire un roman, appelé *Les Faux Monnayeurs*. Dans *Carta*, Domingo écrit une lettre qui est bien une lettre du bout du monde et dans *Converso*, Bird écrit l'histoire d'un « converso ». On sait que c'est André Gide qui est à l'origine de l'expression, « mise en abyme ». Il l'explique dans son journal en 1893 :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans les tableaux des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La chute de la Maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme¹⁰⁵ » .

Dans notre analyse, il s'agira, d'une part, de faire le repérage de tous les passages où le personnage se fait connaître en tant que narrateur, c'est-à-dire les périodes temporelles où il se dédouble pour mettre en place ce statut particulier de narrateur autodiégétique et d'autre part, d'analyser, en quoi ces périodes constituent des moments privilégiés à l'intérieur de l'intrigue elle-même, des moments où le temps de l'action paraît comme suspendu et qui peuvent être propices à l'apaisement, à la réflexion ou à la repentance.

¹⁰⁵ André Gide, *Journal*, Tome I 1887-1925, Paris, édition de la Pléiade, nouvelle édition de 1996, p.41.

A. Un temps d'écriture clairement identifiable

Repérer les segments temporels qui se réfèrent au temps de l'écriture, cela veut dire signaler, d'une part dans le récit, les passages où le présent ou le passé composé sont employés et d'autre part, ceux où le narrateur indique clairement qu'il est en train d'écrire, soit parce qu'il emploie le verbe « écrire », soit parce qu'il mentionne les outils indispensables pour accomplir cet acte ainsi que l'oeuvre qui est le produit de cet acte.

1. Fréquence de ces pauses

On observe que la place qu'occupent les passages qui se rapportent au temps de la narration n'est pas la même dans les trois récits. Dans *Converso*, qui est un roman de 402 pages, neuf passages se réfèrent au narrateur en train d'écrire. Ce sont les pages, 13, 14, 60, 127, 279, 301, 308, 396, et 401, dont voici quelques exemples significatifs :

Soy yo quien tiene todos los hilos de este cuento y ello ha de bastar para darme el derecho de contarlo entero. (*Converso*, 14)

[...] tales recuerdos han terminado por convertirse en la fuente de la que beben las páginas que ahora escribo. (*Converso*, 301)

Tantas vueltas he dado a las vidas paralelas que han sido la de Cristóbal y la mía, que a la postre he preferido escribir este libro que tiene aires de novela [...]. (*Converso*, 401)

C'est l'emploi du présent : « soy », « tiene », « recuerdo » et du passé composé : « han terminado », « he dado », « he preferido » qui permet de repérer dans le texte l'entrée dans cette dimension temporelle. Répartis de façon inégale sur tout le roman, ces segments temporels occuperaient à peine deux pages et demie s'ils apparaissaient à la suite.

Dans *Carta*, qui est un roman de 170 pages, treize passages, montrent le narrateur en train d'écrire. Ces passages, délimités clairement par des espaces dans le texte, correspondent aux lettres écrites qui constituent en réalité une seule et même longue lettre. À la fin ou au début de chaque lettre, le narrateur se réfère à sa condition d'écrivain :

Han pasado ya dos semanas desde que comencé a escribir esta carta y solo ahora tengo ocasión de ponerme a ello. (*Carta*, 22)

Mientras escribo estas palabras al calor de la hoguera. (*Carta*, 107)

[...] me ha llevado hasta una de las cabañas en la que ahora estoy encerrado, escribiendo esta carta que es toda mi compañía. (*Carta*, 166)

Ces passages occupent plus d'espace dans *Carta* que dans *Converso* car c'est un récit épistolaire. Le personnage est en train de rédiger une lettre. En rappelant à plusieurs reprises qu'il écrit une lettre, le narrateur, Domingo, met en avant l'une des caractéristiques du récit épistolaire, l'absence du destinataire : « un Instrument et acte de communication par écrit » qui suppose « l'absence du destinataire¹⁰⁶ ». Cette absence du frère souligne le désarroi du héros perdu dans ce monde inconnu. Le frère absent joue néanmoins un rôle. Il est ce qui rattache Domingo au monde connu. Il est le « confident » et « le lecteur de ses aventures¹⁰⁷ ».

Dans Le récit enchâssé de *Mi nombre*, les références au temps du narrateur sont plus rares. Sur les cinquante pages que constitue la relation de Diego, seulement une dizaine de lignes se réfèrent au narrateur en train d'écrire. Il s'agit des pages 126, 243, 286, 287, 297, 299 et 301 :

Quede pues el testimonio de esta relación que hoy comienzo [...]. (*Mi nombre*, 126)

Le narrateur qualifie son récit de relation, terme qui est employé depuis le XV^e siècle pour désigner un récit au passé racontant un voyage. Beaucoup de conquistadors ont écrit le récit de leurs aventures qu'ils nomment en espagnol : « relación ». Les lettres que Hernán Cortés a adressées à Charles V sur la conquête du Mexique sont appelées *Cartas de relación* et ce sont en général les termes

¹⁰⁶ Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, p. 145.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 25.

espagnols qui sont employés pour les citer¹⁰⁸. Le récit de Álvar Núñez Cabeza de Vaca a été traduit en français *Relation de voyage*¹⁰⁹.

Ce n'est que plus loin dans le récit que Diego précise à quel moment il a commencé à écrire cette relation :

Y así el tiempo ha dado alcance a esta relación [...] que empecé a escribir en la villa de los tutasinchis, cuando todavía soñaba que ésta habría de ser la primera de las ciudades de un renacido reino del Inca [...] y que he seguido escribiendo durante la larga marcha de nuestra huida [...]. (*Mi nombre*, 286)

Le récit qui a commencé comme une narration classique écrite au passé s'apparente de plus en plus à un journal de bord au fur et à mesure que l'action se déroule. Et dans les dernières lignes, présent de narration et temps du récit se rejoignent :

[...] en el que incas y pacas convivimos hoy como un solo pueblo. (*Mi nombre*, 299)

C'est à ce moment de son histoire, au moment où il fonde avec ses compagnons le village de *Jamaica* que Diego peut mettre fin à son récit :

Aquí concluye pues esta relación de la guerra del Bagua [...]. (*Mi nombre*, 301)

Il signe ses écrits :

Firmo a veintiséis días del mes de marzo del año de mil seiscientos y treinta y uno [...]. (*Mi nombre*, 302)

Nous remarquons que c'est dans *Carta*, que le présent de l'écriture du personnage-narrateur occupe plus d'espace à l'intérieur du récit et que c'est dans *Converso* que les allusions au temps de la narration sont plus rares. Quant au récit enchâssé dans *Mi nombre*, nous constatons également que, proportionnellement au récit de Diego mais aussi à l'œuvre dans sa totalité, peu de lignes sont en effet consacrées à ce temps du personnage devenu narrateur.

¹⁰⁸ René Ceceña Alvarez, « *L'invention de la Nouvelle Espagne. Rhétorique et domination territoriale du Nouveau Monde* » Astérior [en ligne], 10/ 2012/mis en ligne le 28 Septembre 2012, page consultée le 29 décembre 2013. URL : <http://asterion.revues.org/2263>.

¹⁰⁹ Álvar Núñez Cabeza de vaca, *Relation de voyage*, Arles, Actes Sud, Coll. Babel, n° 124, 2008.

Les différences que nous venons d'évoquer proviennent du degré de rétrospection plus ou moins important à l'intérieur du récit. En effet, comme l'indiquent Jean Kaempfer et Raphaël Micheli¹¹⁰, « à mesure que le présent de l'énonciation prend le pas sur le récit au passé, [...] il néglige sa dimension rétrospective ». C'est ce que l'on peut noter dans les récits de *Carta*, et de *Mi nombre*, qui sont des journaux intimes, et qui tendent à se concentrer donc sur le présent d'énonciation et sur l'évocation de l'existence au jour le jour. En revanche, dans *Converso*, le récit à la première personne du narrateur principal Tomás Bird constitue les Mémoires du personnage. Son souci majeur est de synthétiser la signification de son existence et son récit est essentiellement tourné vers le passé.

Malgré ces différences, on observe que, dans la trilogie, l'instance narrative se fait toujours connaître de façon claire tout au long du récit, et à travers des procédés semblables parfaitement identifiables.

2. Les marques temporelles de l'entrée dans le récit de l'aventure

Les marques temporelles qui signalent l'entrée dans cette autre dimension temporelle qui est le temps de la narration sont l'emploi du présent, du passé composé et des déictiques spatio-temporels. On note tout d'abord l'emploi des adjectifs démonstratifs :

Porque estos papeles, que me han acompañado en tan difíciles momentos [...]. (*Carta*, 132)

[...] esta daga que llevo conmigo desde entonces y que ahora descansa sobre la mesa en que escribo estas páginas. (*Converso*, 334)

[...] yo aprovecho los descansos en nuestro viaje para componer esta relación [...]. (*Mi nombre*, 287)

Les adjectifs démonstratifs : « estos », « estas », « esta » marquent bien le rapprochement temporel entre le narrateur et les lignes qu'il écrit. Celui-ci se réfère à ce qu'il est en train d'écrire, qu'il s'agisse de papiers : « papeles » dans *Carta*, de

¹¹⁰ Kaempfer Jean et Micheli Raphaël « La temporalité narrative », *Méthodes et problèmes*, Genève, Dept. de français 2005, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative>, page consultée le 26/12/2013.

pages, dans *Converso* : « estas páginas » ou d'une relation : « esta relación » dans *Mi nombre*.

On note l'emploi particulier de l'adjectif démonstratif, « esta » dans *Converso*. Il s'agit de l'expression « esta daga ». Cet objet est très proche du narrateur au moment où il écrit. Celui-ci déclare en effet qu'il observe cette dague alors qu'il est en train d'écrire. Cet objet fait partie du temps à partir duquel celui-ci rédige ses Mémoires, mais c'est aussi un objet du passé, puisque c'est une femme qu'il a aimée, qui la lui a remise. La dague crée le lien entre les deux époques, celle où les événements se sont produits et celle où ceux-ci sont racontés. Le temps de la narration et le temps du récit coïncident, comme on l'a vu précédemment dans les deux autres œuvres, *Carta* et *Mi nombre*. Le narrateur Tomás Bird est dans la même situation que Domingo qui se décrit en train d'écrire au coin du feu, pendant l'écriture de chacune de ses lettres ou que Diego quand il profite d'une accalmie pour écrire son journal. C'est le seul passage de *Converso*, où, comme dans *Carta* et *Mi nombre*, le narrateur apparaît de manière simultanée dans ses deux rôles, celui d'acteur et celui du conteur. En effet, la majeure partie du récit de *Converso* est tournée vers le passé. Dans ce cas précis le narrateur se met en scène en train de regarder cette dague. Il est bon de rappeler néanmoins que la présentation de cette dague ne constitue pas une scène majeure car, d'une part, elle occupe peu d'espace dans le roman et, d'autre part, elle ne constitue pas une scène importante en ce qui concerne l'action. Elle n'en est pas pour autant dénuée d'une certaine tension dramatique, car elle sert à évoquer la nostalgie qui s'empare du conteur alors qu'il se remémore le jour où sa bien-aimée lui a offert cette dague.

Le démonstratif sert aussi à évoquer le moment de l'écriture. Dans *Carta*, le narrateur indique à quel moment il écrit. C'est toujours la nuit et au coin du feu : « ese momento al calor de la hoguera », « esta noche ». La cheminée et le soir sont les deux éléments du chronotope qui permettent ici de créer un moment de calme, une pause propice à la réflexion. Même si le personnage ne se parle qu'à lui-même, il se situe dans la longue tradition du conte oral, où c'est souvent au coin du feu, quand la nuit tombe que le conteur commence à raconter son histoire à son auditoire.

De façon générale dans les trois œuvres, ce sont les adverbes de temps, « ahora », « nunca » et « hoy » qui marquent l'entrée dans cette autre dimension temporelle que constitue le temps de la narration :

Pero ahora son otros rigores los que me obligan a dejar la pluma [...].
(*Carta*, 22)

Si bien nunca llegué a terminar aquella carta, tales recuerdos han terminado por convertirse en la fuente de la que beben las páginas que ahora escribo.
(*Converso*, 334)

[...] hemos visto crecer los campos de maíz en nuestro viaje en torno a nuestro villorio en el que incas y pacas convivimos hoy como un solo pueblo. (*Mi nombre*, 299)

Dans *Mi nombre*, le narrateur profite d'une accalmie « los descansos en nuestro viaje » pour composer sa relation. Dans *Converso*, le moment de l'écriture n'est pas évoqué avec précision. C'est seulement l'adverbe de temps « ahora » qui renvoie au présent d'énonciation, adverbe qui est également employé dans *Carta* alors que dans *Mi nombre*, c'est le terme « hoy » qui est utilisé.

L'entrée dans ce présent de l'écriture est également suggérée par l'emploi du présent : « estoy aprovechando », « son otros rigores los que me obligan », « la fuente de la que beben » ou « esta daga que llevo conmigo », « convivimos » et du passé composé : « han terminado », « hemos visto crecer ». Ce repérage nous a montré qu'il y a bien un temps pour vivre l'aventure et un temps pour la raconter. Si, comme le déclare Jean-Yves Tadié, le roman d'aventures, « c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures¹¹¹ », il faut bien que le conteur se fasse connaître à l'intérieur même du récit. C'est ce que fait Jim, le héros de *L'île au trésor* :

C'est à la demande du seigneur Trelawney, du docteur Livesey, que je prends la plume en l'an de grâce 17...Ils m'ont prié de coucher par écrit tous les détails relatifs à l'île au trésor [...]¹¹².

Le jeune aventurier annonce clairement qu'il va écrire le récit de ses aventures, il va prendre « la plume » et « coucher par écrit tous les détails ».

¹¹¹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 5.

¹¹² Robert Louis Stevenson, *L'île au trésor*, Paris, Gallimard, p. 37.

B. Un narrateur à double facette : le je-narrant et le je-narré

1. Le narrateur-écrivain

Le repérage du temps de la narration dans le récit nous a permis de mettre en lumière les deux points communs dans les trois oeuvres en ce qui concerne le statut des narrateurs. D'une part, ils sont autodiégétiques : Domingo Pérez dans *Carta*, Tomás Bird dans *Converso* et Diego Atauchí dans *Relación de la guerra del Bagua* sont présents dans l'histoire qu'ils narrent. D'autre part, ils écrivent le récit de leur vie. Et il ne s'agit pas d'un récit oral. Les personnages se réfèrent explicitement aux lignes qu'ils rédigent :

Porque estos papeles [...] han terminado por parecer más un diario de a bordo que una carta. (*Carta*, 132)

[...] las páginas que ahora escribo. [...]. (*Converso*, 301)

[...] yo aprovecho los descansos en nuestro viaje para componer esta relación [...]. (*Mi nombre*, 287)

Que ce soit une lettre, un journal, une relation, quelques pages ou un livre, il s'agit bien dans les trois romans de productions écrites que le personnage-narrateur livre au lecteur en même temps qu'il les rédige. Celui-ci raconte son existence avec plus ou moins de recul temporel, ce qui lui donne, du point de vue de la narration, un rôle non négligeable à tenir, comme le souligne Michel Raimond :

Confier au narrateur le soin de raconter sa propre histoire entraîne une conséquence capitale : il en sait plus au moment où il raconte qu'il en savait au moment où il vivait tel ou tel épisode de sa vie¹¹³.

Hormis les cas où les événements sont racontés presque en direct, comme on l'a vu précédemment, le personnage-narrateur connaît la fin de l'histoire et il distille les informations comme il l'entend. Il se dédouble. Il est à la fois le héros et en même temps quelqu'un d'autre. Michel Raimond explique bien cela quand il commente ce que disait Proust sur son oeuvre :

¹¹³ Raimond Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1987, 2011, p. 141.

Dans *À la recherche du temps perdu*, il y a, comme l'écrivait Proust, « un monsieur qui raconte et qui dit je », mais dans ce je, on trouve à la fois celui qui a vécu telle ou telle expérience et celui qui la raconte après coup¹¹⁴.

Le « je » en question sera donc à même de juger sa production et sa propre expérience. Cette distinction entre ces deux « je » est également évoquée par Frédéric Calas dans son étude sur le roman épistolaire :

Dans le cas des lettres-mémoires s'opère un dédoublement du narrateur et du personnage l'un étant le je-narrant et l'autre le je-narré¹¹⁵.

Les deux termes proposés par Frédéric Calas, « le je-narrant » et « le je-narré », nous permettent de mettre en lumière la distinction entre les deux types de rôles joués par le personnage de l'aventurier. Il y a celui qui réalise l'action et celui qui la raconte. Il s'agit maintenant d'étudier les passages où le récit laisse la parole à cette autre facette du personnage, ce « je-narrant », celui qui raconte. Selon les romans, ces périodes sont plus ou moins éloignées du moment précis où les événements narrés se sont produits.

2. Distance temporelle entre le je-narrant et le je-narré

En ce qui concerne le temps de la narration, il est bon de rappeler à la suite de Genette, qu'il est important de connaître la situation temporelle du narrateur par rapport à son « acte narratif » :

[...] je peux fort bien raconter une histoire sans préciser où elle se passe [...] tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent du passé ou du futur¹¹⁶.

Il s'agit de savoir si la prise de distance entre le temps de la narration et la réalisation des faits est la même dans les trois romans et ce que permet cette prise de recul du point de vue de la narration. On remarquera la différence entre différents types de narration, et particulièrement entre la narration ultérieure : « position classique du récit au passé sans doute de loin la plus fréquente et « la narration

¹¹⁴ Raimond Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1987, 2011, p. 141.

¹¹⁵ Calas Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 42.

¹¹⁶ Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

simultanée : récit au présent contemporain de l'action entre les moments de l'action¹¹⁷ ». L'alternance des deux narrations produit ce que Genette nomme « la narration intercalée ». C'est le cas de la narration d'une grande partie de *Converso*, de *Carta* et de *Mi nombre*, qui relève de deux activités du narrateur que Jean Kaempfer nomme : « l'activité mémorialiste et l'activité diariste¹¹⁸. »

2.1 Le narrateur mémorialiste

Il y a des similitudes entre les trois romans de la trilogie qui ont tous les trois recours à la narration ultérieure. Le récit indique clairement quand commence l'histoire racontée. Il s'agit du 4 janvier 1493 pour *Carta*, du moment où Diego va vivre dans la forêt dans le village des guerriers Tutasinchis pour *Mi nombre*, et de l'année 1622 pour *Converso*. La narration ultérieure semble bien être le point commun entre les trois œuvres. Une partie des événements sont narrés au passé simple :

Ayer partieron las naves. (*Carta*, 17)

Una noche [...] me devanaba yo los sesos [...] cuando vi acercarse a mi mesa. (*Converso*, 15)

Abandoné el caserío del abra del Gran Chimú y tomé la ruta del oriente [...]. (*Mi nombre*, 186)

Les différences entre les trois romans sont de trois sortes. Il s'agit de la fréquence de cette narration au passé, de l'étendue de la distance temporelle, et de la situation, variable ou figée de cette position temporelle par rapport à l'histoire racontée.

Le roman *Converso* est celui dans lequel l'emploi du passé simple est plus étendu, où la prise de recul est la plus importante et où le point de vue temporel ne semble pas changer car il s'agit de Mémoires. Le narrateur écrit quatorze ans après son retour dans les Caraïbes qui a eu lieu en 1639 environ et 30 ans après sa rencontre avec son ami Mendieta qui a eu lieu en 1622. Le passé simple est donc

¹¹⁷*Ibid*, p. 229.

¹¹⁸Kaempfer Jean, *Méthodes et problèmes, la voix narrative*, Genève, Dept de français 2003, www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vninteg.html, page consultée le 29/12/2013.

requis pour raconter des événements très éloignés dans le passé par rapport à la situation d'énonciation. Le lecteur devra attendre la page 308 pour savoir à quel moment de son histoire, le narrateur est censé se mettre à écrire ses Mémoires :

Y es hoy, catorce años después, que todavía debe estar esperándome.
(*Converso*, 308)

Le personnage se réfère ici au marin qui l'a aidé à repartir pour le Nouveau Monde. Ce fait est censé s'être produit en 1639. L'adverbe de temps « hoy » correspond au présent de l'écriture, c'est-à-dire à l'année 1653, date à partir de laquelle le personnage fait un bond en arrière d'un peu plus de 30 ans pour raconter ses aventures qui commencent en 1622. Cependant, dans la partie intitulée « Una confesión » le lecteur apprend que le narrateur a décidé d'écrire ses Mémoires quatre mois après avoir reçu la lettre lui annonçant la mort de son ami :

Cuando al fin llegó hace cuatro meses una carta procedente de Holanda [...]. Abrí la carta y enseguida comprendí [...]. (*Converso*, 396-397))

Tantas vueltas he dado a las vidas paralelas que han sido la de Cristóbal y la mía que a la postre he preferido escribir este libro [...]. (*Converso*, 401)

Ici, le recul n'est plus que de quatre mois. On notera à cet égard l'emploi du présent et du passé composé : « hace » et « he dado » « he preferido » qui alternent avec le passé simple « abrí » et « comprendí » qui marque l'entrée dans le récit classique au passé. Le narrateur alterne entre deux types de rôles. Quand il rédige au passé simple, le temps qui exprime un fait révolu, il s'efface derrière la narration. Quand il rédige au passé composé, un temps passé exprimant un fait passé très récent et dont les effets se font encore sentir sur le présent, il est un narrateur plus impliqué. On remarque que les dernières pages du roman donnent à voir l'attitude du personnage face à cette lettre. Il décide de ne pas répondre et d'écrire plutôt un livre. Le temps de la narration correspond à un temps où le héros vieillissant se penche sur son passé et prend la décision de le raconter. Il exprime donc au passé composé sa décision, « he preferido escribir este libro » et les sentiments qu'il éprouve au moment où il prend cette décision, comme s'il écrivait dans un journal de bord. Il fait son examen de conscience et parle de ses nombreux péchés et se présente comme un vieux baroudeur qui a peu de talents, comme un coureur de jupons (60) qui

continue à courir après les femmes malgré les années, il pleure à l'évocation de certains souvenirs (127) se plaint du destin, Il s'interroge sur le bonheur, sur les différentes manières d'atteindre la terre promise, (279) sur le rôle de l'écriture. La majeure partie du récit, écrite au passé simple est empreinte de nostalgie, cela est typique du récit de Mémoires. Le personnage fait un retour en arrière de plus de trente ans. Seul un recul suffisant peut donner au récit une teneur nostalgique.

Dans *Carta* et le récit enchâssé *Relación de la guerra del Bagua* qui ont la forme d'une lettre, pour l'un, et d'un journal de bord, pour l'autre, le narrateur a néanmoins fréquemment recours à la narration ultérieure classique. Le narrateur de *Carta* rompt régulièrement avec l'écriture au jour le jour en prenant un recul suffisant pour narrer les événements au passé simple :

[...] pues son precisamente las que nos han faltado desde que el Almirante partió, hace ya dos meses [...]. (*Carta*, 37)

Se cuentan dos días ya desde que el grumete fue muerto a espada por manos de cristianos. (*Carta*, 39)

Le narrateur décide de raconter la mort de Giacomo deux jours après, c'est-à-dire le 12 mars 1493. Ensuite, c'est quinze jours après, le 31 mars, qu'il écrit ce qu'il s'est passé après la mort de l'Italien :

No quiero diferir más el cuento de mis aventuras, hermano, lee pues los hechos que desde la noche del martes doce día del mes de marzo me ha conducido hasta aquí. (*Carta*, 52)

Le recul d'une quinzaine de jours donne au narrateur une perspective plus étendue, « los hechos que desde la noche del martes doce ». Après ces lignes, tout le récit de Domingo est au passé simple :

La noche en que partió Don Rodrigo [...] fue una noche de temores [...]. Venido el nuevo día, buscó el Chanchu [...]. (*Carta*, 52)

Comme dans *Converso* présent et passé composé alternent : « las que nos han faltado », « hace ya dos meses », « me ha conducido » avec le passé simple : « partió ».

Dans la séquence 12 de *Carta*, le narrateur raconte même une partie de son histoire plus de trois mois après que les faits se sont produits :

Son más de cien días que no te escribo. (*Carta*, 150)

Il semble que l'épistolier Domingo ait besoin parfois de prendre de la distance pour narrer ses aventures. Il peut narrer plus d'événements, ce que l'immédiateté ne permet pas.

Dans *Mi nombre* le récit pris en charge par la narratrice Dana est écrit au passé simple et une grande partie du récit enchâssé *Relación de la guerra del Bagua*, est écrit aussi au passé simple. Il n'est cependant pas toujours aisé d'évaluer avec précision la position temporelle dans laquelle se trouve le narrateur Diego Atauchí. D'autant plus que le lecteur n'a les informations qu'en fonction de la vitesse de lecture de la narratrice Dana. L'indication sur une position temporelle précise n'apparaît qu'à la page 286 :

Empecé a escribir en la villa de los Tutasinchis cuando todavía soñaba que ésta habría de ser la primera de las ciudades de un renacido reino inca y que he seguido escribiendo durante la larga marcha de nuestra huida hacia el corazón de la selva. (*Mi nombre*, 286)

Ce que nous notons à nouveau c'est l'alternance entre passé simple et passé composé. Le narrateur Diego a commencé à écrire un récit classique de narration ultérieure, « empecé a escribir », « cuando soñaba », puis celui-ci est devenu un journal de bord, « he seguido escribiendo ». Diego a continué à écrire au jour le jour. L'emploi du passé composé marque une distance temporelle moins grande entre les faits racontés et celui qui écrit.

Dans *Carta*, c'est une autre raison qui explique cette prise de recul plus importante, qui rompt avec l'écriture au jour le jour. Ces cent jours évoqués plus haut, correspondent à un moment d'immense plénitude procurée par l'existence parmi les indiens, aux côtés d'une femme aimante, la Belle Nagala. Domingo n'a pas éprouvé le besoin d'écrire au jour le jour pendant cette période :

Mas es tal la bondad del Señor que esta vida otorgada la he vivido por más de tres meses entre gentes tan benignas y en tierras de tal abundancia y belleza, [...]. Son más de cien días que nada te escribo. Tal vez sea que la felicidad hace al hombre perezoso [...]. (*Carta*, 150)

Ces lignes nous permettent d'affirmer que ce sont dans les moments de grande douleur que le personnage-narrateur de *Carta*, éprouve le besoin d'écrire au jour le jour ses lettres qui deviennent alors un journal de bord servant de catharsis. Le narrateur, semble préférer au contraire recourir au récit traditionnel au passé pour décrire une période heureuse. Le recul de cent jours permet au narrateur d'analyser dans son ensemble ce moment pour voir en quoi il s'agissait d'une période privilégiée.

2.2 Le narrateur diariste

Dans *Carta* et *Mi nombre*, le narrateur écrit souvent très peu de temps après avoir vécu les actions car il s'agit d'une lettre ou d'un journal de bord écrits au jour le jour. Le journal de bord désigne selon le langage maritime un carnet où sont consignés chronologiquement et au jour le jour « les données relatives à la navigation¹¹⁹ ». Ce terme est employé pour désigner un écrit où un individu raconte sa vie et se confie, au jour le jour, comme le mot « journal » l'implique. Les narrateurs livrent au lecteur les sentiments immédiats ressentis après les événements narrés. Temps du récit et temps de la narration sont très proches, quand ils ne sont pas simultanés comme on l'a vu. Il est bon de rappeler qu'il s'agit d'une narration alternée où le récit des actions passées se mêle à la description des sentiments ou des actions au moment même de l'écriture. Cependant, de façon générale, le narrateur prend soin de préciser à quel moment proprement dit commence ou se termine le temps de la narration :

Es ese momento al calor de la hoguera. (*Carta*, 19)

[...] yo aprovecho los descansos en nuestro viaje para componer esta relacion [...]. (*Mi nombre*, 243)

Ce moment est un moment privilégié. C'est une pause dans l'action et l'aventure. Il s'agit de voir maintenant quel rôle joue ce temps particulier qui est le moment à partir duquel le héros se met à écrire. En même temps qu'il raconte, le conteur a le souci d'évoquer sa situation au moment où il écrit. Il peut décider de

¹¹⁹ *Le Petit Robert*, Paris, p. 1431.

décrire les actions qu'il fait à l'instant et les commenter, ou bien dépeindre ses états d'âme. Mais avant cela, il doit se mettre en scène dans ce rôle particulier de personnage-écrivain.

C. La mise en scène de la situation d'écriture

1. Les attributs du personnage-écrivain

L'auteur Fajardo se plaît à décrire le personnage en train d'écrire. Il le met en scène dans ce rôle d'écrivain en prenant soin de citer les attributs qui lui sont propres :

Y, llevándose la mano al cinto, me entregó esta daga que llevo conmigo desde entonces y que ahora descansa sobre la mesa en que escribo estas páginas. (*Converso*, 334)

Y ahora compartimos de nuevo hoguera y miedo, mientras la moza ha sido vencida por el sueño y yo doy buen uso al recado de escribir que dejé nuestro escribano al partir de la Villa de la Navidad y que llevo conmigo como mi mayor tesoro. (*Carta*, 117)

Por mi parte, di con el mayor tesoro en la escribanía del ayuntamiento, donde hallé abundante recado de escribir y doce pliegos de papel en cuartas que se han convertido en los mensajeros de esta memoria [...]. (*Mi nombre*, 252)

Dans *Converso*, les mots « mesa » et « estas páginas » renvoient concrètement à l'acte d'écrire. Le lecteur visualise de façon précise l'écrivain à la tâche, devant sa page blanche. Dans *Carta* et *Mi nombre*, on note l'emploi du même terme « recado de escribir », l'écritoire, pour évoquer cette situation particulière du personnage. La même remarque peut être faite en ce qui concerne l'usage des mots : « pliegos de papel » dans *Mi nombre*. On ne peut s'empêcher de penser au tableau de Velázquez, *Les Ménines*, dans lequel le peintre se peint en train d'écrire avec sa palette et son pinceau, comme un clin d'oeil au lecteur, comme pour lui dire de ne pas oublier que derrière l'oeuvre, il y a l'artiste. C'est le personnage-écrivain lui-même qui, en évoquant dans son récit autobiographique les attributs du romancier, ses accessoires comme la page, la feuille ou l'écritoire, se met en scène. Il souligne la « fonction de conteur » dont parle Jean Rousset : « la fonction de

narrateur est assumée par un narrateur intégré comme personnage dans le récit ; il s'y déclare et s'y nomme, en affiche continuellement la responsabilité¹²⁰ [...]. Commentant une phrase « Je conte mon histoire » tirée de *La vie de Marianne de Marivaux*, Jean Rousset justifie la position du personnage : « *Je conte mon histoire*, la formule indique bien que celui qui parle, loin d'opérer comme incognito et comme absent, s'identifie à sa fonction narratrice, ce qui l'autorise à se montrer en train de dire et d'écrire¹²¹ [...] ». Le critique souligne ici l'aspect narcissique du personnage-narrateur. Dans ces passages, nos trois héros, en se décrivant en train d'écrire avec les éléments qui le leur permettent, renvoient au lecteur leur propre image se reflétant dans un miroir. L'auteur Fajardo veut ici montrer l'importance de ce statut et de cet acte de création qui jouent un rôle capital dans la caractérisation des trois personnages principaux.

2. Les conditions de l'écriture

C'est durant ces moments de pause où le personnage se dédouble pour s'investir pleinement dans son rôle d'écrivain, qu'il livre des informations précises sur la situation d'écriture, les circonstances dans les lesquelles il écrit :

Hoy malvivo con una mísera pensión y un oficio que he tomado prestado, el de escribano de pobres en este barrio del Sur donde saber leer y escribir es ya raro privilegio. (*Converso*, 397)

Ces lignes de *Converso* décrivent une situation misérable : « mísera pensión », « barrio de pobres » et monotone qui n'est plus celle de l'aventure. Tomás Bird est devenu scribe pour les pauvres : « escribano de pobres ». Les autres passages qui se réfèrent à sa situation présente, le montrent vieux et fatigué. Tout au long du récit, le héros insiste beaucoup sur son âge. L'adjectif « viejo » est répété à plusieurs reprises : « ya viejo y cansado » (*Converso*, 13), « ya soy viejo » (*Converso*, 127)

Cette situation ne correspond pas à un jour en particulier, c'est la situation de l'existence du héros qui écrit ses Mémoires, ce n'est pas le cas de *Carta*, où la

¹²⁰ Rousset Jean, *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973, p. 15-17.

¹²¹ *Ibid*, p. 17.

situation du conteur varie en fonction des événements du jour. Cependant, on retrouve certaines constantes. C'est toujours, au moment où l'aventure de la journée est terminée, c'est-à-dire la nuit que le héros narrateur écrit :

Es ese momento, al calor de la hoguera, el que estoy aprovechando ahora para escribirte. (*Carta*, 19)

Mas ahora, puedo escribirte en el sosiego de la noche. (*Carta*, 51)

Les conditions de l'écriture ne sont pas toujours les mêmes. Dans cet exemple, nous notons que les conditions d'écriture sont difficiles :

Ya casi está apagada la hoguera y a duras penas puedo escribirte estas palabras. (*Carta*, 94)

De dures conditions d'écriture qui apparaissent également dans cet exemple de *Mi nombre*. Le narrateur et ses compagnons sont poursuivis par les Espagnols :

Y mientras llegamos a lugar seguro, donde ponernos al abrigo de las iras de los españoles, yo aprovecho los descansos en nuestro viaje para componer esta relación [...]. (*Mi nombre*, 287)

L'écriture ne peut commencer que si les conditions requises sont atteintes. Le conteur doit être à l'abri de tout danger : « a lugar seguro » en situation de tranquillité, « los descansos del viaje ».

Durant ce temps de l'énonciation qui est en général le temps où tout danger est écarté, le héros narrateur peut alors réfléchir sur son existence pour en tirer des conclusions. Le temps de la narration est un temps privilégié qui procure au héros tranquillité et apaisement.

D. Les fonctions du temps de l'écriture

1. Un temps réparateur

Le temps de l'écriture permet aux personnages de trouver un certain apaisement :

Tanta inquietud, como podrías imaginar, caro hermano, espanta al sueño y tan solo escribiendo estas líneas logro aquietarla [...]. (*Carta*, 51)

[...] a esta carta que es toda mi compañía [...]. (*Carta*, 166)

[...] para componer esta relación y apaciguar con ella mi ánimo [...]. (*Mi nombre*, 287)

Fue entonces cuando empecé a anotar recuerdos de mi alocada vida [...] en un intento por arrojar luz sobre las tinieblas que me rodeaban [...]. (*Converso*, 301)

Dans *Carta*, on voit comment l'écriture permet au héros de supporter son existence difficile dans une terre inconnue, où ses compagnons sont gagnés par la fièvre de l'or. Le verbe employé « aquietar » signifie apaiser, rasséréner. La lettre devient même une compagnie, chère au narrateur. Dans *Mi nombre* également, le narrateur a besoin d'écrire pour s'apaiser. Le verbe « apaciguar » signifie calmer. Un autre exemple de *Carta* est significatif. Les mots sont comparés à un baume qui guérit les blessures :

Aunque es posible que no lo haya escrito para Nagala sino para mí mismo, para saciar pobrementemente mi necesidad de ella con la pócima de las palabras. (*Carta*, 168)

Le même terme « pócima » est utilisé dans *Mi nombre* :

[...] a veces busco el rincón más perdido de esta selva olvidada de todos para roer el hueso de mis recuerdos y de mis enojos y componer este escrito que parece ser la única pócima que encalma las tormentas de mi corazón. (*Mi nombre*, 127)

On voit bien ici comment l'acte d'écrire a des vertus thérapeutiques. Cette idée n'est pas nouvelle. On note l'utilisation du même terme « pócima » dans deux des trois œuvres. L'écriture est un élément qui caractérise les personnages principaux et celle-ci agit comme une catharsis, qui a des effets, non pas comme dans le théâtre d'Aristote, sur le public mais sur le personnage lui-même. L'écriture l'aide à se purger et à se guérir.

Dans *Converso*, le narrateur Tomas Bird voit dans l'écriture un moyen de comprendre mieux sa vie. Le fait d'écrire des mots va lui permettre d'éclairer certains pans de son existence, « arrojar luz sobre las tinieblas que me rodeaban », qui lui paraissent difficiles à comprendre. C'est aussi un moyen de trouver l'apaisement et donc une forme de guérison.

Quand le héros de *Carta* déclare à la fin de ses aventures, que ce qu'il écrit ressemble plus à un journal de bord qu'à une lettre, il se réfère à cet aspect de l'écriture :

Porque estos papeles, que me han acompañado en tan difíciles tiempos, han terminado por parecer más un diario de a bordo que una carta, y a veces me pregunto si es a ti realmente a quien escribo o si no seré yo mismo su verdadero destinatario. (*Carta*, 133)

S'il écrit plus à lui-même qu'à son frère, il écrit alors un journal intime. Le journal intime est un type de récit, qui libère le narrateur et lui permet de faire face à une situation très difficile, selon Danielle Corrado : « Quelles que soient les circonstances, entreprendre un journal est un geste initiatique par lequel le rédacteur tend de réduire la fracture intérieure, de s'adapter à une situation, hostile ou de renouer avec lui même¹²² ». Un journal intime est susceptible de canaliser les émotions et de libérer celui qui écrit.

Le narrateur de *Converso*, fait allusion à ce caractère libérateur de l'écriture, il parle même de la liberté totale de celui qui écrit et qui peut altérer à sa guise la réalité :

[...] a la postre he preferido escribir este libro que tiene aires de novela y en al fin me siento libre, pues, quien ha de impedirme decir que sí, que escribí aquella carta a Lisbeth [...]. (*Converso*, 401)

Tomás Bird, qui a pourtant indiqué qu'il écrit le récit de sa vie revendique même le droit d'en changer certains détails. Le récit-confession devient alors un vrai récit de fiction, un roman, comme le suggère le narrateur lui-même en déclarant que son livre « tiene aires de novela ». La liberté ultime du diariste serait de récrire sa vie comme cela lui plaît.

2. Le temps de la réflexion propice à la repentance et à la désillusion

Le temps de l'énonciation est aussi le temps où le personnage se repent sur sa vie passée. Le héros, que ce soit peu de temps ou longtemps après une aventure,

¹²² Danielle Corrado, *Le journal intime en Espagne*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 306.

va tirer les leçons de ses erreurs passées. C'est ce retour à l'ordre définitif ou momentané qui permet au héros de se pencher sur son existence. Ce qui relie les trois œuvres, c'est bien cette accalmie, ce moment où l'action est suspendue pour permettre au narrateur de réfléchir. Cette période de réflexion est plus mûrie chez Tomás, le narrateur de *Converso*, qui a plus de recul. Chez Diego et Domingo qui écrivent au jour le jour, cette réflexion évolue en fonction des conditions d'écriture. On voit les changements qui s'opèrent dans la pensée de chaque personnage. Ceux-ci prennent conscience petit à petit de leurs erreurs. C'est dans *Carta*, que l'on trouve une présentation plus complète de la pensée du personnage :

¿Puede el amor redimir tanto desconcierto? [...] Sí, ya sé que cuanto escribo suena a sacrilegio, pero es que no puedo ver ya nada como antes lo veía. Algo ha cambiado en mis adentros. (*Carta*, 169)

On voit bien là comment le narrateur se penche sur les lignes qu'il vient d'écrire « cuanto escribo » et sur leur portée « suena a sacrilegio ».

Le verbe « redimir » est très important. Il explique le cheminement moral du personnage. Vouloir se racheter, se rédimer, c'est avouer ses péchés, regretter ses erreurs et vouloir se repentir. C'est ce que veut faire Domingo à la fin de son aventure américaine. C'est aussi le constat que fait Diego Atauchí le narrateur de *Mi nombre* :

Aquí concluye pues esta relación de la guerra del Bagua, historia verdadera llena de engaños y desengaños [...]. (*Mi nombre*, 301)

Le terme « engaño » renvoie à la notion d'erreur tandis que « desengaño » fait allusion à la volonté de reconnaître ses fautes, et de revenir sur ses erreurs, pour en tirer un enseignement, et pour même en guérir. Ces lignes sont le point commun qui relie les narrateurs Domingo, Tomás Bird et Diego Atauchí. Elles donnent une signification à ces trois récits autobiographiques à l'intérieur de la fiction mais aussi au-delà.

Il est possible de relier cette idée de « desengaño » à l'époque à laquelle appartiennent Tomás Bird et Diego Atauchí, et qui est l'époque Baroque, dont le maître mot est le désenchantement. Tomás Bird évoque à plusieurs reprises ses

péchés, ses fautes, ses faiblesses, et sa tristesse devant la grande vanité des hommes :

La cuenta llevo yo de mis pecados. (*Converso*, 13)

Me apena la vanidad de los hombres. (*Converso*, 127)

Diego emploie le terme « desengaño » à la fin de sa relation :

Aquí concluye pues esta relación de la guerra del Bagua, historia verdadera llena de engaños y desengaños [...]. (*Mi nombre*, 301)

Lorsqu'ils concluent leurs récits, les deux personnages-narrateurs sont comme désabusés. Ils ont perdu toute illusion. Le personnage de *Carta*, Domingo qui n'appartient pas à ce siècle subit néanmoins ce même processus de désenchantement quand il évoque ce désarroi : « este desconcierto » qui s'empare de lui. Cette prise de conscience qui fait suite à une grande désillusion face à l'existence est bien l'un des traits communs des trois personnages-narrateurs de la trilogie de Fajardo.

Mais ce questionnement du diariste sur sa propre expérience de vie, peut être envisagé sous un angle plus universel. L'étude du temps du narrateur dans la trilogie nous a permis également de dégager la signification que peut avoir pour un auteur l'acte d'écrire. Les trois personnages-narrateurs nous montrent que le fait de remémorer son existence, cela peut être à la fois un acte de contrition mais cela peut être aussi un acte libérateur, d'une part parce qu'il peut être un baume qui panse les blessures de l'âme mais aussi parce qu'il peut aboutir à la création d'une oeuvre artistique. Le journal du rebelle inca Diego Atauchi, ne devient-il pas aux yeux de Dana, la narratrice du roman *Mi nombre*, un roman d'aventures ?

Le contesté que contaba una insurrección inca en la zona amazónica del Perú, casi parecía una novela de aventuras [...]. (*Mi nombre*, 303)

À cet égard, nous pouvons donc à nouveau évoquer « l'aventure esthétique » dont parle Jean-Yves Tadié. Si la relation de Diego Atauchi qui est un récit autobiographique peut être lu comme un roman d'aventures, cela signifie qu'il

comporte un certain nombre d'invariants du sous-genre du roman que représente le roman d'aventures ainsi que l'esthétique qui lui est propre.

CONCLUSION

L'étude du temps dans les trois romans de Fajardo que nous avons intitulée volontairement le temps de l'aventure, nous a conduit à réfléchir sur le laps de temps que couvrait l'histoire qui nous était contée afin de déterminer l'ordre dans lequel elle était racontée, dans quel cadre temporel elle se déroulait et qui la racontait. Nous avons constaté que la trilogie de Fajardo narre la biographie d'une famille sépharade sur cinq siècles. Des faits importants de cette période ont été évoqués et la mention qui en est faite de façon récurrente montre comment ces événements marquent la trajectoire des personnages dont la destinée individuelle est donc en lien étroit avec l'Histoire. Ce qui nous rapproche d'une certaine vision du roman historique dont Scott est le précurseur. Le romancier choisit à dessein de privilégier certains événements dramatiques propres à créer de l'aventure. Cette présence incontournable de ce temps historique a mis en lumière le dénominateur commun qui unit ces trois romans, à savoir la relation au monde réel. En effet, en plus de se référer à un temps historique attesté, le temps de l'histoire donne à voir des tranches de vie, des biographies qui donnent aux personnages d'aventuriers une épaisseur humaine incontestable. Ancêtres et descendants sont présentés comme autant de maillons d'une chaîne où les générations se succèdent et reproduisent certains comportements. Ces histoires sont racontées par les personnages eux-mêmes, à travers des conversations ou des fragments de journal de bord. Les récits deviennent alors des autobiographies et ils acquièrent une certaine véracité. Tout en distillant l'information, et en ne respectant pas toujours la chronologie, ce qui est propre au récit de l'aventure, les héros rendent leur discours plus vivant et captivant. Ce jeu sur le temps participe de cet éloge de la lecture dont les romans se font l'écho. On peut rappeler ici que le lecteur *Mi nombre* découvre le récit de Diego en même temps que Dana, l'héroïne du roman. Celui-ci découvre les péripéties au rythme de la lecture du personnage. Que ce soit le temps familial, le temps historique ou le temps de la lecture, le temps est véritablement un thème de la trilogie. Fajardo nous a dit lors de notre entretien, être obsédé par le thème du temps.

Il s'agit de voir maintenant si l'autre élément du chronotope, c'est-à-dire, l'espace, présente un ancrage au réel aussi marqué et en quoi il est étroitement lié au thème de l'aventure.

CHAPITRE 2 :

LES ESPACES DE L'AVENTURE

INTRODUCTION

L'espace est, avec le temps, l'un des éléments principaux du récit. C'est aussi un élément primordial du roman d'aventures comme le souligne Alain Michel Boyer :

Ainsi, le personnage principal de la plupart des romans d'aventures n'est au fond que l'espace : mers, déserts, forêt primaire d'Amazonie, du Congo ou du Taman Negara en Malaisie. Bien plus : le roman d'aventures est tributaire d'une représentation spécifique de ces espaces, il se veut une écriture des confins, l'expression d'un désir des confins, où la notion même d'éloignement occupe une place centrale. L'imprécision géographique tient lieu de feuille de route, d'ouverture vers un lieu qui joue le rôle d'un absolu¹²³.

Le terme clé ici est le mot « éloignement ». Les héros de l'aventure quittent un univers familier. Ils ont la volonté de s'éloigner du monde qu'ils ont toujours connu. Ils désirent s'en séparer. On note même une sorte de rejet du cadre familier. L'univers de fiction dans lequel évoluent les personnages du roman d'aventures est marqué par cet aspect, dont de nombreux critiques soulignent l'importance en employant des termes voisins, comme l'exotisme ou le dépaysement. Matthieu Letourneux considère le dépaysement comme une valeur fondamentale du genre :

Or, en se concentrant sur cette période, il est possible de dégager un certain nombre de constantes du genre, puis de les organiser autour de deux valeurs fondamentales : l'importance du dépaysement, que celui-ci soit historique, géographique, fantastique ou existentiel d'une part, et la place centrale attribuée à l'action violente qui fait courir au héros un risque de mort ou au moins un péril physique d'autre part¹²⁴.

Dans le roman d'aventures, le lecteur, ainsi que le personnage se trouvent placés dans un monde qui leur est inconnu et inhabituel et qui rompt avec leur quotidien. Que ce soit Domingo Pérez, Tomas Bird, Cristóbal Mendieta, Diego Atachi, Jamaica, ou Santiago Boroní, les protagonistes font un voyage qui les conduit vers une contrée qu'ils ne connaissent pas, une terre nouvelle qu'il leur faut découvrir et qui les plonge, de fait, dans une situation d'aventure, à laquelle il est nécessaire de s'adapter. Il faudra donc étudier l'espace en le considérant, comme le souligne Letourneux, comme un « écart avec le quotidien » :

¹²³ Alain-Michel Boyer, « Préface », in *Poétiques du Roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, Coll. « Horizons comparatistes », 2004, p. 16.

¹²⁴ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 19.

Ainsi le dépaysement ne se résume pas aux effets de couleur locale et à une volonté de satisfaire le goût du lecteur pour l'extraordinaire, il s'inscrit dans un écart systématique avec le quotidien [...]¹²⁵.

Le critique fait également une distinction entre l'exotisme et le dépaysement. Il préfère le terme de dépaysement qui « renvoie plutôt à un écart par rapport à ce qui est connu » et à « un éloignement de quelque chose » au terme d'exotisme qui correspond simplement « à un intérêt pour ce qui diffère ». L'idée d'écart avec le quotidien retient toute notre attention car celle-ci renvoie à la notion de transgression qui est aussi un des éléments distinctifs du personnage d'aventurier et des personnages de notre corpus. Un esprit de révolte pousse les personnages de la trilogie à quitter leur monde quotidien pour atteindre un nouvel espace, empreint de liberté.

Nous aborderons donc la notion d'espace avec à l'esprit l'idée de dépaysement. Nous pourrions alors parler d'espace dépayçant.

Il s'agira tout d'abord d'étudier dans la trilogie le dépaysement au sens propre du terme, c'est-à-dire géographique. Ce qui paraît l'élément le plus évident. Depuis *Robinson Crusoé* écrit par Defoe en 1819 et *l'île au trésor* de Stevenson qui date de 1883, on associe la notion d'aventure à celle d'un lieu inconnu, mystérieux et magique. L'île en est la parfaite illustration. Mais nous pouvons noter que d'autres lieux exercent le même pouvoir de fascination que l'île, comme les terres colonisées par les Européens qui sont souvent le théâtre des grands romans d'aventure du XIX^e siècle. L'oeuvre de Conrad *Au coeur des ténèbres*, qui est considérée comme l'un des grands romans d'aventure, se déroule au Congo belge. Une contrée fascinante pour les personnages comme pour les lecteurs de l'époque. Les personnages de Fajardo évoluent dans des lieux qui ne leur sont pas familiers, dans lesquels ils se sentent dépayés et désorientés mais pour lesquels ils éprouvent un sentiment de fascination. Il sera question d'étudier l'espace dans lequel évolue chaque personnage en fonction du degré d'éloignement et d'écart par rapport à l'espace que celui-ci connaissait avant le début de l'aventure. À titre d'exemple, pour le héros de *Converso*, Tomás Bird, le fils de colons anglais, né dans une colonie du Nouveau Monde, l'Angleterre est la terra incognita.

¹²⁵ *Ibid*, p. 20.

Il est à noter également que ce dépaysement géographique inhérent au roman d'aventures peut ne pas induire uniquement un déplacement spatial. Il peut s'agir également d'un « dépaysement social » ou « d'un dépaysement existentiel ¹²⁶ ». Ce déplacement d'un espace à un autre représente en quelque sorte un changement de statut pour le personnage. Dans *Carta*, le petit marin basque cupide devient un héros rédempteur, dans *Converso*, le petit page d'origine juive, Cristobal Mendieta devient pirate, et le fils de colons anglais, Tomás Bird devient corsaire, puis soldat. Dans *Mi nombre*, Tiago Boroní, l'universitaire spécialiste de la culture sépharade s'attribue le rôle de défenseur de tous les opprimés de la terre. L'incursion des personnages dans un espace qui n'était pas le leur au début de leur aventure a une dimension symbolique car celle-ci représente la réalisation d'un désir profond et l'aboutissement d'une quête existentielle, qui participe aussi du message idéologique que l'auteur lui-même veut délivrer.

Pour étudier l'espace, selon les critères que nous venons d'évoquer, nous suivrons la méthode préconisée par Jacques Soubeyroux qui propose une démarche méthodologique susceptible de guider notre analyse. Cette approche se compose de trois phases. La première étape que Jacques Soubeyroux appelle « la topographie mimétique » consiste à faire l'inventaire des éléments constitutifs de l'espace fictif :

Tout récit, on l'a vu, élabore son propre univers fictif à partir d'éléments empruntés au monde réel : éléments naturels ou fabriqués, construits (objets, maisons, rues, quartiers, etc...). La première étape de l'analyse consistera donc en un inventaire des éléments constitutifs de l'espace fictif du roman ¹²⁷.

Cet inventaire des éléments constitutifs de l'espace dans la trilogie de Fajardo révèle une forte inspiration géographique qui s'inscrit dans la nouvelle tendance de la création contemporaine telle que la définit Michel Collot :

La création contemporaine fait une large place à l'espace et à l'inspiration géographique. Cela ne concerne pas seulement la « littérature de voyage », qui a désormais son « festival annuel », mais l'ensemble des genres littéraires [...] ¹²⁸.

¹²⁶ *Ibid*, p. 79.

¹²⁷ Jacques Soubeyroux, « Le discours du roman sur l'espace - Approches méthodologiques » in *Lieux dits - Recherche sur l'espace dans les textes ibériques (XVI^e - XX^e)*, GRIAS n°1, (coord. Jacques Soubeyroux), Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 1993, p.16.

¹²⁸ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 10.

La deuxième étape doit permettre ensuite d'aborder « l'étude sémiologique du lieu, sa caractérisation sociale et/ou symbolique, les règles de fonctionnement de l'univers diégétique¹²⁹ ». Ce deuxième niveau est désigné sous le terme de « toposémie fonctionnelle ». Il s'agira de classer et de repérer chaque lieu, et de mettre en relation le signifiant et le signifié pour dégager la signification et le rôle de chacun d'entre eux en fonction des personnages et des actions qui s'y déroulent. Cette analyse nous permettra de mettre en évidence les lois qui régissent la structure spatiale de la trilogie. Certains lieux sont principalement des lieux de l'action tandis que d'autres sont des lieux de mémoire qui sont liés soit au passé des personnages donc à une mémoire individuelle, soit à la mémoire collective relative aux grands événements historiques. On parlera dans ce cas d'historicisation de l'espace. Dans la trilogie, de nombreux lieux ont à la fois les deux caractérisations. D'autre part, certains endroits sont simplement cités, d'autres bénéficient d'une présentation détaillée. Cette étude mettra également en lumière un aspect primordial : la notion de déplacement. Les personnages de Fajardo ne cessent de se déplacer et de déambuler à travers ces espaces. Leur cheminement acquiert une forte connotation symbolique tout au long des œuvres. Celle-ci renvoie à la dimension idéologique des trois romans qui peut être abordée dans une troisième partie en suivant la dernière étape proposée par Jacques Soubeyroux qui concerne l'étude des « figurations symboliques » et « leurs implications idéologiques » dont les symboles et les mythes sont les « vecteurs privilégiés ».

L'espace peut être considéré non seulement comme un actant privilégié du roman, mais comme le personnage principal comme le soulignait Alain-Michel Boyer car c'est « un lieu de sens » selon les propres termes de Soubeyroux.

¹²⁹ *Ibid*, p. 16.

I. UNE TOPOGRAPHIE MIMÉTIQUE : DE LA LEÇON DE GÉOGRAPHIE AU RÉCIT DE VOYAGE

Il s'agit dans cette partie d'adopter l'approche préconisée par Jacques Soubeyroux, c'est-à-dire de « relever tous les signes servant à désigner ou à décrire des lieux » et d'en « mesurer le degré de mimétisme [...] ». Nous appliquons cette méthode, d'une part aux lieux où se déroule l'aventure qui est au cœur des intrigues, et d'autre part, à ceux qui se réfèrent au passé, celui des personnages et celui de l'Humanité. La première zone topographique est l'Amérique centrale avec une place privilégiée accordée aux Caraïbes : notamment à l'île Hispaniola qui correspond aujourd'hui à Saint Domingue et Haïti et à l'île de la Tortue toute proche. La plus grande île des Antilles, Cuba, est également présente avec la ville de La Havane. L'Amérique du sud est également un lieu privilégié de l'action : Carthagène des Indes est la ville d'origine du personnage de Cristóbal Mendieta du roman *Converso*, et la forêt péruvienne du Nord de l'Amazonie est quant à elle le lieu où se déroule l'action du récit enchâssé : *Relación de la guerra del Bagua*. La deuxième zone topographique est constituée par l'Europe : l'Espagne, la France, l'Angleterre et l'Islande. L'Afrique du nord, avec la ville de Salé où se situait la République pirate, constitue la troisième zone topographique. Enfin, l'Asie est la quatrième zone topographique avec l'Asie du Sud Ouest : Le Moyen orient et l'Asie de l'Est avec l'île de Ceylan.

Les différents narrateurs nous font voyager dans quatre continents, en citant des lieux exacts dont l'emplacement peut être aisément trouvé et localisé sur une carte. Il y a une grande authenticité dans la présentation des aires géographiques traversées par les personnages. On note une multiplication de noms réels de régions, d'îles, de pays, de fleuves, de montagnes, de villes, des villes de l'intérieur des terres ou des villes portuaires. Pour présenter les villes, l'auteur fait des références précises aux rues, aux places et aux endroits emblématiques. En ce qui concerne la faune et la flore, des noms précis des plantes et des animaux caractéristiques des régions évoquées, sont clairement stipulés. Tous ces éléments qui relèvent de la leçon de géographie et de botanique produisent une grande impression de réalité. On peut également souligner que cette approche

géographique très marquée de la présentation des espaces chez Fajardo correspond bien à ce qu'était la science géographique à son origine, telle que la décrit Bernard Debardieux dans la revue géographique :

L'image de la géographie est volontiers associée aux exercices complémentaires de désignation des lieux, de découpage de l'espace et de nomenclature [...]. Elle doit peut être cette image à son goût pour l'inventaire et à sa longue complicité avec la cartographie ; durant des décennies, la géographie a été guidée par le souci de localiser et de représenter par la carte les lieux innombrables que l'on a jugé, à un moment ou à un autre, utiles de nommer ou de consigner¹³⁰.

Cartographe signifie établir une carte, une représentation à échelle réduite de la surface terrestre. Cela induit de nommer et de localiser des lieux. Ces activités nous renvoient tout naturellement au récit de voyage auquel de nombreux passages de la trilogie s'apparentent. Christine Baron met en relation cette dimension géographique avec la littérature de voyage :

La littérature comprend une dimension géographique liée à sa vocation représentationnelle, et plus spécifiquement dès lors qu'il s'agit de faire partager au lecteur une expérience du voyage, de la découverte des espaces, de l'altérité anthropologique¹³¹.

Dès lors que l'écrivain veut « faire partager au lecteur l'expérience du voyage », il atteint une dimension géographique. Nous nous apercevons que tous les héros de la trilogie sont dans cette optique car ils racontent leurs voyages. Leur existence tout entière est un voyage, un itinéraire. Ce qui nous place encore et toujours dans cette optique géographique typique du récit de voyage :

Un type de récit où, l'histoire bascule dans la géographie où la ligne successive du récit qui est la trame formelle du récit, ne relie point les uns aux autres des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux¹³².

En déclarant que, dans ce type de récit, la « ligne successive du récit ne relie pas « des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux » Louis Marin évoque la particularité du genre viatique où l'enchaînement des lieux constitue

¹³⁰ Bernard Debardieux, « Différenciation et désignation géographique des objets alpins : six manières de faire » in *Revue de géographie alpine*, tome 89, n°4, 2001, p. 43.

¹³¹ Christine Baron, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-Lht*, n°8, « *Le partage des disciplines* », mai 2011 : <http://www.fabula.org/lht/baron.html>, page consultée le 21 avril 2016.

¹³² Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Édition. de Minuit, 1973, p. 64-65.

la trame même de l'histoire, où l'itinéraire est l'élément central autour duquel s'articule toute l'intrigue.

Les héros de la trilogie livrent leur expérience au sein même du récit qui devient lui-même le récit de leur voyage. Dans *Carta*, Domingo raconte son voyage dans une lettre. Dans *Converso*, Bird le fait dans ses *Mémoires* et Diego, dans *Mi nombre*, narre son périple dans une *Relation*. Quant au voyage de Jamaica, il est raconté par Diego dans sa *Relation* et il est commenté par Dana qui est en train de lire cette même relation alors qu'elle est elle-même en train de faire un voyage, dont elle livre les moindres détails au lecteur.

Il est bon de rappeler ici la définition du récit de voyage même si Geneviève Champeau, à la suite de Roland Le Huenen, souligne que le genre est difficile à cerner :

Genre hybride et polymorphe par excellence, le récit de voyage résiste à une définition et a pu être qualifié de « genre sans loi »¹³³.

Cette difficulté à donner une définition tiendrait au fait que, selon Le Huenen, le genre a « pris dans l'histoire les formes les plus diverses empruntées à de nombreux autres genres¹³⁴ ». Cependant, Le Huenen présente quelques composantes du genre qui pourront guider notre analyse.

Ce type de récit induit tout d'abord un voyage, « un déplacement réel dans l'espace qui est « préalable à l'écriture » :

Le syntagme récit-de-voyage établit de façon nécessaire une relation d'antécedence et de tutelle entre ses termes, entre le texte et son objet. Qu'il s'agisse de relations de missionnaires, de carnets de route d'un amateur d'archéologie, celles-ci se présentent toujours comme le constat d'une expérience, le rapport circonstancié d'observations conduits sur les lieux-mêmes¹³⁵.

Robert Le Huenen et Christine Baron se réfèrent à l'expérience que l'écrivain voyageur se doit de livrer dans son récit. Cette expérience se doit d'être un « rapport circonstancié d'observations ». Cela signifie qu'il faut désigner, localiser et décrire.

¹³³ Geneviève Champeau, *Stratégies d'ouverture et pratiques génériques dans les récits de voyage espagnols et portugais au XX^e siècle*, 2005, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Bulletin hispanique, p. 2.

¹³⁴ *Ibid*, p. 2.

¹³⁵ Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, p. 27.

La troisième composante du récit de voyage, la description, est soulignée par Roland Le Huenen. Les premiers narrateurs de ce type de récit, les découvreurs et explorateurs du XV^e siècle ont dû se livrer à cet exercice ardu :

Les voyageurs se sont vite rendu compte de la nécessité où ils étaient de décrire et s'y sont soumis, tout en laissant transparaître le caractère laborieux et délicat de cet exercice obligé¹³⁶.

On note que les descriptions sont les exercices auxquels s'est livrée la science géographique dès son origine pour appréhender la réalité physique d'un lieu :

Dans ses premiers développements, la géographie a insisté avant tout sur la dimension physique de cet espace et, par là même, une de ses méthodes essentielles a longtemps été la description, qui est aussi un exercice littéraire¹³⁷.

Cette volonté de décrire est à mettre en relation avec la dimension didactique de tout récit de voyage. Le récit de voyage est un « texte didactique » où le « regard » du voyageur est d'une grande importance car c'est par « le truchement du regard que celui-ci commencera à assumer son rôle de descripteur¹³⁸ ».

Le Huenen enfin, résume la finalité de ce type de récit par cette phrase :

Voir, faire voir et faire savoir, tel sera dès l'origine le programme du voyageur¹³⁹.

Dans ce « faire voir », le voyageur met toute son émotion et le récit tend à se centrer sur « la personne même du voyageur¹⁴⁰ ». Celui-ci se montre curieux de découvrir un monde nouveau dont il tente de décrire les particularités. C'est l'attitude de Domingo dans *Carta* :

Ya ves, caro hermano, cómo la curiosidad puede convertirse en virtud en tierra extraña. (*Carta*, 77)

C'est sur cette base que se formera le voyage romantique dont Chateaubriand est l'un des illustres représentants avec son oeuvre, *L'itinéraire de Paris à*

¹³⁶ *Ibid*, p. 30.

¹³⁷ *Ibid*, p. 20.

¹³⁸ *Ibid*, p. 31.

¹³⁹ *Ibid*, p. 27.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 25.

Jérusalem. La trilogie de Fajardo, en nous présentant la trajectoire de ses héros qui sont en perpétuel mouvement, nous livre aussi des itinéraires parfaitement identifiables, d'un territoire à un autre, d'une ville à une autre, à partir des espaces de naissance jusqu'aux espaces de pérégrination et de transgression.

A. Désignation et localisation : Vers une cartographie

1. Les espaces d'origine

Les espaces d'origine des personnages de la trilogie sont présentés et peuvent être localisés avec précision sur une carte. Tous les noms de lieux sont authentiques. Le lecteur sait d'où viennent les personnages. La désignation des lieux de naissance ou de l'enfance fait partie intégrante de la caractérisation des protagonistes chez Fajardo.

Parmi les aires géographiques citées précédemment voici les lieux d'origine des personnages : Bermeo, Carthagène des Indes, l'île de Ceylan, Cajamarca, l'île de Roanoke, l'île de la Tortue, Castro Urdiales, Bordeaux.

1.1 Bermeo, ville souvenir de Domingo

Le Pays Basque est la région d'origine de Domingo, le héros de *Carta*. Fajardo n'emploie jamais les mots : Pays Basque ou Euzkadi mais il se réfère aux Bisciaïens, les habitants de *la Biscaye* qui est un des noms qui désigne cette grande région. Domingo vient de la ville de Bermeo, dont il se remémore quelques lieux emblématiques, notamment l'église dont il cite le nom :

¿Cómo siguen las cosas ahí en Bermeo? Me gusta escribir el nombre de Bermeo, es casi como un conjuro [...]. Recuerdo muy bien el sonido de las campanas de Santa Eufemia [...]. (*Carta*, 22)

La phrase « me gusta escribir el nombre de Bermeo, es casi como un conjuro » peut à elle seule expliquer comment est suggéré l'espace à travers la trilogie. Citer le nom du lieu c'est déjà l'évoquer. Désigner et nommer c'est déjà suggérer un espace. Et il s'agit bien sûr d'un nom réel. Bermeo est bien le nom authentique de cette ville basque. Point de Vetusta ou de Macondo chez Fajardo. Et

c'est ensuite l'accumulation de ces noms authentiques qui va renforcer cet effet de réel à travers les trois romans. On note notamment que, dans *Carta*, pas moins de cinq autres villes basques sont citées comme Erandio, Lequeitio, ou Izpater, Guernica et Bilbao. Erandio est la ville d'origine d'un personnage secondaire de *Carta* appelé Lope :

Lope es vizcaíno, vecino de la anteiglesia de Erandio. (*Carta*, 33)

Lope est un compagnon de Domingo. Il est aussi du Pays Basque et il évoque ses souvenirs avec Domingo. Erandio est de nos jours une ville qui fait partie du grand Bilbao. Cela permet à Fajardo d'évoquer la capitale du Pays Basque située sur les rives du fleuve Nervion :

Me cuenta Lope de la ría del Nervión y yo le alabo la del río Oca. Encomia él la pujanza del comercio de Bilbao [...]. (*Carta*, 34)

Lope parle également à Domingo du mont Serantes. Il s'agit encore d'un nom bien réel :

El me cuenta de los días en que el pico del Monte Serantes amanece cubierto de nieblas, señal de prontas lluvias. (*Carta*, 33)

C'est une montagne bien connue des habitants de Bilbao car elle fait partie de leur paysage quotidien. De n'importe quel endroit de la ville, on peut voir se profiler au loin les contours de cette montagne.

Domingo évoque la Forteresse de Gaztelugache qui se trouve à Bermeo :

[...] y le hablo también del asedio a la fortaleza de San Juan de Gaztelugueche [...]. (*Carta*, 33)

Le personnage se réfère au passé de la ville mais le lecteur moderne sait que ce lieu est visité de nos jours. Il fait partie du patrimoine touristique du Pays Basque. Dans tout guide touristique, on note la référence à cet endroit si particulier. On peut visiter de nos jours l'ermitage qui est situé à l'endroit où était construite la forteresse, sur une pointe rocheuse escarpée, reliée à la côte par un pont et il faut gravir de nombreuses marches pour atteindre le sommet. L'aspect touristique de la présentation des lieux est donc toujours à prendre en compte.

Lequeitio et Izpazter sont deux villes où Domingo et son frère sont allés avant le départ de Domingo pour le Nouveau Monde :

[...] los sinsabores a Lequeitio en busca de la labor que se nos negaba en Bermeo. (*Carta*, 26)

[...] a María de Achio que me dio su amor en Izpazter. (*Carta*, 26)

L'allusion à ces deux villes côtières rappelle l'importance de la côte pour l'économie du Pays basque qui repose en partie sur la pêche et le tourisme. Ces deux endroits sont aussi cités dans un grand nombre de guides touristiques.

Enfin, bien qu'aucune action du roman ne se déroule à Guernica, le nom de la ville est cependant cité, quand le personnage évoque le passé des Seigneurs de Bermeo :

[...] el señor de Butrón expuso de la villa a Don Pedro de Abendano y a Don Pedro Roys de Arteaga, que hubieron de salir con los suyos por una de las puertas de la muralla, camino de Guernica [...]. (*Carta*, 33)

La ville de Guernica est mondialement connue en raison des tragiques bombardements de 1937. L'allusion à la ville martyre donne une nouvelle fois à Fajardo l'occasion d'ancrer l'intrigue dans une réalité géographique incontournable. La ville de Guernica ne joue aucun rôle dans l'histoire.

Si on fait le compte, pas moins de dix noms se référant au Pays Basque sont cités : six villes, un nom de montagne, deux fleuves, et le lieu touristique le plus caractéristique. On peut déjà remarquer à ce stade de l'analyse comment se manifeste l'inspiration géographique qui est à l'origine de la création de l'espace romanesque chez Fajardo. L'intrigue ne se déroule pas dans ces espaces. Il s'agit des lieux du souvenir du personnage. Comme on peut le voir sur une carte, les villes citées sont proches les unes des autres. C'est la dimension géographique qui transparaît ici ainsi que la complicité de la géographie avec la cartographie car citer des villes si proches, c'est déjà suggérer un itinéraire visible sur une carte.

1.2 Carthagène des Indes, ville de naissance de Cristóbal

Cristóbal Mendieta, le héros de *Converso* est né à Carthagène des Indes :

Mi nombre es Cristóbal Mendieta y soy nacido en la ciudad de Cartagena de Indias. (*Converso*, 26)

La ville n'est pas décrite. Elle est mentionnée, parce qu'elle est le lieu d'origine de Mendieta et en raison du rôle qu'elle jouait à l'époque pour le commerce des Indes :

[...] y mataba yo los días en La Habana [...] a la espera de que la armada de galeones de Cartagena de Indias hiciera puerto en la Villa. (*Converso*, 17)

La flotte marchande qui s'apprête à quitter La Havane, provient du port de Carthagène. C'est ce que précise Tomas Bird au début du roman *Converso*.

Mendieta a passé toute son enfance à Carthagène :

Hace poco más de diez años, cuando yo era todavía un niño, vino, a instalarse en Cartagena de Indias, el terrible tribunal del Santo Oficio [...]. (*Converso*, 114)

En ce qui concerne cette ville, il semble que c'est le passé de celle-ci qui intéresse Fajardo. L'allusion à l'Inquisition montre ici que la ville devra être analysée plutôt comme lieu de mémoire et non pas comme un lieu géographique. La ville n'est pas décrite. L'important est de signaler que l'Inquisition s'y est installée car ce fait a une incidence sur le déroulement de l'intrigue.

Enfin, il est important de rappeler que cette ville est citée dans *Mi nombre* dans le passage de *Relation de la guerre du Bagua* où le père de Diego lui raconte sa vie. C'est là que le père de Diego, Domingo, et son frère Juan ont vécu :

[...] escarmentados por las peripecias del viaje, decidieron permanecer en Cartagena [...]. (*Mi nombre*, 175)

1.3 L'île de Ceylan et Jamaica

Le personnage de Jamaica est originaire du Sri Lanka, appelé aussi Ceylan. C'est ce nom qui est utilisé dans le roman *Mi nombre* :

De ese modo supe que él había nacido en una lejana isla de las Indias Orientales a la que los lugareños llamaban Laka o Singala y los portugueses Zylam [...]. (*Mi nombre*, 252)

On note l'intérêt que porte Fajardo aux noms de lieux. Il n'emploie pas moins de trois mots : Laka, Singala, Sylam, pour se référer au Sri-lanka.

Ici on note l'effort du conteur pour décrire une réalité, pour la faire connaître, la « faire savoir », comme nous le dit Le Huenen à propos du récit de voyage. Jamaica semble vouloir faire l'inventaire de tous les noms de son île natale. Ce « goût de l'inventaire » est caractéristique de la géographie¹⁴¹. Il est fait également allusion aux terres voisines, que Fajardo par la voix de son personnage désigne avec leurs noms anciens : Coromandel et Malabar. Ici les deux noms correspondent aux côtes de l'Inde, toute proches en effet. Coromandel est la côte du sud-est de l'Inde tandis que Malabar est la côte du sud-ouest :

[...] los nobles isleños, algunos venidos muchos años atrás de las vecinas costas de Coromandel o las lejanas de Malabar [...] vivían en la abundancia. (*Mi nombre*, 252)

On notera une indication précise sur la localisation de ces terres, par rapport à l'île de Ceylan. La côte de Coromandel située au sud-est est bien entendu plus proche que celle de Malabar, située à l'ouest. Jamaica est né exactement dans le port de Jafnarú :

Jamaica había nacido en el puerto de Jafnarú [...]. (*Mi nombre*, 282)

Fajardo se réfère au port de Jaffna qui fut la capitale du royaume Tamoul. Située au nord de l'île, la ville se trouve en effet proche de l'Inde :

[...] y escribió su nombre sobre el pliego con la misma delectación con que había escrito los de aquellas otras tierras que pertenecían a su mundo perdido, como si el hecho de poder nombrarlas le hiciera de algún modo retornar a ellas. (*Mi nombre*, 253)

Nommer les terres de son enfance, « nombrarlas », permet au personnage de retourner en pensée vers le « mundo perdido ». C'est aussi pour Fajardo le moyen de suggérer l'espace fictionnel à travers les souvenirs nostalgiques des personnages.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 43.

1.4 Les îles de Bird : Roanoke et La Tortue

Nous traitons ensemble ces deux îles car elles sont les lieux de la naissance et de l'enfance du héros de *Converso*, Tomas Bird. Ce sont les deux endroits du point de départ de l'itinéraire de Bird.

Tomás est né sur l'île de Roanaoke :

[...] había nacido yo en una exigua colonia inglesa de Roanoke, durante la jocosa fiesta del Carnaval [...]. (*Converso*, 116)

Cette île se situe au Nord de la Floride et fait partie actuellement de l'État de Caroline du Nord. Elle fut la première colonie anglaise du Nouveau Monde. Elle ne se situe pas très loin de l'île de la Tortue dont le nom est cité à de nombreuses reprises dans *Converso*. Tomás Bird y a passé une grande partie de son enfance et il s'y rend après son premier séjour en Angleterre :

De esta guisa, jaleando insectos, como si fueran galgos, nos sorprendió la orden de prepararnos para zarpar rumbo a la isla de La Tortuga. (*Converso*, 312)

[...] el cielo fue tornándose azul y benigno conforme nos aproximamos a la isla de la Tortuga. (*Converso*, 313)

Fajardo donne une indication précise sur la localisation de l'île par rapport à l'île Hispaniola, qui est le cadre de l'action de *Carta* :

Por la amura de babor se veía la muralla vegetal del manglar que tapizaba a lo lejos la costa de la vecina isla de la Española [...]. (*Converso*, 313)

Cette indication permet au lecteur de localiser parfaitement l'emplacement des deux îles, la Hispaniola qui correspond de nos jours à Haiti et la Tortue, séparées seulement d'une dizaine de kilomètres par le canal de la Tortue cité également :

Y pronto enfilamos el canal que separa a ambas islas. (*Converso*, 313)

Il est fait mention d'un fort imprenable construit sur la montagne, sur la Côte orientale de l'île de la Tortue, au-dessus du petit port de Basse Terre, dont le nom est cité également :

En una de ellas está el puerto de Basse Terre, aquella confusión de chozas y cabañas de madera que se desperdigaban por la ladera del Monte [...]. (*Converso*, 314)

Le fort¹⁴² décrit dans le roman a bel et bien existé, il était appelé fort de la Roche et fut construit par le français François Le Vasseur, gouverneur de l'île de 1620 à 1652. Personnage qui apparaît dans l'intrigue :

Pero lo que despertó mi asombro fue la formidable fortaleza que se alzaba sobre la villa, literalmente colgada de la falda de la montaña en sucesivas terrazas superpuestas, entre cuyos baluartes sobresalían las bocas amenazadoras de los cañones. [...]. (*Converso*, 314)

Il subsiste de nos jours quelques ruines de ce Fort. Les croquis qui en ont été faits à l'époque peuvent néanmoins permettre à Fajardo de le décrire avec minutie : une construction en étage, à flanc de montagne avec ses canons menaçants. Fajardo ne cite pas le nom du Fort, appelé La Roche, mais à plusieurs reprises, il fait allusion au nom de celui qui le fit construire : Le Vasseur. C'est aussi sous ce nom qu'est connue cette forteresse :

Ahora, la higuera levantaba su enorme copa junto a la casa del gobernador de la isla, pues ése había ido a construir su fortaleza sobre el mismo lugar en que estuvo mi hogar. (*Converso*, 318)

Fajardo choisit de placer l'une des péripéties de *Converso* sur l'île de la Tortue, à l'époque où cette forteresse qualifiée d'imprenable fut assiégée par les Espagnols. Le fait historique lui permet de créer une situation très périlleuse propice à l'aventure. L'espace fictif, le lieu où habitait Bird, « mi hogar » est situé à l'endroit exact du redoutable fort, « había ido a contruir su fortaleza sobre el mismo lugar ».

1.5 Cajamarca, la région de l'Inca

Diego Atauchí est né au Pérou dans la région de Cajamarca. Le personnage le précise clairement :

[...] en esas tierras del Perú en las que nació [...]. (*Mi nombre*, 125)

Il fait allusion à sa mère, ce qui lui permet de situer l'endroit d'où il vient :

¹⁴² Voir annexe p. 489.

Mi nombre es Diego Atauchi y mi madre Dona María de la Cruz Atauchi Sisa, señora de un influyente ayllu de la ciudad de Cajamarca. (*Mi nombre*, 127)

La ville de Cajamarca est la ville où fut arrêté et exécuté Atahualpa en 1533. C'est un lieu hautement symbolique auquel Diego est fier d'appartenir. Le mot lui-même, « cajamarca » se réfère aux Incas, « corre por mis venas, la sangre de cajamarcas e incas ». (*Mi nombre*, 127). C'est une autre façon de désigner le peuple Inca.

Le lieu où a été élevé Diego est également évoqué avec beaucoup de clarté :

[...] mi madre decidió enviarme a edad temprana a un caserío de los agrestes linderos del abra del Gran Chimú, sobre la ruta que lleva a la barranca del río Tungurahua, que los españoles llaman Marañón [...]. (*Mi nombre*, 127)

Le Marañón est un affluent de l'Amazone. Sa source, qui se situe dans les Andes et non loin de l'océan Pacifique, pourrait être en réalité celle de l'Amazone. De nos jours, son cours est très prisé des amateurs de rafting et il est considéré comme le grand Canyon d'Amérique du sud. Cet aspect du relief est suggéré par l'emploi du mot « barranca » qui signifie ravin. On peut noter une grande précision dans la présentation du lieu d'origine de Diego. Pas moins de trois noms sont cités, « Gran Chimú, Tungurahua et Marañón ».

1.6 Bordeaux : la ville de Dana

Bordeaux est la ville de naissance, de l'enfance et de l'adolescence de Dana. L'héroïne de *Mi nombre* :

No lo podía evitar, cada vez que regresaba a Burdeos [...]. De niña me fascinaban, bajaba con mis hermanos hasta el muelle Richelieu [...]. (*Mi nombre*, 264)

Bordeaux n'est pas seulement la ville du souvenir, c'est aussi le cadre de l'action de *Mi nombre*. Les protagonistes passent par Bordeaux avant d'aller en Espagne. L'incursion dans la ville donne lieu également à l'évocation de lieux emblématiques, comme le quartier de la Bastide, le pont Richelieu, les bords de la Garonne, le pont principal, l'église Saint Pierre, la rue Macoudinat :

Tiago prefirió entrar en la ciudad atravesando el barrio de la Bastide y al final de su avenida principal, justo antes de llegar al gran puente de piedra que cruza el cauce de la Garona [...]. (*Mi nombre*, 264)

Dejamos el coche al lado de la iglesia de Saint-Pierre y nos dirigimos a pie a la rue Macoudinat [...]. (*Mi nombre*, 267)

On note à nouveau que Fajardo situe l'action dans un espace bien réel et qu'un nombre important de noms de lieux sont cités : pont, place, rue, bord du fleuve, église. Des itinéraires peuvent être établis grâce aux indications données : « atravesando », al final », « antes de llegar ».

1.7 Castro Urdiales et Tiago

Castro Urdiales est la ville de naissance de Tiago Boroní :

¿De dónde salgo yo Dana? Mi madre acabó viviendo en Castro Urdiales, justo en el límite de la provincia de Cantabria con el País Vasco, pero eso fue de casualidad porque se casó con mi padre y a él lo destinaron como práctico a ese puerto y ahí fui a nacer yo. (*Mi nombre*, 65)

Ce petit port de la côte cantabrique se situe effectivement juste à la frontière avec la province basque de Biscaye. Cette indication très précise : « justo en el límite de la provincia de Cantabria » est le type d'information que l'on peut trouver dans les guides touristiques qui sont censés orienter les voyageurs.

Au terme de cette analyse des lieux de naissance des personnages, nous constatons le recours systématique à des toponymes identifiables qui relèvent d'une connaissance précise de la part de l'auteur des lieux évoqués et d'une volonté de localiser les endroits à la manière de récits de voyages ou de guides touristiques. Les héros ont le souci de « faire voir¹⁴³ » les régions où ils sont nés comme les voyageurs qui décrivent le pays qu'ils traversent.

2. Les espaces de pérégrination

Nous désignons sous ce terme les espaces qui correspondent à des lieux de déplacement et de déambulation des personnages. Parmi les aires géographiques

¹⁴³ Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, p. 25.

évoquées précédemment, voici celles qui sont traversées par les héros et qui donnent lieu à des présentations d'itinéraires précis, des véritables feuilles de route. L'île Hispaniola, Belem, la forêt d'Amazonie, l'Angleterre, l'Espagne : Séville et Grenade, Madrid et Gijon, La France : Neuilly et Bordeaux, l'Islande

2.1 Traversée de l'île Hispaniola

Dans le roman *Carta del fin del mundo*, l'action se déroule sur l'île Hispaniola.

Dans *Converso*, le nom de l'île est cité. Lors de son voyage de retour vers l'île de la Tortue, après son premier séjour en Angleterre, Tomás, le héros, fait une escale à l'île de Saint Christophe qui est une île des petites Antilles et sur une carte on voit bien qu'elle peut être une escale pour les bateaux qui viennent d'Europe et qui se dirigent vers les Caraïbes :

Cuando llegamos a la isla de San Cristóbal no pudimos hacer otra cosa que permanecer a resguardo de su cuerpo la mayor parte del tiempo, que fue de vendavales hasta bien entrado el invierno. (*Converso*, 310)

Depuis l'île de Saint Christophe, les personnages se rendent ensuite à l'île de la Tortue et en arrivant ils aperçoivent au loin l'île Hispaniola :

[...] se veía la muralla vegetal del manglar que tapizaba a lo lejos la costa de la vecina de la española [...]. (*Converso*, 313)

Dans *Carta*, Le nom Hispaniola n'est jamais cité par Domingo, l'auteur de la lettre, mais par Diego Colomb, le fils du Découvreur à la fin du roman.

Hasta aquí, muy Reverendo y Magnífico Señor, la copia enmendada por obra del escribano, de la carta que me hizo legado, entre otros muchos escritos, Don Nicolás de Ovando a su partida, hace ya seis años, y que según dicen fue escrita por uno de los hombres que dejó el almirante Don Cristóbal Colón en la isla de la Española al término de su primer viaje a las Indias. (*Carta*, 171)

Le nom de cette île apparaît dans *Mi nombre*, dans un passage où la narratrice Dana, commente sa lecture du récit de Diego Atouchi. Le grand-père de celui-ci est un personnage de *Carta*, comme on l'a vu précédemment et qui serait arrivé sur cette île avec Colomb :

Su padre, un judío converso nacido en España, había llegado a tierras americanas [...]. El desorden de los primeros tiempos le permitió perderse entre la población indígena de la Española [...]. (*Mi nombre*, 168)

Il est intéressant de remarquer la récurrence des mêmes espaces d'un roman à l'autre de la trilogie. Qu'ils soient seulement cités ou qu'il soient le théâtre de l'action dans l'un ou l'autre des romans, ces lieux permettent aussi de créer le lien entre les trois oeuvres. Nous évoquons ici l'île Hispaniola. La trilogie retrace l'histoire de la famille Mendieta, dont le berceau est l'île Hispaniola. Il est cohérent que cette île soit nommée ou apparaisse dans les trois romans.

Domingo et ses compagnons se sont mis à construire un fort dès leur arrivée sur l'île. Dans l'en-tête de sa lettre, il n'omet pas de stipuler l'endroit d'où il écrit :

Villa de la Navidad

Viernes cuatro días de Enero (*Carta*, 17)

Il cite à nouveau le nom du fort au moment de son achèvement :

[...] esta playa sobre la que al fin se levanta la dignidad del fuerte de la Navidad. (*Carta*, 27)

Le fort de La Navidad qui fut le premier fort construit par les Européens sur cette terre américaine, était situé à l'est de l'île dans une zone qui appartient de nos jours à Haïti. L'endroit exact est tout à fait identifiable actuellement. Il se trouve près de Cap Haïtien, à Bor de mer Limonade, dans un village appelé En Bas Saline.

L'action de *Carta* se déroule à plusieurs endroits de l'île tout aussi identifiables que l'emplacement du fort. Les personnages vont partir à la recherche de l'or à l'intérieur des terres. Ce qui donne à Fajardo l'occasion de nommer différents endroits de l'île et de présenter un itinéraire tout à fait vraisemblable. Outre la position du Fort, assez proche de la mer, il y a le golfe en face duquel se situe le village du chef fictif Mayamorex, qui accueille chaleureusement Domingo et ses compagnons :

Mas ahora puedo escribirte, en el sosiego de la noche, al amparo de las palmas de este gran golfo en cuya orilla hemos hecho acampada [...]. (*Carta*, 51)

[...] y así seguimos costeano hasta el anocheo, en que arribamos a este golfo, que es el más hermoso que nunca hayas visto, hermano, y en cuya orilla opuesta se levanta un poblado de indios. (*Carta*, 63, 64)

Ce golfe s'appelle aujourd'hui le golfe de la Punta del Este, comme le stipule Fajardo dans l'appendice :

[...] golfo que hoy se llama de la Punta del Este, en Haïti, justo al lado de la bahía de Manzanille, donde desemboca el río Yaqui. (*Carta*, 181, 182)

De cette baie, on peut apercevoir la célèbre montagne que Colomb appela Monte Christi :

Supimos que después partieron las naves rumbo al Este, más allá del alto Monte que, según se nos dijo, llamaban los cristianos Monte Cristi y los indios Yocahudujo [...]. (*Carta*, 66)

Cette montagne s'appelle ainsi aujourd'hui et elle se trouve de nos jours en République Dominicaine et constitue un parc naturel.

Les personnages atteignent ensuite l'embouchure du fleuve Yaqui qui se situe de nos jours près de la baie de Manzanille, située un peu plus à l'est du golfe Punta del este :

Nos hicimos a la mar y pusimos proa al Nordeste, a fin de rodear el cabo que cierra el golfo y así alcanzar la ensenada que, al otro lado, sirve de salida a la mar al río Yaqui, según nos había dicho Yabogue, y sobre la que se levanta la majestuosa presencia del Monte Yocahudujo. Y en la mañana siguiente avistamos la boca del río Yaqui, tal como esperábamos, y a su izquierda la verde ladera del monte [...]. (*Carta*, 87)

De nos jours, il s'appelle Yaque. Il y a en fait deux fleuves Yaque, celui du nord et celui du sud. Celui du roman est le fleuve du nord qui débouche dans l'océan Atlantique alors que celui du sud débouche dans la mer des Caraïbes.

Le 20 avril 1492, les personnages arrivent à l'endroit où un autre fleuve : le Bao, débouche sur le Yaque :

El sábado, a veinte días del mes de abril, escuchamos el rumor de las aguas del río Bao al desembocar sobre el Yaqui. Al poco, avistamos el lugar donde ambos ríos se encuentran y vimos que era un bello paraje de orillas abiertas y con rocas en la corriente [...]. (*Carta*, 126)

Il existe effectivement un fleuve qui conflue avec le Yaque du nord. Actuellement il apparaît sous le nom de Mao. Il s'agit certainement du même fleuve.

Les Espagnols remontent ensuite le cours du fleuve Bao ou Mao et ils atteignent le fleuve Jalique :

Llegamos al río Jalique y seguimos su curso por la ladera de un monte hasta un valle alto y largo, de verde prados rodeados de árboles. (*Carta*, 140)

Il s'agit de la source du fleuve Jalique, « Era el nacimiento del río Jalique » (*Carta*, 140). Les Espagnols n'iront pas plus loin. Ensuite, Domingo le héros fait le trajet de retour jusqu'au Fort la Navidad :

He atravesado la selva y navegado ríos furiosos en una frágil canoa hasta llegar aquí, a la villa de la Navidad [...]. (*Carta*, 164)

Ce trajet est repérable sur une carte de l'île de Haïti, de l'emplacement du fort sur la côte jusqu'à la source du Jalique. On peut aisément en regardant une carte suivre le parcours fluvial et terrestre qu'empruntent les personnages à partir de l'emplacement du fort jusqu'à l'intérieur des terres. Ainsi, on constate un fort degré de mimétisme tel que le précise Jacques Soubeyroux à propos de Ferragus :

Ainsi la description de Paris dans Ferragus se caractérise par son fort degré de mimétisme : le lecteur peut suivre les trajets des personnages sur un plan de la ville¹⁴⁴.

Le lecteur de *Carta* peut « suivre les trajets des personnages sur un plan » de l'île. Ces détails topographiques authentiques sur les lieux où se passe l'action de *Carta* produisent une « grande impression de réalité ».

2.2 De l'île de Ceylan à Belem : l'incroyable trajet de Jamaica

Belem est la ville où le fleuve Amazone se jette dans l'océan Atlantique. L'Amazonie est un vaste territoire que traversent différents personnages de la

¹⁴⁴ Jacques Soubeyroux, « Le discours du roman sur l'espace - Approches méthodologiques » in *Lieux dits - Recherche sur l'espace dans les textes ibériques (XVI^e – XX^e)*, GRIAS n°1, (coord. Jacques Soubeyroux), Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 1993, p. 16.

trilogie. Le personnage de Jamaica se retrouve dans cette région alors qu'il vient de Ceylan, comme nous l'avons vu. C'est un long périple qui le conduit en Amazonie où il connaît la plus grande de ses aventures. Fajardo décrit avec précision les différents événements qui conduisent le personnage de l'Océan Indien à la mer des Caraïbes. À Ceylan, il est vendu comme esclave et il devient galérien à bord d'un navire portugais. :

De ese modo kandy fue a parar como galeote a un navío portugués [...] en una travesía que duró el tiempo justo de ir a toparse con un galeón corsario inglés frente a las costas de una isla que llaman Mauricius. (*Mi nombre*, 255)

On notera que la référence à l'île Maurice est tout à fait appropriée. Située au sud-est de l'Afrique du Sud, elle se trouve sur le trajet emprunté par les bateaux qui proviennent de l'océan Indien pour atteindre l'océan atlantique en contournant le cap de Bonne Espérance. C'est ce trajet qu'emprunte Jamaica car, après l'attaque du navire portugais par les Anglais, près de l'île Maurice, il devient corsaire au service du roi d'Angleterre, puis pirate dans les Caraïbes au service du père de Tomás Bird, le héros de *Converso*. L'histoire de Jamaica est aussi l'histoire d'un formidable voyage. Il a donc parcouru, depuis son île natale, une distance impressionnante, comme il l'indique à Diego Atauchí :

No tuvo Jamaica ocasión de terminar de contarme sus aventuras, aunque sí de explicarme que tras mucho navegar acabó ejerciendo él mismo el oficio de pirata en la mar Caribe [...]. (*Mi nombre*, 255)

Pendant la tempête que connaît le bateau le San Juan Gaztelugache narrée dans *Converso*, Jamaica passe par dessus bord. Il est ensuite recueilli par un bateau négrier portugais qui navigue vers la Guinée à la recherche d'esclaves :

[...] fue recogido en alta mar por un barco negrero portugués que viajaba a las costas de Guinea [...]. (*Mi nombre*, 244)

La référence à La Guinée est plausible. C'est une destination pour les bateaux négriers de l'époque, à la recherche d'esclaves. La zone où le bateau essuie cette tempête se situe en effet sur la route du commerce triangulaire. Jamaica est ensuite vendu comme esclave dans le port de Belem au Brésil :

[...] pues como esclavo fue tratado él mismo y como tal vendido al fin al pie de la fortaleza del puerto de Belem, adonde fue a atracar con su mercancía el buque negrero. (*Mi nombre*, 244)

Fajardo ne manque pas de citer un endroit emblématique de la ville. Il y a en effet à Belem un fort qui fut construit dès la fondation de la ville par les Portugais en 1616 et qui se nomme le fort du château. Il est bon de rappeler que l'embouchure du fleuve Amazone se situe à Belem. L'Amazonie est un lieu qui revêt une grande importance dans le roman *Mi nombre*, car c'est le théâtre des aventures de Jamaica et de l'inca Diego Atauchí.

2.3 Voyage de Jamaica à travers l'Amazonie

Le périple de Jamaica à partir du port de Belem est évoqué :

[...] y así internó en las tierras del Brasil, procurando siempre remontar el curso del majestuoso río que españoles y portugueses llaman Amazonas. (*Mi nombre*, 244)

On peut effectivement employer le mot périple qui, à l'origine, désignait un long voyage maritime. Le héros remonte le cours d'un des fleuves les plus longs du monde, « procurando siempre remontar el curso del majestoso río », l'Amazone. Dans *Mi nombre*, Dana cite également le nom du fleuve :

No recordaba con exactitud la longitud del Amazonas, pero desde las faldas de los Andes hasta su desembocadura debía de haber por lo menos cinco mil kilómetros [...]. (*Mi nombre*, 247)

Elle donne une information de type géographique puisqu'elle se réfère à la source, à l'embouchure et à la longueur du fleuve. Cette dernière nous permet d'évaluer la distance parcourue par le héros : une prouesse lui permettant d'atteindre une dimension héroïque. Un héros se doit en effet d'accomplir des exploits.

Diego, lui, va aussi traverser une partie de la forêt mais à partir de son lieu de naissance, la région de Cajamarca. Il décrit la route qu'il emprunte avec précision :

Abandoné el caserío del abra del Gran Chimú y tomé la ruta de oriente, el tortuoso camino [...] después de salvar la tumultuosa barranca del río Tungurahua, hasta el valle del río Bagua [...]. (*Mi nombre*, 186)

On note que le trajet de Diego comme celui de Domingo de *Carta* est présenté avec clarté comme s'il s'agissait d'un itinéraire destiné à orienter un voyageur. La direction est précisée, « tomó la ruta del oriente ». Les différentes étapes du voyage sont évoquées, « después de salvar la tumultuosa barranca », « hasta el valle ».

2.4 D'une ville à l'autre

2.4.1 Le trajet de Madrid à Villaviciosa, via Gijón

Dans *Converso*, Tomás part à la recherche de Catalina qui est partie à Madrid. Son trajet est décrit avec précision. Il rencontre une troupe de comédiens avec qui il fait un bout de chemin. Puis leur route se sépare à Valdepeñas. Les comédiens prennent la route pour Almagro, tandis que Tomas poursuit sa route vers Madrid :

Al día siguiente llegamos a Valdepeñas, donde los cómicos tomaron camino de Almagro [...]. (*Converso*, 187)

On note une nouvelle fois des références à des lieux authentiques. Valdepeñas est une ville de la province de Ciudad Real de Castilla la Mancha, située à 186 kilomètres de Madrid. Il y a en effet une bifurcation de cette ville pour aller à Almagro qui se situe à une trentaine de kilomètres.

Dans *Converso*, Tomas Bird prend la direction de Oviedo, dont le nom est cité dans le roman, pour se rendre à Gijon à la recherche de Catalina :

Elegí el puerto de Gijón, por ser el más cercano a la Villaviciosa donde moraba Catalina [...]. (*Converso*, 214)

Tomás espère retrouver sa bien-aimée à Villaviciosa. Ces deux villes des Asturies, Gijón et Villaviciosa, se situent en effet à une vingtaine de kilomètres l'une de l'autre. Tomás arrive dans la ville accompagné de son serviteur Cosme. Fajardo situe l'action à l'emplacement exact où se trouvait l'ancienne ville de Gijón : la colline de Santa Catalina. Il décrit avec beaucoup de détails cet endroit :

[...] llegamos a Gijón, que es villa de no más de tres mil habitantes situada en la ladera y al pie de un cerro que llaman de Santa Catalina, rodeado de mar salvo por una larga lengua de mar de arena que le une a la tierra firme

y que en los días de mareas bravas queda reducida apenas a un angosto camino. (*Converso*, 216)

Après son entrevue avec Catalina près de l'église de Santa Maria de la Oliva, qui est en effet une l'église de Villaviciosa, Tomas dépité va marcher jusqu'au promontoire de San Lorenzo, un endroit bien réel également :

Y yo dormí cuanto pude y di largos paseos por las playas que llevan hasta el promontorio de San Lorenzo. (*Converso*, 226)

De nos jours, on peut faire cette promenade en bord de mer depuis Cimadevilla, jusqu'à la Pointe de San Lorenzo. Le parcours fait environ cinq kilomètres. De nombreux voyageurs décrivent cet itinéraire, cette « ruta » touristique agréable qui surplombe l'océan. Tout ceci montre que l'espace fictionnel de Fajardo n'est pas un espace imaginaire. Il y a un fort degré de mimétisme. L'espace recréé est un espace vécu. On sait que l'auteur a vécu pendant de longues années dans la région de Gijón¹⁴⁵.

2.4.2 De Cádiz à La Mamora

Tomás accompagne le soldat Contreras dans une expédition, pour aller attaquer La Mamora, et combattre les pirates de Salé qui infestent les eaux du détroit de Gibraltar :

[...] esos del Salé [...] infestan las aguas del estrecho con sus rapiñas [...].
(*Converso*, 155)

Contreras part du port de Cadiz pour attaquer la Mamora :

Armamos en Cádiz las dos tartanas [...] de tal manera que amaneciéramos frente a La Mamora, pues tan solo la separan de Cádiz cuarenta leguas [...].
(*Converso*, 156)

On note une mention précise sur la distance qui sépare ces deux endroits : « cuarenta leguas » : quarante lieues. Ce chiffre est tout à fait exact. Cette distance exprimée en lieues, qui correspond à 230 kilomètres environ est bien la distance qui

¹⁴⁵ Voir entretien du 6 mars 2015 dans l'annexe p. 477.

sépare la ville de Cadix de la ville de Mehdiya, qui est le nom de cette ville actuelle du Maroc que les Espagnols avaient appelée La Mamora.

2.4.3 De Bordeaux à Gexto

C'est le troisième roman de la trilogie, *Mi nombre*, qui a pour cadre le Pays Basque. Dana et Tiago, qui sont allés voir la fille de celle-ci à Bordeaux se rendent en Espagne. Il est logique qu'ils passent par la frontière basque. Fajardo ne manque pas de citer la ville frontière française Hendaye :

Vi que estábamos cerca de la frontera española y le propuse a Tiago tomar en Hendaya el café que quería. (*Mi nombre*, 287)

On remarque une grande exactitude dans la présentation du lieu où les personnages prennent leur café :

Nos detuvimos en la cafetería de la antigua aduana, un vestigio de un mundo de fronteras [...] desde la cafetería se veían las casetas de control abandonadas [...]. (*Mi nombre*, 287)

Cette recomposition réaliste de l'espace passe comme toujours par l'évocation d'un nom. Il existe effectivement une cafétéria de l'ancienne douane à Hendaye. Ensuite le parcours est tout tracé. Les personnages « retoman la ruta » jusqu'à la petite ville côtière où ils se rendent :

Volvíamos al coche y retomamos la ruta, que pronto se adentró en las curvas de la autopista que va de San Sebastián a Bilbao, a través de los sinuosos valles del país vasco. (*Mi nombre*, 289)

Les personnages ne s'arrêteront pas à San Sebastián mais tout près de Bilbao, à Getxo. Fajardo cite néanmoins le nom de San Sebastián, cette ville balnéaire et sa célèbre plage, lieu de prédilection des touristes d'aujourd'hui.

Les personnages s'installent à l'hôtel de los « tamarises » qui existe réellement à Getxo.

2.4.4 De Neuilly à Aubervilliers

Le protagoniste de *Mi nombre* a un appartement à Neuilly, tout près de celui de Dana, avenue du Roule. Fajardo décrit le trajet en voiture depuis l'aéroport Charles de Gaulle. Dans ce cas précis, ce qui surprend à nouveau c'est la précision de tous les lieux cités, identifiables sur une carte et reconnaissables pour ceux qui connaissent parfaitement l'endroit :

Al salir del periférico, la alta y oscura torre del hotel Concorde Lafayette se cernió por un momento sobre nosotros, y justo antes de adentrarnos en las calles de Neuilly-sur-Seine. El taxi pasó delante del portal de mi casa y se detuvo un centenar de metros más allá, en la plaza de Wintson Churchill, enfrente de cuyo monumento a los caídos por Francia se alza el edificio [...].
(*Mi nombre*, 88, 59)

Il est vrai que l'hôtel Concorde, très imposant se voit de très loin, quand on arrive du périphérique. Dans les lignes suivantes, Fajardo cite l'église Saint Pierre, le boulevard d'Inkermann et le lycée Pasteur.

Dana boit un café au café Le Marly qui est effectivement situé avenue du Roule : « Entré en el Marly » (*Mi nombre*, 145)

Les deux personnages vont récupérer la voiture du fils de Tiago à la Courneuve. Fajardo ne manque pas de mentionner que le garage se trouve près du stade de France :

Al recoger el coche de Daniel [...] en La Courneuve, no muy lejos del Estadio de Francia. (*Mi nombre*, 151)

En attendant de pouvoir récupérer la voiture, ils vont dans le quartier d'Aubervilliers, en passant par le boulevard Anatole France. Bertrand leur fait visiter son jardin ouvrier. Après une immersion mouvementée dans les quartiers où ont lieu les émeutes, vers la station du RER, Dana réussit à extraire son ami Tiago de cette zone agitée et à rejoindre Paris, en franchissant le canal de Saint Denis :

Al fin conseguí dar con la vía de incorporación a la autopista 86 y unos minutos después estábamos atravesando el puente sobre el canal de Saint-Denis, dirección París. (*Mi nombre*, 217)

On note que Fajardo donne même le numéro de l'autoroute : la 86. C'est un détail que l'on trouve sur le plan de Paris, utile pour ne pas se tromper. Il s'agit là

toujours d'un souci de localiser à tout prix tout lieu cité. Et c'est aussi un détail de plus qui contribue à renforcer cette impression de réalité déjà très marquée, par l'évocation des noms connus certainement par un grand nombre de lecteurs : Saint Denis, le stade de France, le RER.

2.4.5 De Plymouth à Whitehaven

Une grande partie de l'intrigue de *Converso* se situe en Angleterre. Le fils de Colons Anglais, Tomás Bird désire revenir sur la terre de ses ancêtres. Il accoste à Plymouth pour rejoindre la ville de Brighton dont est originaire son père :

En el muelle de Plymouth se alineaban muchos y bien cuidados navíos [...].
(*Converso*, 279)

Il décrit le trajet de Plymouth à Brighton, en citant les villes de Exeter et Southampton :

Las tierras que mediaban entre Plymouth et Exeter [...]. (*Converso*, 292)

Le personnage fait le trajet seul entre Portsmouth et Brighton. Il ne manque pas de préciser que cette ville se trouve dans le Comté de Sussex :

El condado de Sussex estaba cubierto de suaves colinas [...]. (*Converso*, 285)

Ensuite le périple du personnage nous conduit à Londres :

[...] la ciudad de Londres donde llegué seis días más tarde [...].(*Converso*, 292)

Après trois années passées à faire la guerre dans les Flandres, Tomás, qui est devenu soldat se trouve en Ecosse dans les collines de Cheviot avec son détachement :

La vida en el destacamento de las colinas de Cheviot no tenía más sobresaltos que la de nuestra indignación [...].(*Converso*, 295)

Les événements obligent sa garnison à se replier dans le port de Whitehaven. Tomás prend soin de préciser que cette ville se trouve dans la région anglaise de Cumbrie :

[...] los lagos y montes de Cumbria hasta la granja, situada al otro lado de la pequeña ensenada de Whitehaven [...]. (*Converso*, 300)

Tous les déplacements du personnage peuvent être suivis sur une carte du Royaume Uni. Après avoir tué un homme, Tomas doit fuir Whitehaven. Un pêcheur le conduit à l'île de Man :

Samuel [...] me propuso conducirme hasta la cercana isla de Man [...]. (*Converso*, 306)

On note, toujours dans un souci de localisation de la part de Fajardo, une indication de distance. En effet l'île de Man est très proche du port de Whitehaven. Fajardo n'omet pas de citer la mer d'Irlande :

La travesía del mar de Irlanda fue larga y difícil. (*Converso*, 307)

Ensuite, une fois arrivé sur l'île, Tomas trouve un bateau qui peut le conduire à Bristol :

[...] pues el capitán de la pequeña galeota que me llevó hasta el puerto de Bristol [...]. (*Converso*, 307)

Il est fait mention du canal de Saint George, qui est en effet la voie d'accès pour atteindre le port de Bristol, depuis la mer :

Atravesé pues el canal de Saint George [...]. (*Converso*, 307)

Ce canal est aussi appelé canal de Bristol. Il s'agit d'un bras de mer qui permet l'entrée dans le port de Bristol. Une fois de plus, l'espace est vu sous un angle géographique, par la présence dans le récit de noms de lieux précis se référant à la configuration, au relief et à l'itinéraire emprunté.

2.4.6 De Tel-Aviv à Afula

Une partie de l'action de *Mi nombre* se passe à Tel-Aviv. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur une information spatiale :

Santiago Boroní enloqueció en algún lugar de la ruta entre Tel-Aviv y la ciudad de Safed [...]. (*Mi nombre*, 13)

Tiago a été arrêté à un poste-frontière de Cisjordanie situé au sud de la ville de Afula :

[...] había terminado en aquel paso fronterizo de Cisjordania situado al sur de la ciudad de Afula. (*Mi nombre*, 37)

Dana part de Tel-Aviv en voiture pour se rendre vers Afula afin de récupérer son ami. Exténuée, elle décide de passer par la côte et non par la montagne, qui serait pourtant un trajet plus court, pense-t-elle. C'est un détail tout à fait vérifiable en regardant la carte de la région :

Esa era la razón de que yo también hubiera decidido dirigirme hacia Afula por la costa, tendría que dar un rodeo de algunas decenas de kilómetros, pero estaba demasiado agitada y nerviosa como para ponerme a conducir por carreteras de montaña. (*Mi nombre*, 34)

L'itinéraire de Dana est localisable sur une carte :

Atravesé Haifa poco después de las ocho [...] y me adentré por la carretera del valle de Jezreel [...]. (*Mi nombre*, 34)

Dana traverse en effet la vallée de Jezreel. Peu après Afula, Dana est contrôlée par l'armée israélienne et ce n'est qu'escortée par les militaires qu'elle peut rejoindre le poste frontière de Cisjordanie. Quelques noms de lieux réels sont cités entre Afula et le poste frontière :

El trayecto duró apenas diez minutos, pasamos de largo el desvío de Sandala y la arboleda del camino de Muqeibila [...] vi las vallas del puesto fronterizo [...]. Al otro lado estaba el poblado palestino de Jalame y, apenas cinco kilómetros más lejos, Yenin. (*Mi nombre*, 45)

On note toujours ce souci de nommer un certain nombre de lieux pour renforcer cette impression de réalité. Il n'y a pas moins de cinq noms de lieux cités dans les lignes ci-dessus.

2.5 Déambuler dans les villes

2.5.1 Parcourir les rues de Madrid

Catalina séjourne dans un hôtel situé tout près de la célèbre Plaza Mayor :

La casa del maestro en que paraba Catalina estaba en la calle de la cava de San Miguel, a espaldas de la plaza mayor. (*Converso*, 187)

Tomas décide de se loger très près de cette place également :

[...] tomamos una habitación en una posada que abría sus puertas en la calle mayor. (*Converso*, 187)

La calle Mayor est une artère bien connue du centre de Madrid et la rue « de la cava de San Miguel » est une rue tout à fait localisable sur un plan de la ville.

Enfin, un autre lieu madrilène sert de décor à l'intrigue du roman et non des moindres, puisqu'il s'agit de la Puerta del sol :

Muy pronto hallé una plaza que llaman de la puerta del sol, cerca a la posada. (*Converso*, 188)

Il est vrai que cet endroit emblématique de Madrid n'est pas très loin de la Plaza Mayor. Le personnage s'y rend bien entendu à pied. Dans ce quartier le personnage Tomás va tenter de noyer son chagrin d'avoir perdu la trace de sa bien-aimée dans les bras de prostituées. On lui indique une première rue, la rue de Francos, située un peu plus loin de la Puerta del sol :

[...] en la calle de Francos, más allá de la puerta del sol, próxima del convento de Santa Ana y del corral de comedias de la calle príncipe. (*Converso*, 190)

On peut à nouveau suivre le périple du personnage à travers les ruelles et les rues qui sont des lieux bien réels. Les édifices cités : le couvent et le Corral de comedias existent réellement. Ne trouvant pas à son goût le lupanar situé rue de Francos, Tomás se fait indiquer un autre endroit, où il s'empresse d'aller. Le lecteur peut à nouveau suivre ses pas :

Seguí las señas que el mozo me había dado y de ese modo desandé mis pasos hacia la Puerta del Sol [...] retomé después la calle Mayor y me

adentré en un callejón que conducía a la plazuela de San Salvador.
(*Converso*, 191)

La plaza de San Salvador est localisable sur le plan mais actuellement elle a changé de nom et s'appelle la plaza de la Villa et elle donne effectivement sur la calle Mayor. Au XVII^e siècle, elle portait le nom de l'église qui s'y trouve. Les références à des lieux authentiques sont nombreuses dans la scène qui se déroule à Madrid et ce sont elles qui permettent de donner à la fiction l'apparence de la réalité.

2.5.2 Un passage par Tolède

Avant d'arriver à Grenade, Tiago et Dana ont le temps de déambuler dans certains lieux emblématiques de Tolède :

Tiago quiso acercarse un momento a la antigua sinagoga del tránsito y después entramos en un restaurante de la plaza de Zocodover. (*Mi nombre*, 307)

La référence à Tolède est très succincte. Néanmoins, Fajardo ne manque pas de citer deux endroits emblématiques de la ville : la place de Zocodover qui est le coeur de la ville, lieu de réunion et de rencontre, qui doit son nom au marché arabe dont elle occupe le site et la synagogue du Tránsito, visitées de nos jours par de nombreux touristes et qui est l'un des lieux qui témoignent de la présence des Juifs dans la ville. On notera que la visite des personnages à Tolède ne fait pas avancer l'intrigue et c'est le caractère historique de l'évocation de la ville de Tolède qui est évident ici et qui sera traité dans un prochain chapitre. Pour l'heure, on peut noter que cette brève escapade des personnages à Tolède donne l'occasion à l'auteur de citer des lieux emblématiques tels qu'on pourrait les trouver sur un itinéraire touristique.

2.5.3 Une escale à Séville

Une partie de l'action de *Converso* se déroule à Séville car le bateau où se trouvaient les héros Cristóbal et Tomás, le San Juan de Gaztelugache, a accosté dans ce port après avoir subi une tempête et l'assaut de pirates. Des lieux

emblématiques de la ville sont cités : notamment le quartier de la Triana, où Tomás Bird a trouvé à se loger grâce à l'aide du célèbre soldat Contreras :

Con ayuda del capitán Contreras hallé hospedaje en una renombrada taberna del barrio del Triana [...]. (*Converso*, 152)

La taverne est située tout près du quai de las Muelas d'où Tomás voit le long défilé des esclaves berbères et guinéens, sources de profits pour les commerçants florentins ou valenciens. Sont cités également les quais de l'Arenal et la « casa de contratación » : les lieux emblématiques du commerce avec les Indes :

[...] que el suyo había sido un suceso comentado desde el barrio de Triana hasta los muelles del Arenal [...] a la casa de Contratación [...]. (*Converso*, 150)

Le siège de la « casa de contratación » : l'organisme le plus puissant de l'organisation coloniale se trouvait dans la « sala de los almirantes » la salle des amiraux de l'Alcazar, que l'on peut visiter de nos jours. L'Alcazar se situe tout près de la cathédrale de Séville.

2.5.4 Un périple à Grenade

Une partie de l'histoire du roman *Mi nombre* se situe à Grenade. Les protagonistes, Tiago et Dana s'installent dans un hôtel situé sur la place Bib-Rambla :

Tiago había reservado en Granada una habitación en el hotel Los Tilos, situado en la misma plaza de Bib-Rambla [...]. (*Mi nombre*, 210)

Il y a bien un hôtel appelé ainsi sur cette place. De la fenêtre de sa chambre, Tiago voit la cathédrale qui est sur la place et au loin l'Alhambra :

Tras los edificios del otro lado de la plaza se veía la torre cuadrada de la catedral y, entre esta y las montañas azules, se alzaba la colina verde de la Alhambra, en la que resplandecía su delicado palacio como un diamante de sangre. (*Mi nombre*, 311)

Les deux personnages vont parcourir ces endroits emblématiques de Grenade : le quartier de l'Alhambra et de l'Albaicín. Fajardo cite des noms précis de

rues, que Tiago emprunte en voiture facilement et qui sont identifiables sur une carte :

Le pregunté dónde íbamos, « al paseo de los tristes », respondió, dudé un momento, « es el nombre de una calle », me declaró [...]. Subimos por la avenida de los Reyes Católicos hasta la plaza nueva y la silueta de la Alhambra se recortó majestuosa [...]. (*Mi nombre*, 319)

Pour aller à la promenade des tristes, on peut effectivement passer par cette avenue des Rois Catholiques qui conduit tout droit à la plaza Nueva. C'est de cette place qu'on peut aller à l'Alhambra à pied en empruntant la cuesta de Gomez. Fajardo n'omet pas de citer l'église qui se trouve sur cette place, l'église de Santa Ana :

Pasamos junto a la iglesia de Santa Ana. (*Mi nombre*, 320)

Cette mention de l'église ne fait pas avancer l'intrigue et aucun fait relatif à l'histoire de ces personnages ne s'y déroule. Cet élément du décor sert à ancrer une nouvelle fois l'action dans un environnement réel incontournable.

Puis les personnages empruntent toujours en voiture la petite rue étroite : la carrera del Darro qui suit le cours de ce petit cours d'eau : el Darro. Tous ces détails topographiques sont rigoureusement exacts. Pour qui connaît bien l'endroit, on passe en effet près de l'église pour prendre à la gauche de celle-ci, cette rue qui longe le Darro sur la droite :

[...] y enfilamos por la carrera del Darro, con el río a nuestra derecha [...]. (*Mi nombre*, 320)

Enfin, au bout de cette rue, se trouve en effet un petit pont et c'est là que Tiago jette les cendres de son fils :

Ante nosotros había un puente, y del otro lado del río, se alzaba el manto oscuro del bosque que rodea la Alhambra, coronado por los iluminados edificios del palacio. (*Mi nombre*, 320)

On notera la présence presque obsessionnelle de l'Alhambra qui est mentionnée cinq fois depuis le début du chapitre. Ceci révèle un fort mimétisme spatial. C'est l'effet produit par la visite de la ville. À partir de nombreux lieux de la ville, le voyageur peut distinguer l'Alhambra au loin. Nous notons également une

grande précision dans la désignation des lieux que parcourent les personnages. Le lecteur peut avoir l'impression de lire un guide touristique. Outre l'Alhambra, les autres lieux cités, comme la plaza Nueva, l'église Santa Ana, la carrera del Darro ou les rues de l'Albaicín sont également les lieux présentés dans les guides comme étant des lieux incontournables pour les touristes.

Tiago et Dana déambulent dans les ruelles de l'Albaicín puis ils reprennent la voiture et empruntent à nouveau des rues parfaitement localisables : la route de Sacromonte et le vieux chemin de la Fargue :

Tiago condujo por la carretera del Sacromonte [...] hasta una serie de curvas que suben en dirección al camino de Fargue. (*Mi nombre*, 325)

Comme nous l'avions stipulé en ce qui concerne le périple des personnages sur l'île Hispaniola, on peut constater que c'est une véritable cartographie des déplacements que dresse l'auteur. On peut suivre les déambulations des personnages sur le plan de Grenade.

2.5.5 La Havane et son port

Dans *Converso*, les aventures du Héros Tomas Bird débutent à La Havane :

Corría el año de mil seiscientos y veintidós, y mataba yo los días en La Habana, con la ayuda de las mozas de la posada donde me hospedaba [...]. (*Converso*, 17)

Le narrateur Tomas déambule dans le port et il décrit l'ambiance qui y règne juste avant le départ de la flotte espagnole. Cependant, il fait allusion à des endroits emblématiques de la ville :

Los cañones del castillo de los Tres Santos reyes del Morro atronaron el aire con la última salva de bienvenida [...]. (*Converso*, 17)

La taberna abría sus puertas en una calle angosta a espaldas de la plaza de armas [...]. (*Converso*, 18)

Le Château appelé « Castillo de los tres santos reyes del Morro » qui se situe en face de l'avenue qui longe la digue, « El Malecón » fut construit entre 1589 et 1630 pour protéger l'entrée du port, contre l'attaque de pirates ou de corsaires.

La « plaza de armas » se situe dans la partie ancienne de la ville : La vieille Havane. C'est une place carrée entourée de porches, située tout près du port où les bateaux en partance pour l'Espagne devaient embarquer leurs précieuses marchandises.

2.6 Une incursion pirate en Islande

Fajardo nous fait voyager plus au nord encore que l'Angleterre ou l'Ecosse. En effet, les pirates de Salé vont jusqu'en Islande :

El capitán sabía que más allá de las costas de Inglaterra estaba una isla, a la que llamaban Islandia [...]. (*Converso*, 232)

Les pirates accostent dans la ville principale, Reykjavik, la capitale actuelle :

Por un pescador que hablaba la lengua danesa supieron de una principal villa, que recibía el nombre de Reikiavij [...]. (*Converso*, 232)

3. Les espaces de la transgression

3.1 Salé, la république pirate

L'Afrique du Nord est une aire géographique très présente dans *Converso*, dont une grande partie de l'action se déroule à Salé, qui est de nos jours une ville située en face de la capitale du Maroc : Rabat. Les Morisques chassés d'Espagne, ceux qui venaient de la ville de Hornachos et ceux qui venaient de Al-Andalous, fondèrent sur l'emplacement actuel de Rabat, la République pirate, dont fera partie un des héros de *Converso*, Cristóbal Mendieta. Cristóbal décrit la configuration de cette zone, composée au XVII^e siècle de deux villes : Salé la nouvelle et Salé la vieille, situées toutes deux au bord du fleuve Bouregreg :

Al otro lado del río, se levantaba una villa amurallada, gemela de la que acogía en esta orilla a la casba, que en lengua mora quiere decir fortaleza o castillo y bajo cuyas defensas estaban las mazmorras. Pronto supo Cristóbal que ambas ciudades se llamaban Salé, mas a la que ofrecía tan ingrata morada la denominaba Salé la Nueva, mientras que la otra situada en la orilla derecha, más allá de los arenales del traicionero curso del Bu-regreg, recibía el nombre de Salé la vieja. (*Converso*, 146)

Les Morisques s'installèrent à Salé la nouvelle. C'est là que s'est érigée la capitale Rabat, sur la rive gauche du fleuve Bouregreg, tandis que Salé la vieille, située sur la rive droite, est devenue l'actuelle Salé¹⁴⁶. Fajardo fait référence à des monuments emblématiques de cette période qui se visitent de nos jours comme la citadelle de la Kasbath des Oudaias, construite par les Almoravides et où s'étaient installés les Morisques :

[...] la casba, que en lengua mora quiere decir fortaleza o castillo y bajo cuyas defensas estaban las mazmorras. (*Converso*, 146)

La tour de Hassan était l'endroit dont les Morisques se servaient comme d'un entrepôt marin géant :

Los astilleros estaban a poco más de una legua, río abajo, al pie de una majestuosa y antigua torre, que llamaban de Hassan y que los piratas habían transformado en gigantesco almacén marino [...]. (*Converso*, 145)

Les pirates de Salé, les anciens « moriscos » chassés d'Espagne ont su investir la citadelle de Salé. Le lieu est devenu emblématique de leur révolte contre le pouvoir établi. Il en va de même pour la forêt amazonienne, lieu symbolique de la résistance inca.

3.2 La forêt péruvienne : la rébellion inca

Jamaica et Diego ont un point commun. Leur aventure se déroule en Amazonie : sur les rivages du fleuve ou sur l'un de ses affluents et dans la forêt. Le nom du fleuve est cité dans les deux romans :

[...] y así internó en las tierras del Brasil, procurando siempre remontar el curso del majestuoso río que españoles y portugueses llaman Amazonas. (*Mi nombre*, 244)

Les deux personnages se rencontrent dans la forêt amazonienne péruvienne. C'est là qu'ils se révoltent contre les Espagnols aux côtés d'un peuple appelé les Tutasinchis. C'est cette rébellion que raconte Diego Atauchu dans sa *Relation* :

¹⁴⁶ Voir annexe p. 486.

[...] contaba una insurrección inca en la zona amazónica del Perú [...]. (*Mi nombre*, 303)

Un certain nombre de lieux authentiques sont cités. Il s'agit bien du Pérou, que le narrateur se refuse à désigner comme faisant partie du Nouveau Monde :

[...] en estas tierras del Perú en las que nací [...] en éste que llaman equivocadamente Nuevo Mundo [...]. (*Mi nombre*, 125)

Le père de Diego a résidé à Lima et à Cajamarca. Ces villes sont juste citées. Elles font référence à l'histoire familiale de Diego, puisqu'il s'agit de la vie de son père. L'histoire de Diego se déroule également dans cette région du nord du Pérou dans la province de Cajamarca, près du fleuve Tungurahua que les Espagnols nomment Marañón. C'est un affluent de l'Amazone. L'action se situe près de la ville de Jaén de Bracamoros, qui fut fondée en 1549. Ce nom est cité dans le roman car les rebelles attaquent la garnison située tout près. Celle-ci se trouve près d'un lieu appelé « pongo de retama » qui est proche d'un autre fleuve, le Bagua :

Son las tierras del Bagua la última frontera oriental del dominio español [...]. Por esa razón apenas hay guarniciones militares en la región y tan solo una pequeña villa fundada por lo españoles, de nombre Jaen de Bracamoros, más allá del llamado Pongo de Retama, donde el Bagua entronca con el caudaloso Tungurahua. (*Mi nombre*, 187)

Le mot « pongo » est un mot quechua qui signifie porte. Ce lieu est constitué d'accidents géographiques, des sortes de canyons creusés par les eaux aux abords de la cordillère des Andes. Il y a aussi le fleuve Cahuapanas, qui débouche dans le Marañón. Sur ses rives, les guerriers de l'ombre, les Tutasinchis ont construit leur village :

[...] la villa de los guerreros de la oscuridad estaba situada efectivamente a orillas de un río al que llamaban Cahuapanas [...]. (*Mi nombre*, 191)

On notera aussi l'allusion à deux autres villes péruviennes bien réelles : Vilcabamba et Tumubamba. La première est bien connue pour avoir été le dernier bastion du dernier inca rebelle : Tupac Amaru. La deuxième est une ville de cette même région. Elle est mentionnée pour être la ville de naissance d'un personnage de la fiction : Juan Tiso. On note que ces villes ne sont pas les lieux de l'action mais

elles se situent tout près de Cajamarca. Les nommer permet à Fajardo de renforcer l'ancrage de l'intrigue dans une réalité spatiale tangible.

Enfin, Fajardo, par la voix de son personnage Diego Atauchí, ne manque pas de mentionner la ville emblématique de l'empire Inca, Cuzco :

[...] el Cuzco permanecía bajo dominio de los españoles. (*Mi nombre*, 191)

Cette étude nous a conduit à recenser un nombre important de noms de lieux. C'est en nommant les lieux que Fajardo crée son espace romanesque, et il en désigne un grand nombre. Ce qui tend à prouver qu'il a besoin d'une toponymie très dense pour créer son espace romanesque : un espace fortement ancré dans le monde réel. Point de Vetusta ou de Macondo dans l'univers de Fajardo. Tous les noms sont les noms de lieux authentiques dont la géolocalisation est facilitée par les indications des différents personnages qui nous permettent ainsi de dresser une véritable cartographie de l'espace traversé. Toutes les informations sont exactes et détaillées comme on pourrait les trouver dans un guide touristique ou un manuel de géographie. Tout aussi exactes sont les descriptions du relief, de la faune et de la flore que nous étudions dans les chapitres qui suivent. On notera qu'il s'agit bien de descriptions, exercices auxquels s'est livrée la science géographique dès son origine pour appréhender la réalité physique d'un lieu :

Dans ses premiers développements, la géographie a insisté avant tout sur la dimension physique de cet espace et, par là même, une de ses méthodes essentielles a longtemps été la description, qui est aussi un exercice littéraire¹⁴⁷.

B. Géographie physique

1. Le relief

Fleuves, côtes, baies, golfes, montagnes et vallées : Fajardo, se transformant ainsi en écrivain-géographe, décrit le relief des régions traversées par les personnages. La présentation de l'espace reflète ainsi une forte inspiration

¹⁴⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 20.

géographique. De nombreux éléments descriptifs présentés par les différents narrateurs se sont pas en lien direct avec les intrigues et relèvent, pour la plupart, d'une volonté de l'auteur de fournir à ses lecteurs des informations telles que l'on pourrait les trouver dans un récit de voyage. La définition que nous donne Myriam Marcil-Bergeron de ce type de récit est éclairante à ce sujet :

Un type de récit ou l'histoire (au sens narratif du terme) bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même [...]¹⁴⁸.

À bien des égards, le récit des narrateurs « bascule » dans la géographie, particulièrement quand celui-ci souligne la singularité des paysages traversés par les personnages en privilégiant la description plutôt que la trame romanesque.

1.1 Une obsession pour les fleuves

Comme nous l'avons vu en recensant les noms des lieux, de nombreux noms de fleuves apparaissent. L'hydrologie fluviale fait partie intégrante de l'étude du relief, en géographie. Fajardo s'intéresse particulièrement aux fleuves. Longueur, naissance, embouchure, différents affluents, courants, débit, navigabilité : tous ces critères qui sont pris en compte par les géographes, sont également évoqués par Fajardo dans la trilogie.

On apprend que le fleuve Yaqui en Haïti se jette dans la baie de Manzanille :

[...] así alcanzar la ensenada que, al otro lado, sirve de salida al mar del río Yaqui [...] ayer avistamos la boca del río Yaqui. (*Carta*, 87)

Il a pour affluent le fleuve Bao :

[...] escuchamos el rumor del río Bao al desembocar sobre el Yaqui. (*Carta*, 126)

Dans *Mi nombre*, Dana se demande quelle est la longueur de l'Amazone :

¹⁴⁸ Myriam Marcil-Bergeron, *Vers une définition du récit de voyage*, La traversée, <http://www.latraversee.uqam.ca/entr-e-de-blogue/vers-une-d-finition-du-r-cit-de-voyage>, page consultée le 12/11/16.

No recordaba con exactitud la longitud del Amazonas pero desde las faldas de los Andes hasta su desembocadura debía de hacer por lo menos cinco mil kilómetros, era una enormidad [...]. (*Mi nombre*, 245)

L'Amazone est le plus grand fleuve du monde après le Nil, il mesure en effet plus de 5000 kilomètres. Dans ces mêmes lignes, il est fait mention de la naissance du fleuve : « las faldas de los Andes » et de son embouchure : « su desembocadura ». Les affluents de l'Amazone sont cités, comme le Tungurahua, appelé Marañón par les Espagnols, le Bagua et le Cahuapanas. Le narrateur rappelle le fort débit du Tungurahua. Il est « caudaloso » (*Mi nombre*, 187). C'est l'un des points que l'on évoque en caractérisant un fleuve.

Fajardo fait également référence aux fleuves de l'île de Ceylan, mais il ne les nomme pas. Il fait à nouveau allusion au débit, en employant le terme : « caudaloso » :

[...] Zeylam [...] montañas desde las que descenden ríos caudalosos y navegables. (*Mi nombre*, 252)

Dans *Converso*, Tomás qui se trouve à Madrid ne manque pas de faire allusion au fleuve de la ville : le Manzanares, dont l'aspect assez modeste marque tout visiteur la première fois qu'il le voit :

[...] el Manzanares es un riachuelo [...]. (*Converso*, 186)

Parecióme cosa inaudita que ciudad tan principal [...] tuviera tan menguado río. (*Converso*, 188)

Dans *Mi nombre*, les deux protagonistes empruntent la carrera del Darro, cette petite rue étroite qui longe ce petit fleuve : le Darro.

Quand Dana se réfère à la Garonne, elle fait allusion au lit du fleuve :

[...] justo antes de llegar al gran puente de piedra que cruza el cauce de la Garona [...]. (*Mi nombre*, 264)

Quand Mendieta décrit le fleuve Bu-regreg de Rabat, il se réfère au cours du fleuve :

[...] mientras que la otra, situada en la otra orilla derecha, más allá de los arenales del traicionero curso del Bu-Regreg. (*Converso*, 146)

Dans *Converso*, la Tamise est citée pour ses facilités de navigation :

[...] la multitud de embarcaciones que navegaban el Támesis [...].
(*Converso*, 293)

La Tamise a toujours été effectivement réputée pour autoriser une bonne navigation et notamment celle de grands navires et elle a contribué à l'essor de la Marine Anglaise.

Nous avons recensé pas moins de douze fleuves. Ce qui démontre l'intérêt de l'auteur pour ces éléments du relief qui lui permettent une fois de plus de renforcer l'ancrage dans le réel de l'espace romanesque. Nous avons évoqué la dimension géographique de la littérature actuelle. Nous avons également rappelé la propension de la géographie à « nommer », à « consigner », ou à se livrer à des « exercices » de « nomenclature¹⁴⁹ ». Cette liste de douze fleuves rend compte de cette volonté de l'auteur de faire oeuvre de géographe.

1.2 Configuration des côtes : beauté et dangers

Fajardo fait allusion à la configuration des côtes des pays évoqués. Un certain nombre de termes géographiques sont ainsi utilisés. Dans des passages qui sont de véritables descriptions quoique assez brèves, les héros livrent le fruit de leurs observations. Ces présentations jouent le rôle que l'on attend des descriptions dans un roman, qui sont comme « une suspension du temps, le narrateur arrêtant son récit pour donner à voir le lieu où il se déroule ou les éléments qui le composent¹⁵⁰ ». Cette volonté « d'arrêter le temps » pour décrire relève de cette « mission documentaire¹⁵¹ » du récit de voyage évoquée par Pierre-Louis Rey. Ainsi, Fajardo semble soucieux de « permettre au lecteur d'imaginer » l'espace traversé par ses personnages-voyageurs¹⁵². Le nombre important de détails relatifs au côtes témoigne de cette volonté.

¹⁴⁹ Bernard Debardieux, « Différenciation et désignation géographique des objets alpins : six manières de faire » in *Revue de géographie alpine*, tome 89, n°4, 2001, p. 43.

¹⁵⁰ Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette Supérieur, 1997, p. 157.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 161.

¹⁵² Nous rappelons que José Manuel Fajardo a lui-même voyagé dans les pays évoqués. Il est notamment allé sur l'île de la Tortue.

Dans *Carta*, Domingo évoque les rochers de la plage de Laga à Bermeo ainsi que la ria de Mundaca :

Y yo le hablo de las mareas de la ría de Mundaca entre las peñas de la playa de Laga [...]. (*Carta*, 33)

Le terme, «ría» est employé. Il renvoie à la configuration géographique spécifique de la région.

Dans *Converso*, Tomás Bird fait référence aux côtes escarpées de la région de Gijón :

Navegamos con los grandes acantilados de la costa a la vista, evitando los numerosos escollos que les cercan y a la tarde, entramos en la villa de Villaviciosa. (*Converso*, 219)

Les plages de la Manche sont également évoquées dans *Converso* quand Tomás Bird se trouve dans la région de Brighton :

[...] y cerca de él se extendía una gran playa batida por las inquietas aguas del canal de la Mancha. (*Converso*, 286)

Il se réfère à l'étroitesse du canal :

Vidas de trabajo sin más perspectiva que la angostura del canal, en cuyo falso horizonte parece intuirse siempre la presencia de las costas continentales. (*Converso*, 286)

Le personnage évoque ensuite la configuration des côtes de Whitehaven :

[...] nos ejercitábamos en los claros del cercano bosquecillo de arces que se extendía hasta la rocosa costa. (*Converso*, 301)

Dans *Mi nombre*, Fajardo évoque la dangerosité des côtes de Ceylan :

[...] Zeylam, una tierra de costas peligrosas [...]. (*Mi nombre*, 252)

Il évoque dans *Converso*, le profil escarpé des côtes de la Tortue :

Avistamos la blanca corona de nubes que flota sobre sus montañas [...] y poco a poco, el perfil abrupto de la isla emergió de la mar como una Venus de su concha. Reconocí sus picos escarpados y la breve meseta rematada en acantilados en su costa oriental. (*Converso*, 313)

Ces côtes sont dangereuses en raison des récifs de corail :

[...] los únicos peligros, eran, para la navegación, algunos arrecifes de corral. (*Converso*, 313)

Dans *Converso*, Bird fait allusion à la dangerosité des côtes de la Tortue :

Es ese el mejor puerto de la Tortuga, que está rodeada en su mayor parte por acantilados inaccesibles [...].(*Converso*, 68)

Tous ces exemples témoignent d'une volonté de présenter la particularité des différentes côtes traversées par les personnages. Fajardo ne manque pas de faire allusion à la beauté de côtes où « el verde del mar » « se confunde con la verde vegetación » (*Carta*, 22). Il évoque les barrières de corail caractéristiques de cette région. Les fonds marins sont décrits avec précision :

[...] islote de arena [...] cuyas raíces se hunden en el agua, tan tupidos, numerosos y enmarañados como zarzales. (*Carta*, 70)

El agua era templada y limpia, y de tal transparencia que a veces era verde y a veces amarilla, así cambia el fondo. (*Carta*, 72)

La configuration particulière des côtes intéresse particulièrement les marins pour qui il est primordial d'accoster sans encombres. Un terme revient plusieurs fois dans les trois romans. Il s'agit du mot : « ensenada » qui signifie une anse, c'est à dire une baie peu profonde :

Nos hicimos a la mar y pusimos proa al Norte, a fin de rodear el cabo que cierra el golfo y así alcanzar la ensenada [...]. (*Carta*, 87)

A ambos extremos de la ensenada [...]. (*Converso*, 314)

Cette présentation détaillée des côtes démontre l'esprit d'observation de Fajardo. Dans un souci de vraisemblance absolue, il nous livre les particularités des zones traversées à la manière d'un voyageur soucieux de décrire au plus juste ce qu'il a vu. La description est un élément primordial dans la présentation géographique des espaces mais aussi du récit de voyage, dans lequel le narrateur

veut rendre compte des paysages qu'il observe. « La description occupe une place de prime importance » dans la « relation de voyage¹⁵³ ».

1.3 Des montagnes et encore des montagnes

Ces éléments du relief sont très présents dans les trois romans. Toutes les montagnes caractéristiques des zones traversées par les personnages sont mentionnées.

Le narrateur de *Converso*, décrit le relief de l'île de la Tortue :

Avistamos la blanca corona de nubes que flota sobe sus montañas [...].
(*Converso*, 313)

Des termes géographiques précis sont utilisés : « cimas, picos, acantilados » ainsi que des adjectifs : « abrupto, escarpado » :

[...] antes de que sus cimas aparecieran [...] el perfil abrupto [...] reconocí sus picos escarpados [...] acantilados [...]. (*Converso*, 313)

Nous avons déjà mentionné la montagne de Haïti qui se nomme Monte Christi, dont le nom indigène est Yocahudujo. Dans *Carta*, Domingo évoque sa taille imposante :

[...] la majestuosa presencia del Monte Yocahudujo. (*Carta*, 87)

Depuis la petite baie en contrebas, tout voyageur ne peut que remarquer la présence majestueuse de cette montagne.

Le parcours des Espagnols dans l'île Hispaniola à la recherche de l'or se termine dans un paysage montagneux décrit minutieusement par Domingo :

[...] tornándose el paisaje en serranía [...] cuestras [...] piedras y vados.
(*Carta*, 127)

[...] ladera de un monte hasta un valle alto y largo [...] una pared rocosa ante la que había un estanque de aguas cristalinas [...]. (*Carta*, 140)

¹⁵³ Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, p. 25.

Le paysage ainsi décrit correspond exactement à ce que l'on peut découvrir à l'intérieur de l'île Hispaniola, notamment dans une zone qui se trouve de nos jours en République Dominicaine. C'est le dépaysement pour les Espagnols. La description minutieuse doit rendre compte de l'émerveillement produit.

L'évocation des paysages des différentes régions traversées par les personnages se fait également par petites touches. Les noms des éléments du relief européen sont évoqués et des adjectifs viennent en rappeler la singularité. Les montagnes asturiennes offrent des défilés surprenants :

El viaje fue largo y tedioso, y en él hubimos de sortear desfiladeros sobrecogedores y remontar las nevadas montañas que cercan la tierra asturiana. (*Converso*, 217)

Les « pedregales » : les terrains rocaillieux de la Pointe de San Lorenzo sont élevés :

[...] hay altos pedregales que terminan en la Punta de San Lorenzo. (*Converso*, 216)

Le comté de Sussex en Angleterre a de douces collines :

El condado de Sussex estaba cubierto de suaves colinas [...]. (*Converso*, 285)

Les montagnes qui entourent l'Alhambra paraissent bleues :

Tras los edificios del otro lado de la plaza se veía la torre cuadrada de la catedral y, en tras ésta y las montañas azules, se alzaba la colina verde de la Alhambra, en la que resplandecía su delicado palacio como un diamante de sangre. (*Mi nombre*, 311)

Le Pays Basque a aussi un relief montagneux. Ses vallées sont sinueuses :

Volvíamos al coche y retomamos la ruta, que pronto se adentró en las curvas de la autopista que va de San Sebastián a Bilbao, a través de los sinuosos valles del País Vasco. (*Mi nombre*, 289)

Ces détails sur la topographie spécifique du paysage basque ou andalou témoignent d'un souci de décrire par petites touches les espaces traversés. On peut ajouter ici que ces détails ne sont pas en lien direct avec l'intrigue. C'est la vision du voyageur qui transparaît ici et non celle du conteur d'histoires.

1.4 Un soupçon de géographie humaine

Dans *Mi nombre*, le narrateur souligne la richesse agricole de la vallée du Jezreel en Israël :

[...] y me adentré por la carretera del valle de Jezreel, que discurre entre tantas plantaciones y tan fructíferas que efectivamente, parece una tierra tocada por la mano de Dios. (*Mi nombre*, 34)

Voici que notre écrivain-géographe s'approche de la géographie humaine et plus précisément d'une de ses composantes, la géographie rurale, en faisant allusion aux résultats du travail de l'homme sur l'espace. Cette vallée est fertile grâce à l'homme qui a su en tirer profit. Ce trait distinctif n'a aucun lien avec l'intrigue. Néanmoins, l'auteur semble soucieux de livrer ce détail géographique au lecteur.

2. La flore

2.1 La luxuriance des Tropiques

Fajardo s'attache à décrire de façon précise la flore des zones de l'action, dans *Converso* et *Carta* qui sont représentatives de la topographie particulière des Caraïbes. Il s'agit de véritables leçons de géographie où on note un fort degré de mimétisme.

Dans *Mi Nombre*, l'action se déroule dans une zone éloignée des Caraïbes, puisqu'il s'agit de la forêt amazonienne du Pérou et celle-ci est décrite de façon moins précise et plutôt d'une manière symbolique. Néanmoins certaines caractéristiques des zones tropicales apparaissent dans les passages descriptifs, comme la végétation luxuriante ou le caractère étouffant de la forêt :

[...] pues del otro lado de los cerros no hay más que selva, la más formidable de las defensas : impenetrable y voraz [...]. (*Mi nombre*, 187)

[...] y ocultando su figura bajo la espesura de los bosques. (*Mi nombre*, 177)

Mais c'est donc dans *Carta* et également dans *Converso* que Fajardo décrit la flore tropicale. Il présente la végétation de l'île Hispaniola et de l'île de la Tortue toute

proche, de façon très réaliste. Il s'agit de la végétation typique des îles Caraïennes où le vert domine et que l'adjectif luxuriant qualifie le mieux :

Estas otras también son verdes, exuberantes y prolifas en arbustos, frutos y árboles [...]. (*Carta*, 22)

Les éléments de la végétation évoqués sont représentatifs des régions tropicales humides. C'est une végétation abondante qui se compose d'une grande variété de plantes et de fleurs. On note une certaine redondance. Les mêmes termes sont répétés. La profusion des éléments descriptifs que nous relevons montre l'intérêt de l'auteur pour cette végétation si particulière :

[...] enredaderas de flores enormes y vivos colores. (*Carta*, 19)

[...] tierras verdes, exuberantes y prolifas en arbustos, frutos, y árboles. (*Carta*, 20)

[...] esta tierra rebosante de árboles y frutas. (*Carta*, 52)

Le narrateur Tomás Bird décrit dans *Converso* la végétation de l'île de la Tortue. Il souligne aussi l'abondance des plantes :

En primavera se llenan los montes de flores como nunca habrás visto [...]. (*Converso*, 318)

Certains arbres sont cités avec précision notamment le palmier royal, ou les manguiers présents dans les deux îles :

[...] altísimas palmas. (*Carta*, 18)

Las playas se sucedían a estribor, entre mangos y palmas [...]. (*Converso*, 313)

Por la amura de babor se veía la muralla vegetal del manglar que tapizaba a lo lejos la costa de la vecina isla de la Española [...]. (*Converso*, 313)

La mangrove : « el manglar » est la formation végétale caractéristique des littoraux marins tropicaux.

Tomás Bird fait également allusion à un autre arbre présent sur l'île de la tortue : le figuier du Bengale, importé par un médecin hollandais, quelques temps avant la venue du personnage :

[...] y la extraña higuera de Bengala que había traído y plantado un médico holandés, llegado a Basse Terre unos años antes de que lo hiciera yo. (*Converso*, 318)

La description qui est faite de l'arbre qui se trouvait à côté de la maison de Tomás semble sortie d'un livre d'histoire naturelle :

Aquel árbol magnífico, que ya era grande cuando dejé la Tortuga, había adquirido proporciones gigantescas y las raíces que nacían de sus ramas y que iban a hundirse en el suelo, como si estuvieran sus vegetales brazos apoyados en una legión de bastones, le daban un aspecto viejo y venerable. (*Converso*, 318)

Le lecteur peut s'interroger sur le rôle de cette description botanique par rapport à l'intrigue elle-même. Ce qui transparaît ici c'est le sens de l'observation du narrateur et son goût de transmettre au lecteur des informations précises sur la singularité d'un paysage comme le ferait n'importe quel voyageur qui a le désir de faire le récit de ses voyages. C'est ce même esprit du détail que l'on retrouve dans le célèbre récit de voyages de Nicolas Bouvier, qui fait référence depuis de nombreuses années et dont voici un extrait significatif :

La route traverse d'abord les vallons vert émeraude, les villages de chaume, les paradis d'oliviers et de noisetiers qui s'étendent derrière la ville. Puis elle suit une vallée en pente douce bordée de montagnes rondes et bleues. Au bout de la vallée, les premières rampes du col grimpent à travers les forêts de hêtres géants dont les feuillages jaunes éclataient comme des fanfares à vingt mètres au dessus de nos têtes¹⁵⁴.

L'allusion au gigantisme des hêtres d'Anatolie rappelle ici les proportions démesurées des figuiers de l'île de la Tortue. Quel voyageur n'aurait-il pas envie de relever ces détails pittoresques pour le faire partager à autrui ? Ce gigantisme est souligné dans de nombreux passages descriptifs :

[...] altísimas plantas. (*Carta*, 19)

[...] árboles altos como torres [...] tal es su altura [...] alto follaje. (*Carta*, 104)

Parfois, le personnage-voyageur, manquant de vocabulaire adapté pour nommer des plantes de cette végétation luxuriante qu'il n'a jamais vue, se sent dépourvu de termes adéquats et il utilise alors des termes connus comme le mot

¹⁵⁴ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 101.

buissons : « unos árboles tupidos como zarzales ». (*Carta*, 19). Domingo qui décrit ce paysage à son frère a recours à la comparaison avec ce qui est connu. Il a l'attitude du voyageur qui veut décrire au mieux le monde nouveau en se servant de référent compréhensible pour le destinataire. Il renvoie à un « référent » que le lecteur est « censé déjà connaître¹⁵⁵ ».

Cette profusion de plantes est aussi évoquée par deux termes qui reviennent souvent : Le mot « espesura » et l'adjectif « tupido » qui veut dire touffue : « flores, fragancias de la espesura. (*Carta*, 18), « unos árboles tupidos como zarzales ». (*Carta*, 19), « cuyas raíces se hunden en el agua tan tupidos (*Carta*, 87). Cette multiplicité de plantes produit bien sûr une impression d'enchevêtrement rendue par les termes : « intrincado, enmarañado, laberinto, malla intrincada ».

Le vert prédomine, comme on peut le voir dans de nombreux passages descriptifs : « tierras verdes, exuberantes y prolijas en arbustos, frutos y árboles ». (*Carta*, 22), « laberinto de verdura » (*Carta*, 70), « túnel de verdura ». (*Carta*, 88)

Cette liste des différents éléments qui constituent la flore de l'île Hispaniola¹⁵⁶ et de L'île de la Tortue nous montre le haut degré de mimétisme topographique voulue par Fajardo, qui a lui-même visité ces lieux. Ces divers éléments disséminés néanmoins de façon éparsée dans la narration de l'action semblent refléter une synthèse assez complète de la réalité de ces îles au patrimoine naturel magnifique. Il suffit de regarder des photos actuelles des paysages de La République Dominicaine, de Haïti ou de l'île de la Tortue, pour s'en convaincre. Au terme de cette analyse, on peut souligner l'importance, au sein même des deux romans *Carta del fin del mundo*, et *Converso*, de l'espace constitué par le décor naturel des Caraïbes. L'auteur Sépulveda dans le prologue de *Carta*, souligne que ces éléments naturels qui constituent la toile de fond du roman sont aussi ce qui fait son attrait :

Para terminar, insisto en que se trata de uno de aquellos libros, que nos acompañarán por mucho tiempo, porque teniendo como fondo una escenografía creada por los elementos naturales del Caribe y la belleza de un lenguaje que, [...] nos conduce por senderos de debilidades y fortalezas

¹⁵⁵ Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, p. 25.

¹⁵⁶ Voir annexe p. 483 et p. 487.

[...] a la manera de los grandes autores de los libros de aventuras que nos iniciaron en el placer de leer¹⁵⁷.

Nous remarquons que Sepúlveda se réfère à la beauté du paysage tropical, ces « elementos naturales del caribe ». Il insiste sur la présence incontournable de cette végétation luxuriante qui constitue un décor inhabituel, une « escenografía » qui est déjà, de fait, propice à l'aventure.

2.2 Les paysages européens en contrepoint

La végétation européenne n'est pas décrite de façon aussi exhaustive. Le narrateur de *Carta*, Domingo, fait une comparaison entre les paysages américains et les paysages basques. Il note la prédominance du vert dans les deux cas :

Y el verdor de sus tierras. Estas otras son también verdes [...]. (*Carta*, 22)

Mais, c'est dans *Converso* que le narrateur Tomas relève le contraste frappant entre les deux types de végétation. La végétation tropicale a un aspect désordonné et sauvage qui reflète les prodiges de la nature, tandis que la végétation de l'Angleterre, notamment dans les alentours de Plymouth, a un aspect très ordonné qui est le reflet de la main de l'homme :

El verdor de sus campos nada tenía que ver con la exuberancia de la isla de la Tortuga [...]. Había una calma y una templanza en el ambiente que me hicieron soñar con una vida de noble [...]. (*Converso*, 250)

C'est la vision des paysages anglais vus par Tomas, que nous donne à voir Fajardo. Tomás Bird écrit ses Mémoires qui deviennent alors un récit de voyage, dans lequel, le regard du personnage-voyageur est capital :

Yo buscaba entonces refugio en la contemplación de los campos que me rodeaban [...]. (*Converso*, 282)

En Exeter admiré la belleza de su catedral [...]. (*Converso*, 282)

¹⁵⁷ Luis Sepúlveda, « El novelista como enemigo del olvido » in *Prólogo de Carta del fin del mundo, Carta del fin del mundo*, Barcelona, Ediciones B, S.A., 2005, p. 9 -10.

Bird découvre les paysages anglais. Les termes employés, « La contemplación », « admiré » révèle que c'est par son regard que le personnage-voyageur s'ouvre à ce monde nouveau. Myriam Marcil-Bergeron souligne cet aspect de la littérature de voyage en commentant le livre de Gérard Cogez sur les écrivains-voyageurs :

La première escale de Cogez concerne la pratique du regard, pratique par laquelle le voyageur investit l'espace qui l'entoure de sa propre intériorité. Au sein de l'immensité, par exemple, c'est par un regard à la fois attentif et ouvert à l'autre que la connexion entre l'homme et l'espace peut s'établir ; l'oeil s'étonne, capte l'ailleurs et s'y adapte peu à peu¹⁵⁸.

On peut dire que Bird « investit l'espace qui l'entoure de sa propre intériorité¹⁵⁹ » dans la mesure où il trouve même un refuge dans la contemplation de ce monde qui est nouveau pour lui. Il est prêt à recevoir tout ce que ce Nouveau Monde lui offre : la joie de découvrir mais également la possibilité de trouver une forme d'apaisement à ses souffrances. Ce dernier point renvoie à ce que déclare Michel Le Bris quand il commente les propos de Stevenson :

[...] Stevenson, dont je livre trois phrases à la méditation du lecteur. La première, qui commande toute son oeuvre : « Le dehors guérit »¹⁶⁰.

Tomás Bird bénéficie du voyage-thérapie, ce « dehors » le guérit en quelque sorte puisqu'il trouve une forme d'apaisement dans la contemplation du paysage. Il est également investi du rôle de voyageur émerveillé. Il est aussi surpris que les Espagnols découvrant pour la première fois les Caraïbes. Ce qui explique qu'il se livre à de plus grandes descriptions, que l'on peut qualifier de géographiques. Il décrit les paysages du trajet entre Plymouth et Exeter :

Las tierras que mediaban entre Plymouth y Exeter no eran ya las verdes costas que había visto al llegar, sino unos sombríos páramos. (*Converso*, 282)

Lors de ce trajet, Tomás rencontre un personnage, William Buyam, qui lui présente la situation du pays :

¹⁵⁸ Myriam Marcil-Bergeron, *Vers une définition du récit de voyage*, La traversée, <http://www.latraversee.uqam.ca/entr-e-de-blogue/vers-une-d-finition-du-r-cit-de-voyage>, page consultée le 12/11/16.

¹⁵⁹ *Ibid*

¹⁶⁰ Michel Le Bris, *Étonnants voyageurs*, Paris, Éditions Hoebeke, 2015, p. 33.

Por él supe del descontento que cundía entre la plebe [...]. (*Converso*, 282)

C'est aussi l'un des aspects des récits de voyage, la rencontre avec l'autre, que commente Myriam Marcil-Bergeron :

La deuxième escale intitulée « la rencontre des individus » montre que le déplacement dans l'espace implique des escales, des échanges avec des gens d'autres cultures¹⁶¹.

Tomás décrit aussi avec force détails les paysages du Comté de Sussex, dans le trajet qui le mène de Portsmouth à Brighton :

El sendero bordeaba a trechos los acantilados y otras veces se adentraba en la comarca, entre campos de trigo. El condado de Sussex estaba cubierto de suaves colinas sobre las que se levantaban robledales y hayedos, alternados con campos de labranza y pequeñas huertas [...]. (*Converso*, 285)

Les termes assez précis, « robledales », « hayedos », « campos de labranza » « huertas » reflètent une volonté de présenter avec minutie la végétation de l'espace traversé, toujours à la manière d'un récit de voyages : champs cultivés, jardins potagers, types d'arbres : chênaies, hêtraies. La parenté avec le récit de Nicolas Bouvier est à nouveau flagrante. On peut à ce propos se demander comment Tomás connaît ce type de végétation, lui qui vient des Tropiques. C'est le Tomás vieillissant qui, écrivant ses Mémoires, s'est documenté ou s'agit-il de l'auteur Fajardo, l'écrivain-voyageur, qui se laisse ici dépasser par son désir de raconter les paysages qu'il a lui-même traversés. Fajardo déclare lui-même qu'il a la nécessité de voir de ses propres yeux l'espace qu'il décrit dans ses romans :

No sé si será falta de imaginación o tal vez exceso de curiosidad, que es otro de los caminos que llevan a la infancia, pero lo cierto es que cuando escribo una novela tengo siempre necesidad de ver con mis propios ojos los principales escenarios donde ha de desarrollar su trama¹⁶².

Les forêts anglaises que Tomás traverse sont évoquées. Cependant, ce n'est pas une vision géographique qui en est faite mais une présentation à forte charge symbolique et qui sera traitée dans un prochain chapitre. Il est cependant intéressant

¹⁶¹ Myriam Marcil-Bergeron, *Vers une définition du récit de voyage*, La traversée, <http://www.latraversee.uqam.ca/entr-e-de-blogue/vers-une-d-finition-du-r-cit-de-voyage>, page consultée le 12/1116.

¹⁶² José Manuel Fajardo, « Rabat, República de piratas españoles » in *Motor y viajes*, www.elmundo.es/motor/99/MV092/MV092rabat.html, page consultée le 15/0516.

de noter, d'ores et déjà à travers ces quelques lignes, la différence de traitement que subit cet aspect du relief :

Mientras atravesaba los bosques, me invadía la repentina calma de la alimaña que al fin regresaba a su madriguera. Los retorcidos brazos de los robles trezaban una acogedora techumbre sobre el mundo [...]. (*Converso*, 274)

Les branches des chênes deviennent des bras protecteurs.

La connotation symbolique de la forêt grenadine apparaît également dans cette phase qui a trait au bois qui entoure l'Alhambra :

[...] y del otro lado del río se alzaba el manto oscuro del bosque que rodea la Alhambra [...]. (*Mi nombre*, 320)

Le bois qui entoure l'Alhambra devient une cape protectrice.

3. Le climat

Les narrateurs de *Carta* et de *Converso* ne manquent pas également de faire allusion au climat tropical des régions traversées. Dans *Carta*, Domingo souligne le caractère chaud et humide à la fois, ce qui peut surprendre les Européens :

[...] pero en estas reina un aire tibio, incluso cuando llueve, que es experiencia nunca vista sudar bajo la lluvia [...]. (*Carta*, 22)

Dans *Converso*, Tomás vante les mérites du climat :

Aquí el clima es benigno [...]. (*Converso*, 317)

[...] y los rigores del verano se prolongan todo el año, de tal manera que las cuatros estaciones se tornan en una sola. (*Converso*, 318)

Cependant, ce climat peut réserver de mauvaises surprises. Dans *Carta*, il est fait mention d'un terrible ouragan qui ravage l'île de temps à autre :

A buen seguro el huracán, que es como los indios llaman a una tempestad de vientos que arranca de cuajo los árboles más robustos, del que me ha hablado el señor Mayamorex a mi paso por la aldea se ha cebado en la villa. (*Carta*, 165)

Dans *Converso*, le colon anglais Tomas Bird qui découvre le pays de ses ancêtres ne manque pas de faire une réflexion sur le climat :

Incluso el frío viento nocturno y la pertinaz lluvia se me antojaban vivificantes y beneficiosos para una mente despierta [...]. (*Converso*, 280)

Cette remarque sur le climat participe aussi de cette découverte d'un monde nouveau. De la même façon que Domingo et ses compagnons ont remarqué la douceur du climat tropical, Bird note les différences de température, « el frío viento », « la pertinaz lluvia » auxquelles il est prêt à s'adapter, « se me antojaban vivificantes y beneficiosos ».

4. La faune

Dans cette présentation de la nature, les animaux sont peu présents. Cependant, on note, dans *Carta*, la référence à quelques animaux inconnus des européens. Ce qui permet de renforcer le contraste entre l'Europe et la nouvelle terre que les Espagnols découvrent :

[...] criaturas aún sin nombre tan raras en sus formas [...]. (*Carta*, 18)

Les Espagnols se trouvent dans l'impossibilité de nommer les animaux découverts, «criaturas aún sin nombres» :

[...] una fea criatura de muchos colores que parecía gusano, pero era tal su tamaño que se dijera culebra. (*Carta*, 60)

La comparaison avec les animaux connus des Européens est une des façons d'appréhender cette faune inconnue, « tal tamaño que se dijera culebra ». L'allusion à ces animaux inconnus des Espagnols sert à renforcer l'étrangeté du monde découvert et le dépaysement que cette découverte produit :

[...] y la atención sobresaltada por las muchas criaturas que pueblan tan espesa selva, que son serpientes de gran tamaño y también lagartos gigantes que en Egipto llaman cocodrilos [...]. (*Carta*, 89)

La « atención sobresaltada » traduit l'émerveillement et la sensation de surprise provoquées par le dépaysement dans lequel la découverte de cette faune inconnue plonge les aventuriers.

II. TOPOSÉMIE FONCTIONNELLE

Après avoir recensé tous les lieux de la trilogie pour en démontrer l'ancrage géographique, il s'agit maintenant de caractériser ces lieux et d'en dégager la fonction par rapport à la diègèse. Nous retiendrons six caractérisations différentes. Il y a tout d'abord l'univers propre aux pirates puisque les trois romans abordent le thème, même s'il est plus présent dans le deuxième roman. Le deuxième thème retenu est la « terra incognita ». Les personnages se déplacent tous vers un espace qui leur est inconnu. Ceci nous renvoie à la notion d'écart ou d'éloignement. Ce qui est propre au roman d'aventures. En effet, dans ce genre de roman, le héros est plongé dans une situation qui est éloignée de son univers quotidien. Il s'écarte donc de ce qu'il a toujours connu. Les deux termes, écart ou éloignement, induisent la notion de rupture. Ce moment de rupture correspond au temps de l'aventure. De plus, ce voyage vers l'inconnu devient à bien des égards une trajectoire initiatique. Ensuite nous observerons la récurrence de certains lieux, que l'on peut qualifier de cybernétiques car ils permettent l'échange des informations et un éclairage, tout aussi utile, pour les personnages que pour les lecteurs. Dans une cinquième étape, nous verrons que beaucoup de lieux sont des lieux de mémoire. Qu'ils soient en rapport avec l'intrigue ou avec des faits historiques avérés, ils renvoient à l'idée d'un espace vu comme le reflet du passé. Enfin, dans une sixième partie nous évoquerons le point commun qui unit tous ces lieux. Il s'agit de la notion de déplacement. Dans la trilogie, le lieu est toujours perçu dans un mouvement. Cet espace mouvant est le reflet de l'errance des personnages : une errance qui porte en elle le sens profond des trois oeuvres de notre corpus.

A. Les hauts lieux de la piraterie

Les pirates sont depuis l'Antiquité, les voleurs et brigands qui écument les mers du globe. Le mot pirate vient d'un mot grec « πειρατής » qui veut dire « brigand

des mers ». Nous étudions dans ce chapitre, les quatre lieux emblématiques qui caractérisent le monde si particulier des pirates : la mer, le bateau, l'île et la taverne. Ces espaces apparaissent de façon récurrente dans la trilogie car c'est dans ces hauts lieux de la piraterie que se déroulent de nombreuses péripéties.

La mer est le terrain de jeu des pirates. C'est un espace qu'ils dominent parfaitement car ils s'y sentent libres et forts. Il n'y a pas de pirates sans mer et donc sans bateau. Le bateau est la maison et le refuge des pirates. Si, comme le dit Gilles Lapouge, « l'océan forme le territoire du pirate » sa « demeure est le navire¹⁶³ ». Une fois qu'ils ont quitté leur bateau, les pirates doivent trouver sur terre un autre refuge, un repaire capable d'abriter le fruit de leurs rapines. Et pour qui aime la mer, quoi de mieux qu'une île ? L'île de la Tortue, qui constitue le décor d'un grand nombre de péripéties de *Converso*, est liée à jamais au monde de la piraterie.

On note que les pirates n'élisent pas toujours résidence sur une île. C'est le cas des pirates de Salé, qui s'installèrent non pas sur une île mais sur la côte Africaine, non loin de Rabat. Salé fut un haut lieu de la piraterie barbaresque au XVII^e siècle. Le protagoniste de *Converso*, Mendieta, deviendra l'un des pirates de cette communauté.

Enfin, dans toute histoire de pirates, il y a la taverne : lieu où se racontent les aventures, et où se trament les complots. Voilà donc les lieux emblématiques des pirates, des espaces dans lesquels ces personnages, devenus mythiques, notamment grâce au roman de Stevenson, *L'île au trésor*, exercent depuis des siècles leur pouvoir aussi bien dans la réalité que dans la fiction. La présence et la récurrence de ces ingrédients inhérents aux romans de piraterie montrent qu'il s'agit bien là d'un aspect de la trilogie de Fajardo. L'auteur déclare son attachement aux livres de pirates dans le prologue à la nouvelle édition de *Converso* :

Siempre me han gustado las novelas de piratas, los relatos de marineros.
Me formé como lector leyendo a Stevenson, a Verne, a Conrad y a London,
a Salgari y a Defoe [...] ¹⁶⁴.

Il est à noter que les auteurs cités par Fajardo ont tous écrit des romans de piraterie. Cette influence transparaît dans la trilogie qui est, à bien des égards,

¹⁶³ Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libella, 2012, p. 146.

¹⁶⁴ José Manuel Fajardo, in *Prólogo de la nueva edición de El Converso*, Barcelona, Edhasa, 2012, p.1.

envahie par la « matière pirate », c'est-à-dire par ces ingrédients qui sont autant de ressorts interchangeables et « modulaires » selon le terme employé par Odile Gannier et qui constituent l'attrait de ce genre de littérature. Elle démontre cela en se référant à certains jeux électroniques qui recréent l'univers pirate en proposant aux joueurs les lieux emblématiques comme l'auberge, la plage, le palais du gouverneur, pour qu'ils puissent créer à leur gré les péripéties susceptibles d'arriver :

Plusieurs jeux électroniques emploient ces éléments, ce qui prouve leur côté « modulaire » : Pavillon noir, Pirates, par exemple, permettent au joueur d'être corsaire en manipulant ces péripéties à son gré. Le palais du gouverneur, l'auberge, la plage au trésor caché, sont des lieux où l'on récapitule le montant de ses biens [...]¹⁶⁵.

Il s'agit de démontrer la présence de ces motifs prévisibles inhérents au monde de la piraterie et d'analyser le rôle qu'ils jouent à l'intérieur des intrigues.

1. La mer : le terrain de jeu des pirates

La mer est omniprésente dans la trilogie car c'est le cadre de la plupart des aventures qui surviennent aux personnages de *Carta*, de *Converso* et du personnage de Jamaica dans *Mi nombre*, dont l'existence est narrée dans le récit enchâssé *Relación de la guerra del Bagua*. Lieu de tous les dangers, avec son lot de tempêtes, et de combats violents, elle représente et symbolise le mode de vie des pirates. C'est le terrain de jeu où ils peuvent montrer leur talent, comme le déclare Odile Gannier :

Dans ce cadre évoluent des personnages atypiques, agités par des passions ou doués de qualités singulières. L'un des enjeux est la résistance aux éléments, le courage. L'essentiel n'est pas seulement, comme dans le roman d'aventures, l'astuce et l'acceptation du hasard, mais aussi la constance et l'adaptation face aux éléments qui eux varient¹⁶⁶.

Les pirates ne cessent de montrer leur courage à travers une série de péripéties répétitives que constituent les abordages et les pillages, réalisés au moyen d'une arme redoutable : leur vaisseau. Ces « motifs un peu convenus », selon les termes d'Odile Gannier, sont exploités dans la trilogie par notre auteur, féru

¹⁶⁵ Odile Gannier, *Le roman maritime, Emergence d'un genre en Occident*, Paris, PUPS, 2011, p. 220.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 12.

de romans de piraterie. Ce qui explique que la mer, en tant que mer des pirates, est peu décrite. Elle est avant tout présentée comme une façon de se déplacer. C'est un espace mouvant, sans cesse parcouru, où se déroule l'action pirate par excellence : la course.

1.1 Les déplacements : courses et incursions

De nombreux déplacements de personnages se font par la mer, le territoire des pirates. C'est un lieu qu'ils ne cessent de parcourir. La course, c'est ce qui caractérise l'activité première du pirate ou du corsaire. Ceux-ci se déplacent par la mer et attaquent les bateaux en mer ou les côtes, mais c'est toujours par la mer. Le corsaire se livre à la même activité que le pirate mais il le fait pour un gouvernement. Dans *Converso*, Le narrateur Tomás Bird souligne cette similitude. Les bateaux corsaires qui naviguent pour l'Espagne se livrent en réalité aux mêmes activités que les pirates :

El único riesgo que escapaba a su control era el eventual encuentro con alguno de los buques corsarios que navegaban al servicio del Rey de España y que lo mismo abordaban navíos comerciales de países enemigos, en el mejor estilo pirata, que se enfrentaban a los piratas berberiscos, ingleses u holandeses [...]. (*Converso*, 203)

Le mot corsaire renvoie au mot course, qui renvoie lui-même à l'action de parcourir un espace. Le mot course vient du mot latin « cursus » qui signifiait à l'origine un voyage par mer. Grâce à la lettre de courses les corsaires avaient le droit d'effectuer ces expéditions maritimes, qui étaient réalisées dans un but précis : le pillage. Les pirates ou corsaires pratiquaient la guerre de courses. Il est fait allusion à un nombre important de courses dans les deux romans : *Converso* et *Mi nombre*. Trois personnages principaux de la trilogie, Tomás, Cristóbal et Jamaica deviennent pirates et participent à des incursions pirates. Même dans *Carta*, qui n'est pas un roman de piraterie, il est fait cependant allusion à des corsaires :

[...] y yo hago bandera de la hidalguía de los bermeanos, cazadores de ballenas, comerciantes tanto en la mar Océana como en la ribera del mediterráneo, cuando no corsarios de brío si la inclemencia de la vida lo exigen. (*Carta*, 34)

Domingo fait allusion à ces marins basques qui sont devenus des corsaires quand le métier de marins ne leur permettait pas de subvenir à leurs besoins.

Il faut noter également qu'un nombre important d'autres personnages secondaires qui apparaissent dans les récits enchâssés ou qui sont intégrés aux intrigues principales sont également des pirates. Il s'agit pour la plupart de personnages ayant réellement existé.

1.1.1 Les périples des héros pirates : Tomás, Cristóbal, Jamaica

Les deux narrateurs successifs de *Converso* : Bird et Mendieta, décrivent les déplacements à travers l'élément emblématique du monde pirate : la mer. Ce qui prime, c'est le mouvement, et le voyage maritime en particulier. Pour preuve, l'emploi récurrent des termes se référant au voyage en général et à la navigation et au déplacement en mer : « incursiones », « travesía », « expedición », « hacerse a la mar », « atravesar », « navegar », « arriesgarse en las aguas », « surcar ».

Tomás Bird est corsaire pendant cinq ans pour la Couronne d'Angleterre. Mais avant cela, il a été pirate contrebandier dans le bateau de son père. Il a passé son enfance à prendre la mer :

Se me vinieron a la cabeza los constantes embustes de mi padre cada vez que nos hacíamos a la mar con nuestra polacra [...]. (*Converso*, 116)

Le personnage de *Mi nombre*, Jamaica, est devenu pirate lors de ses nombreux déplacements en mer. Il a traversé l'océan et beaucoup navigué :

Jamaica había [...] atravesado la mar Océana hasta llegar a las posesiones españolas en las Indias occidentales. (*Mi nombre*, 255)

[...] tras mucho navegar acabó ejerciendo el mismo oficio de pirata [...]. (*Mi nombre*, 255)

Une grande partie de l'intrigue de *Converso* narre les aventures de Cristóbal Mendieta qui, lui, est devenu pirate de Salé. Celui-ci raconte à son ami Tomás Bird les incursions effectuées par la redoutable escadre pirate de Salé ainsi que les espaces parcourus :

La temible fama de su escuadra había ido acrecentándose conforme ganaban en audacia y devastación sus incursiones en las costas españolas y portuguesas y aún más allá, pues los navíos saletíes no dudaban en arriesgarse en aguas de Irlanda e incluso del mismo mar del Norte. (*Converso*, 231)

Mendieta sillonne les mers pendant six mois avec l'escadre pirate :

Pero aquel primer viaje pirata se saldó con buen tiempo y buen provecho. Durante seis meses surcaron la mar oceána de Madeira a las islas Azores y de las aguas de golfo de Gascona a las del canal de la Mancha. (*Converso*, 203).

Un autre trajet décrit correspond au voyage que le capitaine Jan Janssen, un hollandais devenu pirate à Salé effectua depuis Salé jusqu'à la lointaine Islande, la dernière patrie des anciens vikings. Ce hollandais est un personnage historique, c'est le plus célèbre des renégats de Salé. Il devint même Amiral de la flotte pirate de Salé sous le nom de Mourat Rais. L'incursion en Islande est avérée historiquement. Les pirates de Salé atteignirent les côtes Islandaises en 1627. Mendieta prend la mer aux côtés des pirates dans cette longue et périlleuse traversée qui leur permit d'atteindre Reykjavik :

A principios del mes de marzo de mil seiscientos y veinte, como cada año, la flota pirata se hizo de nuevo a la mar. (*Converso*, 231)

La travesía fue larga y dura, pues la mar del Norte era aún mas temible de lo que recordaba. (*Converso*, 23)

Mendieta ne manque pas de narrer à son ami son voyage jusqu'aux Antilles à bord du vaisseau d'un autre pirate connu, El Cortobi, un renégat originaire de Cordoue :

Cristóbal se embarcó a finales de mayo en la Tierra Prometida y participó en la primera de la expedición que El Cortobi emprendió hacia los territorios Imperiales del otro lado de la mar Oceána, en las islas de las Antillas y en las costas españolas de la mar Caribe. (*Converso*, 372)

C'est un fait avéré que les pirates de Salé atteignirent les Caraïbes et qu'ils gènèrent l'activité des flibustiers et boucaniers de l'île de la Tortue.

Dans une certaine mesure, le personnage de Domingo dans *Carta* participe à un trajet qui peut s'apparenter à un voyage pirate. Dans *Carta*, Domingo et ses compagnons veulent se rendre à l'intérieur de l'île, plus à l'est, pour trouver de l'or. Ils y vont par la mer et non par la terre :

Así, la noche del sábado, nos hicimos a la mar rumbo al este [...]. Bogamos hasta el alba [...]. (*Carta*, 63)

Nos hicimos a la mar y pusimos proa al Norte, a fin de rodear el cabo que cierra el golfo y así alcanzar la ensenada, que al otro lado sirve de salida al río Yaqui [...]. (*Carta*, 87)

Ce cabotage le long des côtes de l'île Hispaniola n'est pas sans rappeler l'arrivée des marins du bateau pirate « La hispaniola » sur l'île, dans le roman *L'île au trésor* de Stevenson :

Il fallait donc mettre les canots à la mer et remorquer le bateau sur trois ou quatre mille, en contournant la pointe de l'île et en remontant l'étroit chenal vers le havre derrière l'îlot du squelette¹⁶⁷.

Jim et les pirates doivent contourner l'île au trésor pour atteindre l'îlot du squelette.

1.1.2 Les courses dans l'histoire de la piraterie

Les courses auxquelles participent les personnages principaux aux côtés de pirates connus comme Jan Janssen ou El Cortobi ne suffisent pas à Fajardo. L'évocation de la vie d'un certain nombre d'autres personnages qui furent pirates ou corsaires mais qui ne jouent pas, pour la plupart, de rôle primordial dans les intrigues principales puisqu'ils appartiennent au passé des personnages, lui permet de faire référence à d'autres incursions et d'autres périples. La matière pirate envahit ainsi la narration qui est prétexte à évoquer sans cesse cet univers à travers l'allusion à ces personnages historiques et aux courses qu'ils ont menées de par le monde. Ces brèves évocations disséminées au milieu de la narration pourraient constituer une galerie de personnages dont notre auteur est friand. Ainsi nous voyons défiler des grandes figures de la piraterie comme Francis Drake ou Walter Raleigh, aux côtés de personnes moins connues comme, Diego Grillo, Hendriks, Cornelius Goll.

Dans *Converso*, lors d'une conversation entre le capitaine du navire Le San Juan Gaztelugache et le capitaine Contreras, un périple du célèbre Drake est évoqué :

[...] pues su paisano el capitán Drake realizó su periplo cincuenta y ocho años después [...]. (*Converso*, 64)

¹⁶⁷ Robert Louis Stevenson, *L'île au trésor*, Paris, Gallimard, 2000, p. 20.

Les courses de Drake sont également évoquées dans *Mi nombre*. Le pillage de la ville de Carthagène des Indes par le corsaire anglais se produisit à trois reprises :

[...] el saqueo de la ciudad por el corsario inglés Francis Drake [...]. Aquel era el tercer ataque que sufría Cartagena [...]. (*Mi nombre*, 176)

Dans *Converso*, lors de l'évocation de ses souvenirs d'enfance sur l'île de Roanoke, Tomás Bird fait allusion à Walter Raleigh, ce corsaire au service de la Reine Elizabeth I, à l'origine de la fondation de cette colonie :

[...] Walter Raleigh [...] había vuelto a piratear en las Indias Españolas [...]. (*Converso*, 284)

L'évocation de ces deux grandes figures de la piraterie permet à l'auteur Fajardo de décrire une nouvelle fois les activités des forbans des mers. Le mot « periplo » vient d'un mot grec « periplous » qui signifie naviguer ou flotter. Il veut dire par extension, un grand voyage en mer. Il se réfère donc aux déplacements des pirates en mer, tandis que les termes « saqueo » et « piratear » renvoient aux rapines de ces bandits des mers qui étaient redoutées de tous. Nous avons déjà vu que le mot pirate vient d'un mot grec qui veut dire voleur. Quant au mot « saqueo », il vient d'un mot italien « saccheggio » qui veut dire le pillage et qui renvoie donc à l'action de « mettere a sacco » qui signifie piller ou mettre à sac une ville ou une région. Dès le XIV^e l'Italien utilise cette expression en se basant sur le terme « Sakman¹⁶⁸ », un mot qui désignait en allemand le voleur qui met le fruit de ses rapines dans un sac.

Cette galerie de personnages comporte également des personnages moins connus comme Diego Grillo, Hendrijs, Cornelus Goll.

Deux pirates, Diego Mulato et Cornelius Goll, font partie du passé d'un personnage important de *Converso*, Tortuga Johnson. Le vieux pirate a participé à des périples en leur compagnie :

Por cuenta de Diego Mulato atacó Tortuga Johnson numerosas embarcaciones españolas a lo largo de siete años, y en el de mil seiscientos y treinta y tres tomó parte en el asalto al puerto de Campeche que llevaron a

¹⁶⁸Le Nouveau Petit Robert, 2006, p. 2341.

cabo el navío de su patrón junto a los de otro pirata holandés, llamado Cornelius Goll, al que apodaban Pata de Palo por haber perdido su pierna izquierda en un combate cuando era mozo.[...]. Aquella fue también la última incursión en que participó Tortuga Johnson. (*Converso*, 321)

Le personnage fictif Tortuga Johnson agit aux côtés de vraies figures historiques lors d'une bataille connue, l'assaut du port de Campeche au Mexique qui se produisit effectivement en 1633. Cette fusion entre des faits historiques et des éléments fictionnels est propre au roman historique.

Pourquoi Fajardo choisit-il d'incorporer ces fragments d'existence vécue à l'existence fictive d'un de ses personnages ? Pour décliner à nouveau le motif pirate et pour livrer au lecteur des fragments de biographies de personnages historiques liés à la piraterie.

En ce qui concerne Cornelius Goll, par exemple, c'est le détail de la jambe de bois qui est relevé par Fajardo. Ce détail de la jambe de bois n'est pas anodin. Le détail est précis. Le pirate perdit sa jambe gauche quand il était jeune. Ce fait est rigoureusement exact. Goll fut le premier pirate à porter une jambe de bois, d'après la légende. Ceci n'est pas sans rappeler un des pirates de l'île au trésor. Un des personnages principaux, en effet, le terrible pirate Long John Silver a une jambe de bois¹⁶⁹. De manière générale, dans la fiction les pirates à jambe de bois sont légion.

Une partie de la vie du pirate et renégat espagnol Diego Grillo Mulato est également évoquée. Pas moins de vingt lignes sont consacrées, dans *Converso*, à ce personnage de pirate, haut en couleur, sanguinaire et irascible, « sanguinario y vengativo », digne de figurer dans *L'histoire de l'infamie* de Borges, aux côtés de la veuve Ching, la terrible femme pirate des mers de Chine, dont l'auteur argentin a réécrit la biographie. Borges raconte les exploits de cette femme qui devint pirate à la mort de son mari :

Entonces los seicientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas victoriosos de la viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang, multiplicando incendios y fiestas espantosas y huérfanos a babor y estribor. Hubo aldeas enteras arrasadas¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Voir annexe p. 484.

¹⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1998, p. 12.

Fajardo, à la suite de Borges, semble vouloir faire la liste d'un certain nombre de pirates qui se signalèrent par leur cruauté ou leur grande violence lors de leurs nombreuses courses. L'ancien esclave, devenu pirate, Diego Grillo n'eut de cesse d'attaquer sans relâche les espagnols, ses anciens maîtres :

[...] Diego Grillo, un renegado español nacido en La Habana (...) y cuyo odio hacia sus antiguos amos le había convertido en terrible azote de las armadas Españolas. (*Converso*, 320)

Atteint de paludisme, ce Diego Grillo ne pouvait pas toujours aller avec ses hommes attaquer les navires. Il revivait néanmoins sur une carte au retour des expéditions tous les détails des attaques terribles auxquelles ses équipages avaient participé. La course effectuée par les bateaux pirates était visualisée sur une carte :

[...] Diego Mulato enviaba a sus bucaneros contra los puertos españoles y, a su regreso, revivía los pormenores de la incursión en un mapa del Caribe que ocupaba toda la superficie de una gran mesa redonda. Sus manos temblorosas colocaban sobre la carta pequeños barcos de madera que él mismo tallaba pacientemente en sus horas de solitaria espera, con la sola ayuda de una navaja. (*Converso*, 321)

On note qu'ici Fajardo sort de la fiction. Ces détails précis sur la manière avec laquelle Diego Mulato, atteint de paludisme, revivait en quelque sorte les combats en plaçant des petits bateaux en bois sur une table, relèvent plus de la biographie historique que du récit de fiction. Ce n'est pas un élément qui fait avancer l'intrigue.

On voit comment à travers l'évocation des souvenirs du personnage, c'est l'histoire de la piraterie et de ses figures emblématiques que nous donne à voir l'auteur Fajardo, par le biais de ces petites anecdotes sur la vie de tel ou tel pirate.

Dans *Mi nombre*, on note qu'un personnage qui n'intervient pas dans l'histoire, est aussi un corsaire : un parent du héros de *Mi nombre*, Santiago Boroní :

Mi padre estaba convencido de que descendía de un corsario irlandés del siglo XVII llamado Richard Pronovil, que sirvió al Rey de España y tuvo su base en el puerto de Ribadesella, en la costa cantábrica. (*Mi nombre*, 63)

La côte cantabrique a été aussi le repaire de pirates ou corsaires et constituait le point de départ de redoutables courses. L'allusion au père du héros Santiago permet une fois encore à Fajardo d'évoquer l'Histoire de la piraterie.

1.2 Le lieu des actions violentes

La mer est le théâtre des actions violentes commises par les pirates. Ils attaquent les bateaux et les abordent pour se constituer leur butin. Il est fait allusion à un nombre important d'attaques pirates tout au long du récit. Abordages, pillages, qui sont des invariants du roman de piraterie sont décrits avec précision. Ces invariants du genre qui sont des motifs ou des ressorts classiques du roman maritime se retrouvent dans bon nombre de romans de piraterie. La littérature hispanique n'a pas donné de grands écrivains de romans de piraterie comme Stevenson mais certains grands auteurs espagnols se sont essayés au genre, comme Pío Baroja, dans *Las inquietudes de Shanti Andía*, une oeuvre qui fait partie d'un ensemble de romans sur le thème de la mer. Le héros raconte sa vie de marin et les nombreuses attaques de pirates auxquelles il a fait face avec le Capitaine Wilkins :

Con frecuencia teníamos que batirnos [...]. Cerca de las islas Celebes echamos a pique, a cañonazos tres embarcaciones de piratas que venían dispuestos a tomar nuestro bergantín al abordaje¹⁷¹.

Les pirates volent les cargaisons et capturent les survivants de l'attaque qui représentent également pour eux une marchandise de valeur. Les captifs seront revendus à bon prix par la suite par les pirates. Qu'il s'agisse de faits réels ou fictifs, le rappel de ces événements contribue à recréer ce climat de violence propre au monde de la piraterie. Dans *Carta*, il est fait allusion à ce type d'actions :

[...] verles arremeter contra los indefensos indios con tal saña trajo a mi memoria la ferocidad de los corsarios de Bayona que entraron a sangre y fuego en Lequeitio el último verano. (*Carta*, 135)

La violence avec laquelle ses compagnons traitent les Indiens de l'Hispaniola rappelle à Domingo la sauvagerie des pirates qui attaquent « a sangre y fuego » les côtes basques. Le roman *Carta* ne raconte pas l'histoire de pirates mais on note que le thème est rappelé à maintes reprises dans le récit. Si l'époque des pirates et corsaires n'a pas commencé dans les Caraïbes au XV^e siècle, il n'en est pas de

¹⁷¹ Pío Baroja, *Las inquietudes de Shanti Andía*, La biblioteca libre, https://es.wikisource.org/wiki/Las_inquietudes_de_Shanti_Andía : 129, page consultée le 27/03/17.

même en Europe et Fajardo tient à le souligner. Cette férocité des conquistadors de *Carta* annonce la férocité des pirates des Caraïbes qui séviront au XVII^e siècle.

Une grande partie du roman *Converso* narre l'histoire de la République pirate de Salé. Il est normal que de nombreuses attaques perpétrées par les pirates de Salé soient mentionnées. Même dans *Mi nombre*, dont l'histoire principale ne se déroule pas à l'époque des pirates, il est fait allusion aux attaques pirates. En effet, à mesure que la narratrice Dana poursuit sa lecture du récit *Relación de la guerra del Bagua*, écrit par l'inca Diego Ataucu, elle commente les faits racontés et il est à nouveau question d'actions violentes commises par les pirates ou corsaires, notamment celles perpétrées par le redoutable Drake lors de l'attaque de Carthagène des Indes :

Pero los años de bienestar se vieron trágicamente truncados cuando, durante el saqueo de la ciudad, por el corsario Drake, una de las balas del cañón disparada por la armada sitiadora alcanzó la casa en la que convivían las familias de ambos hermanos, hiriendo a la esposa y a una de las hijas de Juan y matando a la esposa de Domingo [...]. (*Mi nombre*, 176)

On voit ici comment se mêlent réalité et fiction. La première épouse du père de Diego, Domingo Mendieta est tuée lors de l'attaque. Ce qui a une conséquence sur l'existence des personnages par la suite. Fajardo choisit d'insérer ce fait historique dans sa fiction. Il choisit l'attaque de Drake, le corsaire et non un autre événement. Le fait historique est ainsi inséré dans la fiction, c'est-à-dire qu'il est fictionnalisé. Le choix de ce fait : l'attaque de la ville de Carthagène des Indes par le corsaire Drake : « el saqueo de la ciudad por el corsario Drake », révèle la volonté de l'auteur de décliner à nouveau le motif pirate.

Dans *Mi nombre* également, le parcours du héros Jamaica est jalonné d'attaques de pirates et corsaires. Il est notamment victime d'une attaque alors qu'il est galérien dans un navire portugais :

La galera portuguesa se hundió bajo el fuego de los cañones del adversario, pero él salvó milagrosamente la vida y fue recogido [...]. (*Mi nombre*, 255)

De nombreux personnages de pirates ou corsaires qui ont existé sont évoqués dans le récit et l'on constate qu'ils se sont distingués par des faits d'armes. Ce qui donne l'occasion une fois encore à Fajardo d'évoquer des attaques. Comme

celle de Campeche à laquelle Tortuga Johnson a participé en compagnie du pirate Cornelius Coll. De par la récurrence de ces allusions à des attaques pirates, fictives ou réelles, on peut suggérer l'idée que la matière pirate envahit la diégèse.

1.2.1 Attaques et abordages

Fajardo décrit deux scènes d'abordages dans *Converso* qui comportent tous les ingrédients de l'attaque pirate : duperie, rapidité, violence. L'abordage du bateau où se trouvent les deux héros Tomás et Cristóbal et l'attaque du bateau hollandais par le capitaine pirate Jan Janssen. Ces deux scènes méritent d'être mentionnées car elles sont emblématiques et correspondent en tous points aux attentes du lecteur.

Le bateau « San Juan de Gaztelugache » subit une attaque pirate dans les Caraïbes. Il est abordé par trois vaisseaux pirates, commandés par le pirate d'origine hollandaise Jan Janssen, qui arborent faussement le pavillon espagnol :

Y en esas estábamos cuando las tres naves se acercaron tanto que pudieron verles sus estandartes, que resultaban ser del Rey de España. (*Converso*, 130)

Cette manoeuvre qui consiste à déguiser le navire est une coutume courante chez ces forbans de mer, comme le souligne Odile Gannier :

C'est l'enfance de l'art. Gustave Aimard, dans le corsaire, maquille son navire : il s'agit en général de donner à son bateau l'allure la plus paisible et la plus innocente [...]¹⁷².

Jan Janssen fait croire aux Espagnols qu'il est l'un deux en arborant le drapeau espagnol. L'action violente est imminente. Les trois navires encerclent le San Juan :

El otro nos seguía a popa. Y la carabela navegaba a banda, acechándonos como acecha un buitres a una res agonizante. (*Converso*, 131)

¹⁷² Odile Gannier, *Le roman maritime*, Emergence d'un genre en Occident, Paris, PUPS, 2011, p. 301.

Fajardo nous décrit avec force détails une scène d'abordage digne des romans de piraterie. Un marin avertit du danger, « van a abordarnos » (*Converso*, 131).

Dans les deux scènes qui décrivent les attaques pirates, la manoeuvre est décrite avec précision. Il est question des crochets d'abordage : « los garfios » :

[...] si no hubieran echado los piratas sus garfios y cadenas sobre los restos de nuestra borda y comenzó su asalto. (*Converso*, 132)

Lors de l'autre description d'une scène d'abordage, des éléments très visuels montrent de nouveau la technique d'abordage utilisée, que Mendieta, qui est en train de s'initier au métier de pirate, observe :

Oyó como los garfios de abordaje volaban a su lado y los vio caer sobre cubierta de la urca, que para entonces, estaba ya a menos de ocho brazas. Sintió como los ojos atemorizados de los marineros holandeses le miraban como si fuera el mismísimo diablo [...]. (*Converso*, 205)

Les pirates lancent les crochets qui leur permettent d'accoster le bateau qu'ils ont l'intention d'attaquer. Le sentiment d'épouvante qui se lit sur les visages de l'équipage : « los ojos atemorizados », annonce la violence de l'assaut. Cette violence est souvent évoquée lors des descriptions des attaques comme celle menée par le bateau du pirate El Cortobi :

Hallamos en el abordaje una feroz resistencia y el combate se libró en cada palmo de la nave. (*Converso*, 384)

La férocité de la lutte est sans limites. Le combat fait rage dans tout le bateau : « en cada palmo de la nave ». Ce combat que l'équipage du navire pirate La tierra prometida livre contre les Espagnols est terrible car ceux-ci se défendent avec force : « una feroz resistencia ». Mendieta raconte cette lutte acharnée que livrent les pirates, à son ami Bird :

Tú sabes bien como la furia es aliada de la batalla y que apenas hay tiempo para pensar cuando se ha de esquivar estocadas y huir de las balas. (*Converso*, 384)

Le récit tend à exprimer cette violence inhérente au monde des pirates qui est souvent reflétée dans les images ou tableaux qui représentent ces forbans des mers.

Lors de ces attaques, les règles militaires sont respectées :

Justo antes de comenzar el abordaje, y tal como mandaban los canones militares, los piratas lanzaron una descarga de tiros de culebrina con abundante metralla [...]. (*Converso*, 132)

Dans une autre scène décrite, on note comment les deux camps ennemis se livrent une guerre sans merci, dans un terrible corps à corps, un autre ingrédient du combat naval :

Entre estas negras nubes vimos caer sobre nosotros a los piratas que habian desbordado por fin en la toldilla a los hombres del cabo Bustamante.

¡Cuidad de Catalina!— acerté a gritarle a Cristóbal, justo antes de que un pirata se le fuera encima y ambos rodaran sobre cubierta con un ruido de hierros. (*Converso*, 134)

Les pirates se jettent sur Bird et Mendieta : « vimos caer sobre nosotros a los piratas ». Le corps à corps est exprimé par cette phrase : « ambos rodaran sobre cubierta ». La rapidité de l'action renforce également la violence et la tension de la scène : « justo antes de que un pirata se le fuera encima ».

Le pont du bateau des héros est un véritable champ de bataille. Il y a beaucoup de morts :

La escena que ofrecía nuestro devastado puente era terrible. Había cuerpos tirados por todas partes [...]. (*Converso*, 135)

Les nombreux corps qui jonchent le sol témoignent de la férocité du combat. À travers une mise en abyme : « la escena que ofrecía nuestro devastado puente », Bird exprime les conséquences terribles de l'attaque.

Dans *Mi nombre*, une scène d'attaque de ce genre est décrite également :

Vi que desde las ramas de uno de los grandes árboles que se inclinaban sobre el río saltaba el hombre de la selva a la cubierta del navío. (*Mi nombre*, 228)

C'est Jamaica, l'ancien esclave, qui surgit ainsi tel un pirate sur le pont du bateau espagnol qui remonte la rivière en pleine forêt amazonienne. A lui tout seul, il a la force d'un équipage pirate. Son action ressemble à un abordage. En effet, il aborde par surprise le navire : « saltaba el hombre de la selva a la cubierta ». Il

réussit une prouesse incroyable, il fait sauter le bateau, et il gagne ainsi la reconnaissance des rebelles incas dont fait partie Diego Ataucu.

Ces combats ainsi décrits correspondent en tous points aux scènes que l'on peut trouver dans les récits maritimes ou dans les nombreux films de piraterie qui furent tournés dès l'invention du cinéma au début du XX^e siècle, la matière pirate offrant à tout réalisateur les ressorts nécessaires au récit de l'aventure.

1.2.2 Pillages

Tout au long des péripéties, il est fait allusion au gain remporté par les pirates suite à ces rapines. Le mot butin revient à plusieurs reprises. Il n'y a pas de pirates sans butin ou trésor à partager. Les pirates de Salé accumulèrent un grand nombre de marchandises de valeur au cours de leurs incursions. Ce que déplore le Capitaine Contreras au moment d'aller protéger le port de la Mamora :

[...] esos del Salé no les quedan a la zaga e infestan las aguas del estrecho de Gibraltar con sus rapiñas. (*Converso*, 155)

Fajardo n'omet pas de décrire les scènes de pillage qui suivent les abordages :

Los piratas que se habían adentrado en el vientre de la nave salían cargados con fardos, cajas y cofres. (*Converso*, 135)

Les hommes constituent aussi une précieuse marchandise :

Los tripulantes de la urca fueron hechos prisioneros y repartidos entre los dos jabeques y el bergantín, mientras que buena parte de su cargamento, telas y lanas se amontonaban en la bodega de la Lisi. (*Converso*, 2015)

Les tissus et les laines qui sont en abondance dans les cales du bateau renvoient à la richesse du butin. Durant ce voyage, le Capitaine abordera deux autres bateaux hollandais. Les pirates s'emparent de la cargaison :

[...] pues durante la travesía quiso el azar que fueran a toparse con barcos holandeses en los que hicieron presa de nuevo. Y así los cargamentos de una carraca fletada en Harlingen y de una polacra de Rotterdam [...]. (*Converso*, 207)

Dans *Carta*, il est également fait allusion à ces pillages commis par les pirates :

Juntar riquezas que no bastaría una vida para derrochar, armar nuevas guerras por estos prados o aquéllos, enviar corsarios que roben como ladrones para los poderosos lo que éstos acapararán como hombres de bien. (*Carta*, 149)

Le marin portugais, que les Indiens appellent Yucémi car ils le considèrent comme un Dieu, se lance dans une diatribe contre la soif de richesses. Il critique ceux qui, en Castille, en Flandres ou en Afrique du nord, se livrent à cette accumulation inutile de richesses par l'intermédiaire des corsaires qui volent « como ladrones ».

La violence en mer n'est pas du seul fait des pirates. La violence des éléments qui se manifeste lors des tempêtes est aussi un des ressorts du roman maritime ou de piraterie.

1.2.3 Tempête et démantèlement

Dans *Converso*, le bateau des héros, avant d'être attaqué par les pirates, essuie une terrible tempête. La tempête qui est un des motifs maritimes les plus récurrents vient renforcer l'idée de la dangerosité de l'espace dans lequel évoluent marins et pirates :

La nave surcaba la tempestad dejada de la mano de Dios, zarandada por el oleaje, desgarrada por el viento, y con ella nos íbamos todos al garete sin que nadie pusiera remedio a tanto desafuero. (*Converso*, 122)

La conséquence classique de la tempête c'est le démantèlement. Il faut sacrifier le mât quand il est trop endommagé pour qu'il ne cause pas de dégâts au bateau et à la coque. Bon nombre de romans maritimes comportent des scènes qui décrivent ces manœuvres réalisées par les marins en pleine tempête. Comme dans ce passage de *Atar-Gull* d'Eugène Sue :

Le grand mât résista à peine deux secondes ; plia [...] cria [...] se rompit avec un bruit éclatant [...] en entraînant les haubans qui l'attachaient toujours au navire [...] ce mât, poussé par les lames furieuses allait et revenait contre le brick [...] menaçait d'y faire une trouée qui l'eût coulé à fond.

Une seule chose restait à faire, c'était de couper les cordages [...] ¹⁷³.

Nous remarquons donc la filiation du récit de *Converso* avec les récits d'aventure connus de tous. Fajardo emploie les mêmes ressorts de l'action susceptibles de captiver le lecteur. Celui-ci attend qu'il arrive quelque chose au bateau, le « San Juan Gaztelugache » et qu'un marin courageux risque sa vie pour sauver tout l'équipage. C'est ce qui se produit en effet :

—¡Pero vamos a desarbolarnos! —Exclamé

¿Vamos? ¡Dios, acabamos de perder el velacho del trinquete y su verga, y no le doy una ampolleta de vida al palo mayor si no se corta la jarcia!
(*Converso*, 122)

Il faut tenter de couper les cordages ou haubans « jarcias » pour dégager le mât. C'est ce que fait Jamaica, qui est donc, en l'occurrence, le héros que tout le monde attend :

Jamaica intentaba cortar las burdas y los estays de los juanetes mayores y de la gavia, y su cuerpo se columpiaba sobre el mástil como diábolo en la cuerda [...]. (*Converso*, 123)

Le héros Jamaica réussit la manœuvre :

El palo mayor se quebró al medio, cual si fuera un mondadiente y llevado por la alas de sus dos velas desplegadas se echó a volar como un pájaro asustadizo. (*Converso*, 124)

Mais à l'occasion de cet acte héroïque, Jamaica est projeté violemment à la mer :

En la garra de sus jarcias vi alejarse a Jamaica ; lo vi elevarse hacia los cielos y desaparecer luego entre las olas como una ave abatida. (*Converso*, 124)

Le lecteur le croit mort emporté par les flots. On va apprendre dans *Mi nombre* qu'il n'en est rien :

[...] el hombre de la selva [...] acababa de escribir su nombre [...]. Era una sola palabra : Jamaica. (*Mi nombre*, 231)

¹⁷³ Eugène Sue, *Romans de mort et d'aventures*, Paris, Édition Lacassin Laffont, 1993, p. 156.

Cette situation crée un rebondissement dont le lecteur de romans d'aventures est friand.

Cette scène de la tempête et de la chute de Jamaica dans les flots est évoquée dans *Mi nombre* :

[...] cuando de regreso a España desde La Habana viéronse sorprendidos por una terrible tempestad que lo arrojó al mar, asido a un trozo de mástil, y que a buen seguro echó a pique al galeón, pues la última visión que tuvo fue la de su casco desarbolado embestido por el oleaje. (*Mi nombre*, 244)

C'est également un ressort de l'action dans ce genre de scène de faire mourir le marin héroïque qui a tout fait pour sauver le navire : Le matelot dans le roman de Sue, ou dans *Le corsaire rouge* de Cooper.

Fajardo décrit ces scènes avec certainement à l'esprit des souvenirs de lectures d'enfant. À la fin de *Converso*, Fajardo nous éclaire à ce sujet quand il déclare :

Y a mi hijo Alejandro, que me ha devuelto al niño que fui [...]. (*Converso*, *Agradecimientos*, 405)

L'écriture du roman sur les pirates renvoie le romancier à sa propre enfance et à ses lectures de jeunesse.

1.2.4 Le lieu de l'aventure par excellence

La mer, l'espace emblématique des pirates, donne à l'auteur les conditions nécessaires à la création du personnage de l'aventurier, qui doit savoir réagir face à des dangers et montrer sa bravoure dans des actions violentes où il risque la mort. L'univers pirate permet aux personnages d'atteindre ce statut typique du héros du roman d'aventures tel que le définit Matthieu Letourneux :

Par delà les variations, on peut repérer un certain nombre de traits convergents : une place centrale accordée à l'action, et de préférence à l'action violente [...]. [...] l'action violente qui fait courir au héros un risque ou au moins un péril physique d'autre part¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870 1930*, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 13-19.

À l'occasion de ces traversées maritimes pleines de dangers comme on l'a vu, les personnages de la trilogie peuvent atteindre la stature de héros, comme c'est le cas de l'ancien esclave Jamaica dont Tomás Bird admire la bravoure lors du combat au corps à corps avec les pirates. Jamaica est le héros qui doit accomplir des exploits grâce à une force physique hors du commun :

Yo le había visto luchar en semejantes ocasiones con una furia que no era humana. Sabía de su agilidad felina, de su certera puntería, de su diestro manejo de la espada y el puñal, de su arrojo silencioso y mortal. (*Converso*, 133)

La mer est donc cet espace qui convoque en quelque sorte l'aventure, car elle représente ce que l'aventurier recherche et dont il a besoin pour exister. Tous les grands ports du monde ont de tout temps regorgé d'hommes prêts à partir à l'aventure. C'est ce que souligne Bird au début de son récit dans *Converso* quand il décrit le port de La Havane :

El muelle ofrecía la rara y diversa humanidad que poblaba las Indias Occidentales : pescadores y asturianos [...] aventureros venidos de los pueblos mas recónditos, en busca todos de fortuna [...]. (*Converso*, 20)

Odile Gannier montre bien cet aspect en employant l'expression « fortune de mer » :

L'ambiguïté profonde de ce rapport à la mer ressemble en quelque sorte à la polysémie de la fortune de mer : est-ce la chance, la réussite dont la mer peut offrir l'occasion, que recherchent précisément les aventuriers¹⁷⁵ ?

Depuis l'odyssée d'Ulysse, tout embarquement est synonyme d'aventures. La mer et son lot d'accidents, de tempêtes, d'avaries, de mauvaises rencontres, est bien le lieu de l'aventure :

Cette incertitude, cette témérité et ce gout profond du jeu de l'aventure, et le nécessaire courage devant l'adversité semblent corollaires de tout embarquement¹⁷⁶.

Et c'est d'autant plus vrai au XV^e et XVII^e, à l'époque de l'action de *Carta* et de *Converso*. Domingo, le narrateur de *Carta* ne manque pas de désigner ce voyage

¹⁷⁵ Odile Gannier, *Le roman maritime*, Emergence d'un genre en Occident, Paris, PUPS, 2011, p. 9.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 9.

vers les Indes à bord des caravelles de Colomb, comme une aventure en se référant à un des hommes de l'équipage :

[...] pues era criado del despensero mayor del Rey antes de embarcarse en esta aventura [...]. (*Carta*, 41)

Dans la langue courante, on dit que l'on s'embarque dans une aventure quand on entreprend une action à l'issue incertaine.

1.3 Un espace onirique

Dans *Mi nombre*, la narratrice se remémore son enfance avec ses parents. Elle aimait lire pendant les trajets en voiture :

Desde niña me ha gustado leer en los automóviles [...] yo disfrutaba de aquella sensación de viajar en el espacio y en el tiempo, a través de las carreteras de hoy y de los mares de la época de los piratas, por ejemplo. Era como si el movimiento del coche hiciera más reales las aventuras que estaba leyendo [...]. (*Mi nombre*, 246).

Le mouvement de la voiture ainsi que la lecture sont autant d'incitations à la rêverie. Et c'est l'univers des pirates qui s'impose à l'esprit de la narratrice Dana, avec cette allusion à la mer de l'époque des pirates. La mer de l'époque des pirates, ce n'est pas n'importe quelle mer. C'est la mer de tous les possibles et de tous les rêves, et surtout si c'est la mer des Caraïbes, comme le déclare André Pieyre de Mandiargue, cité par Lapouge :

C'est pourquoi la mer des Caraïbes est l'un des lieux que je préfère. C'est l'espace géographique qui ressemble le plus à l'espace onirique¹⁷⁷.

On voit comment à travers cet exemple de *Mi nombre*, l'espace pirate peut s'imposer de manière différente. Il ne s'agit pas ici de la description d'une scène de bataille en pleine mer mais de l'évocation du rêve d'un personnage. C'est par la rêverie que Dana atteint l'univers pirate, ce chronotope particulier, représenté par cette phrase : « los mares de la época de los piratas ».

¹⁷⁷ Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libella, 2012, p. 48.

2. Le vaisseau : la demeure du pirate

De nombreux bateaux apparaissent dans la trilogie. Celle-ci commence, dans *Carta*, par la description des navires de Christophe Colomb qui s'apprêtent à repartir pour l'Espagne, le 3 janvier 1493 :

Ayer partieron las naves. La barca del almirante fue la última en dejar la playa, cuando despuntaba el alba, y en no más de tres ampolletas las dos carabelas armaron sus aparejos y empezaron a alejarse [...]. Entonces pude oír el golpeo de la Niña [...]. (*Carta*, 17)

Le narrateur Domingo, qui écrit ces lignes, est un pêcheur basque. Il évoque le bateau dans lequel il a travaillé avec son frère :

[...] las andanzas en la mar cuando nos enrolamos en la Anunciación [...].
(*Carta*, 26)

Le navire Sancti Spiritus de Don Juan Sebastian Elcano, le célèbre explorateur basque qui aurait fait la première circumnavigation, entre 1519 et 1622, est également évoqué :

Si fue mi Señor tío testigo de aquellos hechos y tripulante después de la nao Sancti Spiritus con la que Don Juan Sebastián Elcano fue a dar su vida.
(*Converso*, 64)

Le navire « San Juan Gaztelugache » joue également un rôle important. À son bord, les deux héros Bird et Mendieta espèrent changer de vie.

Ces exemples sont là pour rappeler que les romans de Fajardo sont à bien des égards des romans maritimes. L'auteur se plaît à préciser le nom d'un certain nombre de bateaux. Mais nous nous intéressons ici au roman de piraterie qui est un sous-genre de ce type de littérature, comme le précise Odile Gannier¹⁷⁸ car tous les romans maritimes ne sont pas des romans qui parlent de pirates. Les bateaux pirates doivent donc attirer toute notre attention. Trois navires bénéficient d'un traitement particulier. Ils sont emblématiques des pirates . Il s'agit de La Lisi, le bateau du pirate hollandais Jan Janssen, La frégate Don Juan du pirate français Le chien, et le bateau des pirates de Salé, appelé : « Tierra prometida ».

¹⁷⁸ Odile Gannier, *Le roman maritime*, Emergence d'un genre en Occident, Paris, PUPS, 2011, p. 220.

2.1 Une arme menaçante et redoutable

Le premier vaisseau pirate décrit est celui qui attaque le San Juan de Gaztelugache. Il s'agit du bateau du célèbre marin hollandais Jan Janssen qui fut capturé par les pirates de Salé puis devint pirate lui même. Il fait partie de l'escadre de trois navires qui assaillent le bateau des héros :

Pronto distinguimos las picudas velas de una carabela y dos jabeques, mas no había carabela alguna en nuestra Armada [...]. (*Converso*, 128)

On notera l'allusion à la différence entre la caravelle et le bateau appelé chébec : « el jabeque », qui était un petit trois mâts à voiles et à rames, réputé pour sa rapidité et son agilité. Les pirates de Salé avaient de nombreux navires de ce genre. Leur rapidité était l'un de leurs atouts :

Eran barcos veloces y manejables. (*Converso*, 131)

Ce détail authentique révèle de la part de l'auteur Fajardo une bonne connaissance de la flotte des pirates barbaresques. Cette référence au chébec témoigne du souci de l'auteur de rendre compte d'une réalité historique. C'est la maniabilité de leurs bateaux entre autre, qui permit aux pirates d'exercer leur pouvoir en Méditerranée et dans les Caraïbes. Les navires étaient également bien armés, comme la caravelle du Capitaine Jansz Janssen :

[...] estaba buen municiaada. (*Converso*, 132)

Les deux héros de *Converso*, Mendieta et Bird ne savent pas qu'il s'agit du bateau de Janssen lors de cette attaque. C'est quand Mendieta raconte ses aventures que Bird apprend qu'il s'agit du bateau du célèbre marin que son ami présente comme une arme redoutable :

Portaba ocho cañones por banda y cuatro culebrinas montadas sobre el castillo de popa. [...]. Era una nave robusta y manejable, eficaz en las largas travesías y temible en el combate : la primera arma de unos hombres que pagaban y hacían pagar su temeridad con sangre. (*Converso*, 201)

Un des attributs emblématiques du vaisseau pirate c'est la bannière qu'il arbore. Certains éléments sont là pour rappeler aux bateaux la férocité des pirates. Le drapeau de la république pirate de Salé représente un cimeterre, un sabre

redoutable à deux lames. Lors des courses en mer, pour tromper l'ennemi, le pavillon pirate de ce navire n'est hissé qu'au moment opportun :

Poco antes del alba, dio orden el capitán Jan Jansz de recoger las cubetas e izar la bandera pirata del Salé, que era verde y en el centro llevaba una cimitarra dorada de doble hoja [...]. (*Converso*, 205)

Quant à la bannière du bateau du pirate français, Le Chien¹⁷⁹, un pirate fantasque imaginé par Fajardo, qui est amarré dans le port de l'île de la Tortue, au moment où les héros s'y trouvent, elle comporte l'élément le plus caractéristique du drapeau des pirates, le squelette :

[...] una hermosa y pequeña fregata de tres palos, con diez cañones sobre el puente, que lucía en el mastelerillo mayor una llamativa bandera negra en la que se veía la blanca figura de un esqueleto de cuerpo entero que sostenía en la mano un reloj de arena. (*Converso*, 315)

L'image du squelette dessinée sur un fond noir est l'image emblématique des pirates et appartient à l'imaginaire collectif. Sur la page d'ouverture de *L'île au trésor* qui parut aux États-Unis en 1911, étaient dessinés un drapeau noir avec une tête de mort et des tibias. Fajardo rappelle les éléments constitutifs de l'univers pirate connus de tous : férocité, violence, bateaux redoutables aux bannières menaçantes, de couleur noire et avec une image macabre : le squelette ou la tête de mort, évoquant la mort, qui est, selon Lapouge, leur « souveraine » :

Le noir est déjà la couleur du deuil mais ce n'est pas assez pour les pirates et les emblèmes dont ils barbouillent leurs pavillons répètent que la mort est leur souveraine. Les seules ornements que ce peuple sans marbre ni légende sut tirer de son hébétude forment les blasons d'une danse macabre. Le Jolly Roggers décore les oriflammes d'un squelette tenant d'une main un sablier [...]¹⁸⁰.

Le Jolly Roggers désigne le pavillon noir chez les marins anglo-saxons. Il symbolise la menace pirate. Cet aspect macabre du vaisseau pirate se trouve aussi représenté par le pavillon qu'arbore le bateau du père de Tomás Bird dans *Converso*, lui-même devenu pirate dans les Caraïbes :

Pero Jamaica los mantenía a raya y la cabeza decapitada del único que osó pasar de las intenciones a los hechos, un marino noruego llamado Olsen,

¹⁷⁹ Voir entretien du 6 mars 2015 dans l'annexe p. 477.

¹⁸⁰ Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libella, 2012, p. 189.

colgada siempre del bauprés de nuestra polacra, hasta no ser más que un hueso pelado, recordaba a todos el destino que les esperaban si olvidaban que Jonathan Bird era el capitán. (*Converso*, 291)

La tête décapitée de celui qui a osé braver le capitaine est là pour rappeler les règles strictes de la société pirate mais aussi la menace que représente le vaisseau pour ceux qui le croisent. On peut rappeler ici que le Lieutenant Maynard accrocha la tête décapitée du célèbre pirate Barbe Noire sur la proue de son bateau¹⁸¹. Le fait que le père de Bird exhibe cette tête est donc tout à fait plausible. Cela montre une parfaite connaissance du monde pirate, de la part de Fajardo. Cet emblème macabre participe de cette vénération de la mort que Lapouge évoque. Par ce détail de la tête accrochée au beaupré du navire, Fajardo sait bien recréer, grâce à des éléments historiques, cet univers particulier qui épouvante et fascine à la fois.

2.2 Un lieu d'apprentissage

Comme dans *l'île au trésor*, roman d'apprentissage où le Jeune Jim doit relever un certain nombre de défis, pour grandir et savoir se comporter parmi les pirates, le personnage de Mendieta apprend à se conduire en pirate sur le navire la Lisi, grâce à son maître, le capitaine Janssen :

El era el rector de la plebeya universidad de la mar en que Mendieta tomaba sus primeras lecciones. (*Converso*, 202)

D'autres personnages sont également chargés de son éducation :

Más el encargado de su diaria instrucción, el maestro que debía explicarle, animarle y corregirle en cada nueva tarea que emprendiera era el morisco blanco [...]. (*Converso*, 202)

L'élève fait des progrès :

Con tan doctos y exigentes profesores, no tardó Mendieta en verse convertido en un un auténtico mariner. (*Converso*, 203)

S' il y a une telle importance accordée à l'apprentissage, c'est parce que la communauté pirate est une vraie société avec des règles précises.

¹⁸¹ Elodie Plassat, « Les légendes des Caraïbes », in *Les grands mystères de l'Histoire*, numéro 17, Avril, mai, juin 2017, Paris, Oracom, p. 112.

2.3 Un espace libérateur

Le navire est aussi une petite société reconstituée où il y a un code d'honneur. Tous les pirates ont les mêmes droits. Dans *La Lisi*, Jan Janssen fait régner la justice et l'égalité. Il donne lui même l'exemple :

No había camarote para el capitán ni cabina principal ni comodidad alguna de las que se usan en los galeones españoles. En ella reinaba una austera igualdad, pues todos dormían en la misma cubierta y se turnaban en las tareas de a bordo, sin que el Capitán Jan Janssen rehuyera trabajo alguno ni consintiera que otros lo consintieran. (*Converso*, 201)

On retrouve là un des aspects de la communauté pirate. Les pirates, malgré leur férocité, obéissent à certaines lois qui garantissent à tous les membres les mêmes droits en vue d'obtenir un bien précieux : la liberté.

Quand le vaisseau pirate prend le large, il porte en lui l'esprit qui anime le monde des pirates : un esprit de liberté. C'est ce que revendique le Capitaine Jan Janssen quand il déclare :

Yo alcé la bandera de mi libertad [...]. (*Converso*, 162)

Hisser le pavillon pirate, c'est revendiquer la devise du pirate : « tout est possible ».

Le personnage de Mendieta découvre cet aspect du monde pirate dans la *Lisi* :

Y la misma brisa marina, que insuflaba las velas y arrebolaba sus mejillas, parecía susurrarle al oído en cada bocanada : Eres libre. (*Converso*, 202)

Le vent s'engouffrant dans la voilure symbolise la liberté tant convoitée par Cristóbal, ce juif converti : « el converso » qui doit sans cesse fuir et cacher sa véritable condition :

A bordo de la carabela, él era por fin un hombre libre. (*Converso*, 205)

Le bateau pirate est donc cette terre où le personnage peut vivre librement. Le monde des pirates a toujours représenté cet esprit de liberté. Car le pirate selon

Lapouge, est un homme révolté qui quitte un espace : la terre, où il ne se sent pas accepté pour un autre espace, qui lui semble plus approprié, la mer :

Le pirate est un homme qui n'est pas content. L'espace que lui allouent la société ou les Dieux lui paraît étroit, nauséabond, inconfortable. Il s'en acomode quelques brèves années et puis il dit « pouce », il refuse de jouer le jeu [...]. Il capture un navire ou bien il s'enrôle chez un forban et, bon vent, il appareille¹⁸².

Un certain nombre de personnages réels qui reflètent cet état d'esprit traversent la trilogie. Il s'agit de renégats de tout bord qui se sont transformés en pirates, comme cet Hollandais de Harlem, Jan Janssen ou Diego Grillo. De la même façon que son ancêtre Luis Torres est parti dans le bateau de Cristophe Colomb pour échapper aux persécutions, Cristóbal Mendieta, prend la mer à bord du bateau pirate pour trouver une échappatoire. Le personnage fictif suit la trace des morisques de Hornachos chassés d'Espagne en 1609 :

Mira a todos estos moriscos expulsados de su país como perros y transformados hoy en armadores de barcos y en vengativos piratas.
(*Converso*, 162)

C'est une manière de se venger. Le bateau devient le synonyme de la revanche, pour le Juif ou le Morisque. C'est le monde des pirates revisité à l'aune des mouvements de rejets des populations juives et musulmanes d'Espagne. L'espace pirate devient espace libérateur. Il sert une cause : celle des victimes de l'intransigeance religieuse.

3. Les pirates à terre

Le pirate n'est pas toujours sur les mers. Il a besoin d'un abri pour recevoir ses navires et d'un refuge pour garder son butin, et se le répartir avec ses compagnons. Il choisit un lieu proche de la mer, sur une île ou sur le continent non loin des côtes, toujours à proximité d'un port donc. Certains pirates y établissent même une communauté. Fajardo choisit comme cadre de l'aventure deux enclaves emblématiques de l'histoire des communautés pirates : l'île de la Tortue et le port de

¹⁸² Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libretto, 2012, p. 27.

Salé. On note ici une forte historicisation de l'espace romanesque, telle que la définit Jacques Soubeyrou à propos du roman de A. Roa Bastos, *Hijo de hombre* :

Mais cette historicité de la fiction tient essentiellement à l'historicisation de l'espace : il est tout à fait remarquable en effet que chacun des lieux dans lesquels se déroule l'action du roman est présenté comme un lieu historique, soit qu'il ait été réellement le théâtre d'un événement marquant pour la mémoire de la communauté paraguayenne, soit qu'il soit fictivement construit comme tel par le récit¹⁸³.

Fajardo pourrait placer ses héros pirates dans un territoire fictif. Il pourrait inventer une île comme Defoe. Mais il n'en fait rien. Il choisit deux lieux historiques. Ces lieux sont historiques car ils furent le théâtre des actions menées par les pirates à partir du XVI^e siècle. La matière pirate se trouve ainsi liée à la matière historique. Fajardo choisit ces lieux car il est fasciné par les pirates. D'autre part, c'est un grand voyageur et il connaît bien l'île de la Tortue. Il fait référence à un voyage qu'il a fait dans l'île des pirates à la fin de *Converso*, dans les remerciements :

[...] y a Larry Mangino, por el inolvidable viaje a la isla de la Tortuga.
(*Converso, Agradecimientos*, 404)

Cette île est un espace privilégié dans l'écriture romanesque de José Manuel Fajardo. Dans le livre intitulé *Maneras de estar*, qui se compose d'une série de contes, l'un d'entre eux se déroule sur l'île de la Tortue. Le héros du récit, *Como una isla*, doit organiser un voyage pour les membres de l'entreprise dans laquelle il travaille. Il propose d'organiser « una excursión aventurera » :

« Tengo el lugar perfecto : la isla de la Tortuga , la patria de los piratas¹⁸⁴ ».

3.1 L'île de la Tortue :

Histoire et fiction se rejoignent donc à travers le choix des espaces qui constituent le décor de l'aventure. C'est le propre du roman historique, comme le déclare Pierre-Louis Rey :

¹⁸³ Jacques Soubeyrou, « Le discours du roman sur l'espace - Approches méthodologiques » in *Lieux dits-Recherche sur l'espace dans les textes ibériques (XV^e-XX^e)*, GRIAS n°1, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 1993, p. 89.

¹⁸⁴ José Manuel Fajardo, *Maneras de estar*, Madrid, Bruguera, 2008, p. 58-59.

Le « roman historique [...] affirme en priorité le caractère fictif de son intrigue, mais lui donne vraisemblance par le cadre (spatial et temporel) et par les ressorts profonds de l'action¹⁸⁵.

La vraisemblance est ici assurée par le choix de l'île de la Tortue. Ce lieu est historique car il fut dès le XVI^e siècle un célèbre repaire de pirates, flibustiers et boucaniers. Il est devenu l'espace emblématique de l'univers pirate des Caraïbes comme le souligne Odile Gannier :

S'il est par exemple une île connue dans l'histoire de la piraterie, c'est bien l'île de la Tortue, devenue mythique : véritable repaire, elle semble passer de main en main, alternativement à grands renforts de coups de canon, d'attaques surprise, et la voir apparaître dans un roman est l'indice indubitable de la catégorie de textes à laquelle celui-ci appartient¹⁸⁶.

Cette île constitue la toile de fond d'un grand nombre de romans maritimes. L'île au trésor de Stevenson n'est pas l'île de la Tortue, néanmoins, celle-ci est citée dans le roman *L'île au trésor*. Le capitaine raconte à Jim et aux clients de l'auberge de son père, des histoires effroyables survenues sur la fameuse île :

Mais ce qui terrorisait le plus les gens, c'étaient les histoires qu'il racontait. Des histoires effroyables, où il était question de pendaisons, du supplice de la planche, de tempêtes en mer, de l'île de la Tortue [...]¹⁸⁷.

Dans *Converso*, Tomas Bird accoste sur le port de Basse-Terre à bord du navire anglais le Victory. Il décrit son arrivée sur le port :

Las playas se sucedían a estribor, entre mangos y palmas, y había algunas ensenadas donde fondear. En una de ellas está el puerto de Basse Terre, aquella confusión de chozas y cabañas de madera que se desperdigaban por la ladera del monte y entre las cuales habían transcurrido los años de mi mocedad [...]. (*Converso*, 313)

Cet espace est fortement lié à la diègèse et aux personnages principaux. C'est le lieu de la jeunesse de Tomás Bird, et Jamaica de *Mi nombre* y a passé un certain nombre d'années, un ami pirate de Tomás, Tortuga Johnson y réside. En outre, une péripétie importante de l'intrigue a pour cadre ce haut lieu de la piraterie. Une grande partie du chapitre III de la partie intitulée « La tierra prometida » de *Converso*, narre des événements importants relatifs à l'histoire des personnages.

¹⁸⁵ Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1997, p. 18.

¹⁸⁶ Odile Gannier, *Le roman maritime, Emergence d'un genre en Occident*, Paris, PUPS, 2011, p. 220.

¹⁸⁷ Robert Louis Stevenson, *L'île au trésor*, Paris, Gallimard, 2000, p. 41.

Bird a vécu sa jeunesse sur cette île, aux côtés de son père qui exerçait le métier de contrebandier :

[...] a bordo de nuestra polacra, aprendía el rostro cambiante del Caribe y descubría las fronteras de mis deseos entre los brazos de las ramerías, que eran las solas mujeres cuya presencia se toleraba en la Tortuga. (*Converso*, 314)

Ces éléments du souvenir de Bird permettent de présenter celui-ci comme un personnage lié au monde de la piraterie, puisque son père était contrebandier. Il a vécu son enfance dans cet univers en marge de la société établie. Un monde où les seules femmes admises étaient les prostituées. Un parfum de rébellion et de liberté soufflait déjà sur l'île. Tomás Bird évoque ensuite une époque de prospérité qui se situe après son départ et il emploie le terme « communauté pirate » :

Después de que Jamaica y yo partiéramos hacia La Habana, la comunidad pirata de la Tortuga había vivido momentos de prosperidad y gloria y con ella el mismo Tortuga Jonhson pues habíase quedado en la isla a la espera de mejor fortuna. (*Converso*, 320)

Bird se réfère à cette société pirate parallèle qui fut créée un temps sur l'île et qui s'appelait « les frères de la côte ». On constate que la fiction est ici étroitement liée à l'histoire des Caraïbes, qui devinrent très rapidement après avoir été découverts par les occidentaux l'espace privilégié des pirates. La juxtaposition d'éléments historiques et fictionnels est la caractéristique du roman historique, tel que le définit Isabelle Durand-Le Guern :

Le roman historique a une autre ambition : il s'agit non seulement d'utiliser la matière historique mais d'en faire le cœur du récit. Dans ce type de roman, les héros seront confrontés aux événements, ballotés au gré des tourbillons de l'histoire [...]¹⁸⁸.

En faisant évoluer ses personnages sur l'île de la Tortue, Fajardo les place au cœur d'un espace très marqué historiquement, comme nous l'avons évoqué précédemment. S'ils évoluent dans ce lieu, c'est qu'ils sont forcément des pirates. Ils vont également épouser la cause des Frères de la côte. Placés dans la région où est née la communauté, ils sont forcément « confrontés aux événements qui s'y produisent ». Cet espace donne à l'auteur l'occasion d'évoquer l'histoire de la

¹⁸⁸ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 10.

piraterie, notamment à travers le récit de Tortuga Johnson. Le nom de ce personnage est très significatif. Il porte le nom de l'île. Il s'appelle Tortue, il symbolise à lui tout seul ce monde si particulier. Et il est l'illustration de l'historicisation de la fiction. D'ailleurs dans le récit, il a le rôle du narrateur chargé de raconter l'histoire de l'île. Il est un ancien pirate et ami de Tomás. Il évoque lui aussi, à travers ses souvenirs, le passé de cette communauté pirate, et l'esprit de liberté qui y régnait. C'est une époque qui se situe avant que les Espagnols ne dévastent tout et que le tyran Levasseur s'installe sur l'île. Cette communauté, composée de forbans de tous bords, a perduré sur la Tortue entre 1620 et 1635 :

[...] esta isla es lugar de paso para muchos y residencia de pocos [...] pero ha sido una buena tierra para mí. Aquí he sido libre y no he faltado de nada. Cuando ganábamos en la mar se repartía entre nosotros y éramos nosotros mismos quienes dictábamos nuestras leyes. (*Converso*, 321)

Tortuga Johnson évoque les règles de cette communauté qu'il nomme la « *cofradía filibustera* » : la confrérie filibustienne :

Cuando alguien quería unirse a nosotros, un hermano de nuestra cofradía filibustera se encargaba de su tutela durante los años de su aprendizaje. (*Converso*, 322)

Le mot flibustier, d'origine hollandaise, est un autre terme qui fait référence à l'univers des pirates car il veut dire « qui fait du butin librement ». Il désigne les hors la loi des mers. Ce mot est employé dans le sous-titre du livre de Gilles Lapouge : *Les pirates : Forbans, flibustiers, boucaniers et autres gueux des mers*¹⁸⁹. Tomás Bird fait également allusion aux flibustiers alors qu'il est sur le bateau du capitaine Don Pedro Olea de Zumarraga :

Tampoco han faltado colonos ingleses de los que antes se habían establecido en la isla de Roanoke y en la Bahama, y también aventureros holandeses que ha tiempo que vagan por el Caribe en sus pequeñas embarcaciones y toman el nombre de filibusteros. (*Converso*, 67)

Les frères de la côte¹⁹⁰ étaient une communauté de flibustiers où régnait une grande égalité comme dans le bateau de Jan Janssen :

¹⁸⁹ Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libella, 2012, p. 48.

¹⁹⁰ Voir annexe p. 484.

Cuanto ganábamos en la mar se repartía entre nosotros y éramos nosotros quienes mismos dictábamos nuestras leyes [...]. Un capitán o era por su coraje y su orgullo, sin que hubiera gobernadores ni títulos entre nosotros. (*Converso*, 322).

La création de cette communauté participe de ce que l'on appelle l'utopie pirate, telle que l'a rêvé Daniel Defoe, alias Charles Johnson, l'auteur de *Robinson Crusoé*, en décrivant un monde utopique : Libertalia, dans son *Histoire générale des plus fameux pirates* publiée en 1724. Il situait cette communauté pirate sur l'île de Madagascar. On ne sait pas si elle a réellement existé. Mais cette présentation de ce lieu, qu'il soit réel ou imaginé, a une résonance particulière dans l'étude de l'univers pirate en général car il donne à voir ce que peut être une société issue de l'idéologie pirate. Defoe décrit les bases d'une société profondément démocratique et égalitaire. Se sentant injustement rejeté par la société, le pirate tente de recréer avec les siens une société plus juste. On se répartit équitablement le butin et personne n'a plus de droits ou de pouvoir qu'un autre. Gilles Lapouge explique clairement ce phénomène. Au XVII^e les Caraïbes, semblent être un lieu capable de fournir à ces insoumis les conditions nécessaires à la création d'une société parallèle :

Les réfractaires, les insoumis quittent l'Europe. Ils mettent le cap sur les Caraïbes où les sociétés sont molles. Là-bas, sous les Tropiques, va fonctionner une étrange société des limbes¹⁹¹.

Comme le navire, l'île devient un espace libérateur pour le pirate, selon Lapouge, une terre promise pour les *parias* :

Ces hommes qui s'étaient exclus de la société tentaient de ressusciter, aux confins de la terre, un paysage où respirer¹⁹².

Et c'est cette île qui symbolise la terre de la liberté pour les pirates que l'auteur Fajardo choisit comme cadre d'une péripétie importante de l'intrigue : les retrouvailles des héros après des années de séparation. L'île est alors le décor privilégié de l'espace diégétique. Elle représente une échappatoire. Une grande partie des événements narrés dans le chapitre III de la partie intitulée « La tierra prometida » se passent sur la Tortue. Tomás aborde l'île à bord du bateau anglais Le Victory et Mendieta arrive dans le bateau pirate « la tierra prometida ». Ce n'est

¹⁹¹ Gilles Lapouge, *Les pirates*, Paris, Libella, 2012, p. 48.

¹⁹² *Ibid*, p. 48.

d'ailleurs pas anodin que le navire dans lequel se trouve le héros s'appelle « La tierra prometida ». Nous sommes en 1640. L'île n'est plus le territoire des frères de la côte mais elle est alors dirigée par le Tyran Levasseur. Elle reste néanmoins une terre où règne l'esprit des pirates :

[...] el hombre que gobernaba la isla, un francés llamado Levasseur, cuyas intenciones debía sondear, aunque un tratado de paz, ligaba ahora a Inglaterra y a Francia, lo cierto es que la isla seguía siendo república de piratas donde no había más autoridad que la de su gobernador. (*Converso*, 314)

L'île de la Tortue reste sous Le Vasseur, une « république pirate ». Elle a un point commun avec un autre lieu privilégié de *Converso*, le port de Salé. Ce port symbolise également l'utopie pirate, car il constitue un exemple concret des tentatives des pirates pour ériger une société à leur image, une terre démocratique où régnerait la justice.

3. 2 Le port de Salé

La seconde partie de *Converso* s'intitule *La república de los piratas*. C'est dire l'importance de l'univers pirate au sein de l'oeuvre. Fajardo, par l'intermédiaire des deux narrateurs Cristóbal Mendieta et Tomás Bird retrace toute l'histoire de la communauté pirate barbaresque qui s'installa sur le port de Salé, à l'endroit où se situe l'actuelle Capitale du Maroc, Rabat, au bord du fleuve : Bu-Regreg et fonda même une république indépendante, qui perdura de 1627 à 1668. Le port de Salé est également cité dans *Mi nombre*, quand Dana se réfère à l'oeuvre écrite par Tomás Bird :

Historia del cautivo judío que encontré en las mazmorras de la villa pirata de Salé y otros hechos de mi vida, contada por Don Tomás Bird [...]. (*Mi nombre*, 336)

Fajardo s'est rendu sur place. Il décrit dans un article de la revue *Motor y viajes* intitulé *Rabat, República de piratas españoles* le passé de la ville. Dans cet article, Il évoque le lieu où s'installa la République pirate et où elle prospéra pendant presque un demi siècle grâce à ses habitants : los Morisques, chassés d'Espagne en 1609 :

Pero bajo la concha laboriosa y ajetreada de capital de reino se esconde la perla de su barrio viejo : las callejuelas de la Medina y de la ciudadela de la Casbah (la fortaleza que preside la desembocadura del río Bou Regreg) que fueron el escenario de la azarosa vida de la llamada república independiente del Salé, que durante casi medio siglo, se convirtió en azote de las armadas cristianas¹⁹³.

Ce décor dans lequel évolue le héros Mendieta de *Converso* a un ancrage bien marqué dans le réel. On retrouve dans le roman les mêmes éléments de description présents dans l'article de Fajardo. Le héros, après avoir été capturé par les pirates de Salé devint l'un d'un des membres de cette communauté. Dès son arrivée comme captif, il découvre les deux édifices emblématiques du port de Salé : la forteresse de la kasbah et la tour de Hassan :

Recuerdo también el ajetreo que rodeó nuestra llegada a puerto, la cegadora claridad del día tras la prolongada noche de la bodega, la sombra majestuosa de una fortaleza [...]. (*Converso*, 143)

Les pirates ont transformé cette tour appelée de Hassan en vaste chantier naval :

Los astilleros estaban a poco más de una legua, río abajo, al pie de una majestuosa y antigua torre, que llamaban de Hassan que los piratas habían transformado en gigantesco almacén mariner y atarazana de sus navíos. (*Converso*, 145)

Le narrateur Mendieta décrit les ruelles de la Casba. Il est invité chez le capitaine pirate Jan Janssen puis il va travailler comme traducteur chez un juif. Il pénètre dans le labyrinthe des rues. Fajardo, à travers son personnage, donne quelques précisions sur les rues telles qu'on les retrouve dans l'article de *Motor y viajes* où la rue Mercados est mentionnée :

[...] laberintos domésticos [...]. Su dédalo de estrechos callejones de blancas paredes [...] la larga calle de los mercados¹⁹⁴.

Et dans *Converso*, nous pouvons lire :

[...] y Mendieta y su guardián salieron a la plaza que separa la fortaleza del laberinto de calles del arrabal que se extiende entre ella [...]. (*Converso*, 167)

¹⁹³ José Manuel Fajardo, « Rabat, República de piratas » in *Motor y viajes*. El mundo.es, www.elmundo.es/motor/99/MV092/MV092rabat.html, page consultée le 15/05/16.

¹⁹⁴ *Ibid*

Ce lieu ainsi décrit représente un mode de vie inespéré pour le héros de *Converso*. Sur le bateau il sera libre comme sur terre. Jan Janssen a trouvé dans ce lieu tout ce dont il a besoin :

Por ello he ido a dar en esta tierra que es patria de los sin patria, un rincón del mundo en que cada cual puede hacer realidad sus sueños a golpe de audacia y voluntad. (*Converso*, 162)

On retrouve l'esprit d'égalité et de solidarité de la société pirate, telle qu'elle apparaît sur l'île de la Tortue :

Aquí no hay más ley que la de sobrevivir. Cada cual guarda su fe, y la lealtad se basa en la mutua ayuda para salir airosos del combate. (*Converso*, 162)

On notera que chaque pirate est libre de garder sa foi. Ceci est très moderne, à l'époque de l'intransigeance religieuse, le monde pirate propose une société beaucoup plus juste et égalitaire où les trois religions cohabitent en harmonie comme cela a pu être le cas en Andalousie à l'époque de l'occupation musulmane. Ce qui transparaît à nouveau ici c'est l'utopie pirate. Cet univers est une échappatoire pour trois héros de la trilogie : Bird, Mendieta et Jamaica, des personnages en quête d'un espace qui leur permette d'exister.

4. La taverne : lieu de rencontre des pirates

Sur la terre ferme, il y a un lieu très important pour le pirate, c'est la taverne. Depuis *l'île au trésor* de Stevenson et son auberge « L'Amiral Benbow », celle du père du héros Jim, ce lieu est devenu un espace incontournable de tout récit de pirate. Dans la réalité, comme dans la fiction, l'auberge ou la taverne est « le lieu typique des rendez-vous des marins » où se décident les départs, où « se négocient les cargaisons, où se passent de bouche à oreille, les bons tuyaux », nous dit Odile Gannier¹⁹⁵. Un certain nombre de ces lieux sont présents dans *Converso*. La taverne « del diablo » à Londres, la taverne de « Roman el Rojo » à la Havane, la taverne « del Cangrejo » sur l'île de la Tortue. Ces trois lieux jouent le rôle attendu car ils comportent les caractéristiques de l'univers pirate. Leurs noms sont évocateurs : la

¹⁹⁵ Odile Gannier, *Le roman maritime, Emergence d'un genre en Occident*, Paris, PUPS, 2011, p. 313.

taverne du diable, évoque la noirceur du monde pirate. La taverne de La Havane porte le nom de son propriétaire : Roman le rouge, un surnom qui pourrait bien être le nom d'un terrible pirate. Quant à la taverne de l'île de la Tortue, c'est la taverne du crabe, allusion pittoresque au monde marin. La bière, l'eau de vie ou le rhum coulent à flots :

Eran ya muchos los marinos que, habiendo concluido las tareas de a bordo [...] buscaban en el cálido cobijo de su salón olvido para las pasadas penalidades[...] las doradas pintas de cerveza que corrían a espuestas [...] Mendieta apuró de nuevo su vaso de aguardiente [...]. (*Converso*, 139).

La taberna de Román el rojo era el fiel reflejo del bullicio del pueblo. En sus altas estancias se amontonaban ya los marineros y corrían la bebida y los asados [...].(*Converso*, 23)

Aquella misma tarde acudí a la taberna [...]. Tortuga Johnson me esperaba sentado en un taburete, junto a un tonel que le servía de mesa y sobre el que descansaba una jícara de ron. (*Converso*, 320)

C'est bien entendu la taverne du crabe qui est la plus représentative du monde pirate avec l'allusion incontournable au rhum. On a tous en mémoire la chanson que fredonnent les pirates de *l'île au trésor* :

Z'étions quinz'hommes'su'l'coff'du mort

Hisse et oh !- et une bouteille d'rhum !¹⁹⁶.

La taverne du crabe est la taverne typique des romans de piraterie. C'est un lieu vétuste, un bouge, comme on en trouve dans tous les ports : un endroit misérable et souvent mal fréquenté, un lieu donc qui convient bien aux pirates. C'est après le bateau, leur deuxième maison sur la terre ferme. La description que fait Bird de cette taverne de l'île de la tortue correspond bien à cette définition :

Aquella tarde acudí a la taberna que era poco más que un galpón, con el suelo de arena, levantado entre dos casas destartaladas [...] unas toscas cortinas separaban la sala de bebida de los cuartuchos de holganza donde los clientes más apremiados podían buscar desahogo en compañía de alguna de las perezosas putas [...].(*Converso*, 319).

Les mots : « galpón, tosas, cuartucho » évoquent l'aspect insalubre et vétuste de l'endroit. Dans ces lieux, les marins se racontent leurs aventures et prennent les

¹⁹⁶ Robert Louis Stevenson, *l'île au trésor*, Paris, Gallimard, 2000, p. 38.

décisions importantes. Tomás Bird raconte sa vie à Mendieta dans la taverne du diable. Les deux amis se sont rencontrés à la Havane et ont décidé de partir ensemble dans la taverne de Román le Rouge. Tortuga Johnson raconte ses aventures à Bird dans la taverne du crabe. C'est aussi là que Bird rencontre la femme pirate Allison et c'est aussi là que Bird et ses compagnons du Victory trament le complot pour permettre à Mendieta de quitter la Tortue.

Au terme de cette étude, nous constatons la récurrence des éléments propres à recréer l'univers si particulier des pirates et corsaires. Le récit donne à voir de nombreuses scènes de mer, émaillées de toutes sortes d'actions violentes et de dangers et dont les acteurs, qu'ils soient fictifs ou réels, sont ces forbans des mers, ces perpétuels révoltés qui trouvent dans l'aventure en mer le moyen d'exalter leur révolte. Le récit se nourrit des nombreuses lectures de l'auteur, féru, tout aussi bien de romans de piraterie que de livres sur l'histoire de la piraterie. La présence, à l'intérieur des espaces de l'action, de nombreux personnages historiques de pirates aux côtés de personnages fictifs produit une grande impression d'authenticité et un effet de réel. L'auteur nous livre ainsi, à travers l'évocation de deux espaces clés : l'île de la Tortue et le port de Salé, une fresque, une sorte de tableau d'ensemble de la société pirate, telle qu'elle a existé entre le XVI^e et le XVII^e siècle, dans les Caraïbes et en Méditerranée.

B. Des lieux dépaysants à découvrir : Terra incógnita

Deux des romans de la trilogie ont un titre se référant à un espace dépaysant. Le titre du premier roman de Fajardo, *Carta del fin del mundo*, évoque un espace lointain et inconnu : « el fin del mundo », c'est-à-dire un lieu qui se situe dans les confins, aux limites du monde connu. Le narrateur Domingo écrit depuis cette terre lointaine à son frère qui est resté en Espagne. Il se trouve sur l'île de Haïti, que Colomb avait baptisé « Hispaniola ». Le terme « fin del mundo » renvoie ici à la notion de « Terra incógnita ». Cette expression latine signifie « terre inconnue ». Elle était employée par les cartographes pour désigner les terres non encore explorées, sur les mappemondes ou cartes géographiques du XV^e siècle. Parfois, sur les cartes,

des serpents, des dragons, des êtres monstrueux étaient dessinés. C'était le mythe de terres inhabitées peuplées de créatures fantastiques. Il faut attendre le XIX^e siècle pour voir disparaître peu à peu le terme de « terra incógnita » sur les cartes. Nombre d'aventuriers rêvaient d'aller découvrir ces terres inconnues, dont la carte n'avait pas été dessinée. Découvrir une nouvelle terre, c'est le rêve de tout explorateur ou de tout aventurier en quête d'aventures. De tout temps, l'homme a voulu découvrir d'autres territoires. Le récit de la découverte du Nouveau Monde est donc dans ce sens un récit d'aventure. Il donne au narrateur les conditions de l'aventure : le lieu dépaysant et l'écart avec le quotidien. Deux constantes dont Matthieu Letourneux souligne l'importance en évoquant notamment une sorte de tension entre les deux univers opposés :

[...] un récit qui se pense tout entier dans son altérité avec la réalité de tous les jours définissant deux chronotopes emboîtés : l'univers quotidien et l'univers dépaysant dans l'écart systématique avec le premier¹⁹⁷.

Les deux univers, l'espace quotidien et l'univers découvert s'opposent. L'aventure commence quand un des univers est délaissé pour l'autre :

Le roman d'aventure fonctionne comme une mise en crise de l'univers familier qui correspond à l'entrée en aventure¹⁹⁸.

Il faut noter que c'est le terme de lieu dépaysant qui convient le mieux pour caractériser les espaces nouveaux traversés par les personnages. Il ne s'agit pas d'exotisme mais bien de lieux dépaysants tel que le définit Letourneux à propos du roman d'aventure :

Si nous privilégions pour décrire ces altérités la notion de dépaysement, c'est que l'exotisme correspond à un intérêt pour ce qui diffère, tandis que le dépaysement renvoie plutôt à un écart par rapport à ce qui est connu¹⁹⁹.

L'écart avec ce qui est connu est bien ce qui qualifie le mieux la situation de chaque personnage de la trilogie. Cette distance par rapport à l'espace d'origine est recherchée et aboutit, à la suite d'un rite de passage initiatique, à une rupture avec l'ancien espace. Aucun personnage ne retournera à son lieu d'origine. Le héros de

¹⁹⁷ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventure, 1870, 1830*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 20.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 21.

Mi nombre, notamment, Tiago, décide de changer de nom et de s'appeler Jamaica. Ce changement de nom correspond à un tournant décisif que prend son existence. À la fin de son aventure, il ne retourne pas à Paris, la ville où il vivait auparavant. Le roman lui-même s'appelle *Mi nombre es Jamaica*. Pour le lecteur européen, c'est un lieu dépaysant. Ce sont les Tropiques, les Caraïbes, les plages de sable fin. Dans l'histoire du roman qui se déroule en Europe, et dont les péripéties sont racontées par Dana, une Européenne, cet espace que représente l'île de la Jamaïque prend également tout son sens. Il s'agit bien entendu d'un point de vue. Nous verrons également que pour Tomás Bird, le héros de *Converso*, qui a toujours vécu dans les Caraïbes, pour lui, l'Angleterre est son nouveau monde. De la même façon, la forêt amazonienne est un nouveau monde pour l'Inca Diego Atauchí ou Jamaica, l'ancien esclave noir, venu de Ceylan. On voit donc comment la « terra incógnita » revêt des formes multiples.

Il s'agira donc tout d'abord de définir tous les lieux nouveaux parcourus par les héros afin de souligner l'écart qu'il y a avec leur lieu d'origine. Car c'est un point commun des trois romans. Les héros sont tous plongés, à l'issue d'un voyage, dans des univers qui leur sont étrangers, et face auxquels ils auront à réagir. Le déplacement vers un espace autre, différent de l'espace d'origine, relève de la définition même du conte suggérée par Propp. L'aventure commence quand le héros « quitte sa maison »²⁰⁰. Tous les héros de la trilogie quittent une « maison », c'est-à-dire un endroit habituel, pour un lieu inconnu. Dans *Converso*, dès le départ des héros, Mendieta et Bird, l'objectif est fixé :

Había comenzado al fin para ambos un viaje de vuelta a una tierra que ninguno de los dos había pisado nunca. (*Converso*, 45)

Pour les deux fils de colons, le lieu inconnu est l'Europe. Les héros entreprennent un voyage qui doit les mener vers la terre de leurs ancêtres. C'est un espace nouveau pour eux. Tomás Bird insiste donc sur cet aspect en déclarant que tous deux n'ont jamais foulé la terre dont leur famille est originaire.

À l'issue de leur voyage, les héros devront apprendre à appréhender ce monde nouveau. On notera que l'approche de cet univers par chacun des héros

²⁰⁰ Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. 470.

obéit aux mêmes lois dans les trois romans. C'est aussi bien avec émerveillement qu'épouvante, que les personnages apprennent à appréhender la « terra incógnita ». Ce qui diffère cependant, ce sont les motivations qui poussent les personnages à « quitter la maison ».

1. Des espaces nouveaux à découvrir

1.1 Le Nouveau Monde : les confins

Le XV^e siècle correspond au début des grandes découvertes. De nouvelles terres qui appartenaient jusque là aux confins du monde connu, sont découvertes et explorées. Dans *Carta*, l'île dans laquelle se trouvent Domingo et ses compagnons, située si loin à l'ouest, représente pour les Européens le bout du monde. Cette notion de confins nous renvoie naturellement à la citation qui ouvrait l'introduction à ce chapitre sur l'espace :

[...] le roman d'aventure [...] se veut l'écriture des confins [...] ²⁰¹.

Les hommes qui s'aventurent au-delà des terres connues sont les aventuriers par excellence. Tous les découvreurs, marins, explorateurs depuis l'Antiquité jusqu'à la période des grandes découvertes correspondent à la définition donnée par Jean-Yves Tadié. Aller vers les confins, c'est aller au devant de l'aventure.

Même si Colomb et ses hommes se croient arrivés aux Indes et notamment sur les terres du grand « Khan », c'est-à-dire au Japon que Colomb appelle Cipango, et que certaines d'entre elles étaient connues à l'époque, notamment depuis les voyages de Marco Polo au XIII^e siècle, il n'en demeure pas moins que de nombreuses terres restaient inexplorées et qu'elles restaient très éloignées de l'Europe. Les confins de la terre restent une énigme pour nombre de contemporains de l'époque. Colomb mit deux mois et demi pour atteindre les Caraïbes. Dès le début de la lettre, le personnage narrateur fait allusion à cet éloignement évoqué par le titre du roman. Pour Domingo, celui qui écrit, et son frère, le destinataire de la lettre, cette

²⁰¹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 6.

terre reste un mystère, un lieu inconnu très éloigné de leur espace d'origine, l'Espagne :

[...] esta tierra perdida en el confín del mundo. (*Carta*, 17)

Le narrateur emploie l'expression : « confín del mundo » et non pas l'expression « fin del mundo » qui apparaît dans le titre du roman. Il semble vouloir souligner que cette terre est très éloignée de l'Europe comme si cela la rendait encore plus mystérieuse. Le terme : « confín » a une conséquence plus forte que le mot : « fin ». Il renvoie aux limites même du monde, là où le monde s'arrête, une terre vierge, inexplorée, dont tout explorateur rêve de dessiner la carte. Dès le début du roman, l'accent est mis sur la notion d'aventure en relation avec celle de l'espace. Aller à l'aventure, c'est aussi ne pas savoir où l'on va, c'est le mystère :

[...] tampoco sabemos que otros reinos pueden lindar con éste ni como serán sus gentes. Esta tarde ha venido a hablarme el Chanchu, Juan el de Lequeitio que, ya sabrás, se embarcó también en esta aventura. (*Carta*, 20)

C'est la notion d'ignorance qui est mise en avant ici : « tampoco sabemos qué otros reinos pueden lindar con éste ». Non seulement les hommes de Colomb ne connaissent pas ce monde, étrange à leurs yeux, mais ils ne savent pas non plus quelles sont les terres environnantes. Domingo dit également de cette terre qu'elle est « perdue ». Il emploie fréquemment l'adjectif dans ses descriptions :

No sé en qué tierra hemos ido a dar pero tengo por cierto que ha de ser la más perdida de las posesiones del Gran Kan [...]. (*Carta*, 29)

Un autre personnage, Diego Pérez, s'étonnant du fait que l'un de ses compagnons ne parle jamais de sa terre d'origine, déclare :

Y sentencia : poca cosa ha de ser cuando ni siquiera uno de sus hijos halla razones para cantarla en este rincón perdido de la mano de Dios. (*Carta*, 34)

On pourrait s'interroger sur le sens donné à l'adjectif « perdu ». Il s'agit bien entendu du point de vue de l'explorateur européen ou du futur colonisateur. Pour les autochtones, cette terre n'a rien d'une terre perdue. Ce sentiment d'être perdu renvoie donc ici à l'éloignement, et à l'écart géographique par rapport au continent

européen. L'explorateur, l'aventurier, se sent perdu, car il est plongé dans l'inconnu. Il est « dépaycé » au sens littéral du terme, il est déconcerté, dérouté, désorienté. Il ne s'agit pas ici d'un dépaysement vu comme un changement agréable d'habitudes, comme la langue française le suggère parfois. Cette définition rejoint le terme espagnol que l'on peut employer pour traduire le verbe dépayser : « desorientar » ou « despistar ». Cette situation même va confronter l'explorateur à l'aventure. Dans ce monde inconnu, si éloigné de sa civilisation, il devra faire ses preuves. Les conséquences du dépaysement géographique qui est une caractéristique de l'espace de l'aventure se manifestent très clairement ici. Très rapidement également dans le récit de Domingo, dès la première lettre, apparaît l'expression : « tierra incógnita » :

[...] y el brillo del oro ha sido la poderosa razón que a todos nos ha animado a quedarnos en esta tierra incógnita [...]. (*Carta*, 21)

Les explorateurs auront à dessiner la carte « blanche » de cette « terra incógnita » : ce monde nouveau auquel il faut s'adapter. Domingo et ses compagnons devront en effet apprendre à appréhender ce lieu si dépayçant que représentent pour eux les Caraïbes.

Deux autres personnages de la trilogie, Diego et Jamaica, devront eux s'adapter au monde si particulier de la forêt amazonienne.

1.2 La forêt vierge d'Amazonie

Diego Atauchí et Jamaica sont plongés dans la forêt amazonienne, un lieu qu'ils ne connaissent pas et auquel il faut faire face. Diego décide de s'aventurer au-delà du monde qu'il connaît pour rejoindre les rebelles incas appelés les « guerriers de l'obscurité » dans la terre du « Bagua » :

Son las tierras del Bagua la última frontera oriental del dominio español, como lo fueron del inca [...]. (*Mi nombre*, 187)

Diego a toujours vécu dans le territoire occupé par les Espagnols. Il n'a connu que la domination de la Couronne Espagnole : « el dominio español ». S'aventurer dans les terres du Bagua « las tierras del Bagua », c'est pénétrer un monde

nouveau, celui de la rébellion. C'est aussi un monde au bord de l'agonie, dans lequel subsistent les derniers soldats de l'Empire Inca vaincu :

A ese mundo en decadencia fui a dar yo con mi ira nueva [...]. Así que fui aceptado [...]. (*Mi nombre*, 192)

De la même manière, le héros Jamaica, a quitté son lieu d'origine. Après un long périple depuis son île natale Ceylan, il atteint les Caraïbes, puis l'Amazonie où il est accepté par les habitants de la forêt. La comparaison biblique évoque l'étrangeté que représente pour lui le monde traversé :

[...] tras atravesar aquel monstruoso intestino verde de América, como un Jonás escapado del vientre de la ballena. (*Mi nombre*, 247)

Ce monde nouveau de la forêt vierge, représenté ici par l'image de l'intestin vert, est comparé au ventre de la baleine dans lequel Jonas a dû séjourner. La Bible nous raconte que Jonas a été englouti par un gros poisson. Le prophète avait entrepris ce voyage périlleux pour désobéir à Dieu. Cet engloutissement dans le ventre du poisson est donc un châtement. Après cette épreuve, Jonas sera pardonné par Dieu. Cette péripétie peut également être considérée comme une aventure d'où un héros sort victorieux. Le ventre de la baleine représente un espace pour le moins inhabituel et dangereux pour l'homme. L'image du personnage biblique traversant les entrailles de la baleine symbolise parfaitement la plongée dans l'inconnu et l'aventure.

1.3 La mer des pirates

La mer est l'univers nouveau que va affronter le héros de *Converso*, Mendieta. D'après ses antécédents, le personnage n'a jamais évolué dans ce milieu. La mer qu'il doit appréhender est celle des pirates et celle-ci est pour lui un nouveau monde. À partir du moment où il est recueilli par les pirates, à la suite du naufrage au cours duquel il a été projeté à l'eau, il commence une nouvelle vie :

[...] apenas guardo alguna vaga remembranza del comienzo de mi nueva vida. (*Converso*, 143)

Il raconte dans ce passage comment il a échappé à la mort de justesse et comment il a en quelque sorte eu droit à une seconde naissance à bord du vaisseau pirate. La mer, et le port d'attache des pirates, Salé, correspondent au monde nouveau auquel le personnage aspire :

[...] y si como decís, hay en esta tierra espacio para cualquier sueño, dejadme a solas con el mío, que yo sabré serviros con esfuerzo y valor. (*Converso*, 136)

La terre où le rêve de liberté est possible, un « espacio para cualquier sueño », c'est-à-dire, la République pirate de Salé, est assurément un monde nouveau pour le Juif converti qui doit cacher sa condition depuis sa plus tendre enfance.

1.4 L'Angleterre pour un fils de colons

Pour Bird, le fils de colons, l'Angleterre est un nouveau monde :

Realmente era aquel un Nuevo Mundo para mí, por más que me hubiera hablado mi padre de él con encendidas palabras. (*Converso*, 280)

L'expression « Nuevo Mundo » renvoie aux colonies espagnoles d'Amérique. Pendant trois siècles, les terres nouvellement conquises seront désignées sous ce terme. Bird emploie l'expression pour se référer au pays qu'il est en train de découvrir, l'Angleterre. Dès son arrivée en Angleterre, dans les environs de Brighton, le personnage s'attache à décrire les éléments nouveaux qu'il découvre, notamment en ce qui concerne l'architecture :

Las casas mostraban una solidez que era inusual en tierras de América y en sus fachadas no había tampoco rastro alguna de la austeridad de las mansiones moras, pues lucían grandes ventanales de madera. (*Converso*, 280)

L'adjectif « inusual » met l'accent sur les différences que le personnage note entre son lieu d'origine, l'Amérique, « las mansiones moras » qu'il a vues quand il était captif à Salé et cette nouvelle terre qu'il traverse.

La différence de paysages entre les Caraïbes et l'Angleterre est très nette également :

El verdor de sus campos nada tenía que ver con la exuberancia de la isla de la Tortuga. No era la suya una ferocidad lujuriente, sino fresca y ordenada [...]. (*Converso*, 280)

L'opposition entre les deux espaces est soulignée par ces phrases : « nada tenía que ver » ou « No era la suya una feracidad lujuriente ». L'exubérance tropicale s'oppose à l'aspect ordonné de la campagne anglaise.

Le personnage exprime ce qu'est le dépaysement. Le terme qui, à l'origine signifiait l'action d'exiler est employé en français depuis le XIX^e siècle pour exprimer « un changement agréable d'habitudes²⁰² ». En changeant de pays, Bird a l'impression que tout est agréable et bénéfique. L'arrivée à Brighton nous montre un personnage « dépaycé » mais de façon très favorable. Il n'est pas désorienté et perdu comme le terme le suggère aussi. Le colon semble émerveillé par ce qu'il voit. Tout lui paraît mieux. Les maisons ne sont pas austères comme celles des Morisques, où la végétation n'a pas cette « feracidad lujuriente ». Elle est plutôt « ordenada ». L'incursion dans un nouvel espace induit un changement de vie profitable :

Habia una calma y una templanza en el ambiente que me hicieron soñar con una vida de noble y sosegado empeño, al amparo de la tierra de mis ancestros [...]. (*Converso*, 280)

Le personnage est prêt à vivre une nouvelle existence, située aux antipodes de celle qu'il a toujours connue. Il s'agit donc dans ce sens d'une aventure, même si celle-ci prend la forme d'une vie « de noble y sosegado empeño ».

1.5 Tiago et la banlieue

Le roman *Mi nombre es Jamaica*, se déroule à notre époque. Dana, une universitaire spécialiste de la culture sépharade est la narratrice et raconte l'histoire de son ami Tiago, universitaire également, atteint d'une sorte de folie passagère à la suite du décès tragique de son fils. Il se croit juif et représentant de tous les persécutés de la terre. Son délire le conduit à traverser un espace très inhabituel pour lui : une banlieue parisienne. Cette incursion dans cette zone inconnue

²⁰² *Le Petit Robert*, p. 691.

correspond à une sorte de climax dans la trajectoire du personnage. Dana exprime le décalage qui existe entre le monde d'où elle vient avec son ami et le monde de la banlieue :

[...] se veían algunos muchachos que charlaban en pequeños grupos o miraban solitarios en la calle, en su mayoría parecían de origen magrebí [...] nos observaban con indisimulada curiosidad, debíamos de parecer dos extraterrestres, Tiago con su aspecto extrafalario y su rostro desencajado, y yo con mis maneras de burguesa de Neuilly, porque era evidente que aquel no era mi mundo [...]. (*Mi nombre*, 154)

Les deux personnages pénètrent réellement dans un monde qui n'est pas le leur. L'emploi de l'adjectif « extraterrestre » met en évidence l'opposition entre les deux mondes : la banlieue et Neuilly. Ce contraste est à nouveau souligné par l'affirmation de Dana, « aquel no era mi mundo ». En pénétrant dans cette zone inhabituelle pour eux, les personnages s'appêtent donc à vivre une aventure.

La folie de Tiago le conduit à vouloir pénétrer dans la banlieue lors d'une émeute qu'il nomme le « caos » pour comprendre le mouvement de protestation des jeunes :

Nos estábamos adentrando en el arrabal en lugar de regresar a París. [...]. « Quiero verlo » replicó. « ¿El qué? ». Volvió a mirarme : « El caos ». (*Mi nombre*, 200)

La narratrice Dana compare les actions violentes commises par les jeunes de banlieues à l'action que mène Diego Atauchi aux côtés des derniers soldats de l'Empire Inca dans la forêt Amazonienne :

[...] como si Aubervilliers fuera una ciudad perdida en la selva Amazónica, y los incendiarios, incas rebeldes que luchaban en vano contra un Imperio. (*Mi nombre*, 217)

Pénétrer dans la banlieue équivaut à participer à la lutte comme Diego Atauchi quand il rejoint les guerriers dans la forêt. Le déplacement d'un endroit à un autre induit un changement existentiel. Tiago veut participer à la lutte et aider les jeunes qui se font frapper :

Tiago estaba parado a cuatro o cinco metros de ellos y les gritaba : « kedar de golpearle,ijos de puta, no es mas ké un ninyo » [...]. Tiago había empezado a lanzar piedras. (*Mi nombre*, 210-211)

Il a le même comportement que Don Quichotte quand il veut secourir les galériens. C'est ce que souligne Fajardo dans l'entretien qu'il nous a accordé le 6 mars 2015 :

La escena en la banlieue donde trata de ayudar a un chico árabe y acaba apedreado evoca la de la liberación de los galeotes por Don Quijote²⁰³.

Tiago se fait frapper par les policiers, et il doit se défendre comme le font les jeunes. C'est comme un rituel initiatique qui lui permet de comprendre ce nouveau monde dans lequel il vient de pénétrer.

2. L'émerveillement ou l'explorateur émerveillé

Les réactions face à un univers dépaysant sont multiples. Il y a tout d'abord l'attrait pour la nouveauté. Les romans de Fajardo sont aussi apparentés à des récits de voyage comme on l'a vu. Le plaisir de découvrir est une caractéristique de nombreux récits de la trilogie, notamment ceux du personnage de Domingo dans *Carta* ou de Bird dans *Converso*. Ces personnages décrivent leurs premiers pas de voyageurs en terre inconnue.

Le décor naturel des Caraïbes est un lieu idéal pour évoquer la fascination que peut exercer un paysage sur un voyageur. Quand les Européens découvrirent les paysages des Caraïbes, ils furent émerveillés. Dans *Carta*, toutes les descriptions faites par le narrateur Domingo Pérez sur les paysages de l'île Hispaniola renvoient à cette magnifique réalité que les Espagnols découvrent pour la première fois avec admiration. Tout est nouveau et beau à leurs yeux. Au début de leur arrivée, tout semble merveilleux. Les commentaires du narrateur peuvent faire penser aux récits de voyage écrits par Colomb lui-même mais également aux récits de tous les chroniqueurs qui firent l'éloge des paysages américains. Voici ce que dit le découvreur dans le récit de son premier voyage :

Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en ella muy verde, sin ninguna montaña y toda ella es

²⁰³ Voir l'entretien du 6 mars 2015 avec José Manuel Fajardo dans l'annexe p. 477.

verde, qu'es plazer mirarlas. [...] Y después junto con la dicha isleta, están güertas de árboles, las más hermosa que yo vi, e tan verdes [...] ²⁰⁴.

Nous notons dans le récit de Colomb, l'emploi d'un langage hyperbolique destiné à traduire la beauté des îles découvertes. Les arbres sont magnifiques, « las más hemosas que yo vi ». Cette nature flamboyante est un régal pour les yeux, « es plazer mirarlas ». Selon Bartolomeo de Las Casas, Colomb écrit que Cuba « es aquella isla la más hermosa que ojos ayan visto ²⁰⁵ ». À l'instar de Colomb, le héros de *Carta*, n'est pas insensible à ce spectacle grandiose :

Ante nuestros ojos se ofrece el espectáculo más fabuloso que imaginar puedas. Todo es nuevo a nuestro entendimiento y de tal belleza que es maravilla ver los colores de los pájaros y de las flores, oler las fragancias de la espesura y contemplar criaturas aún sin nombre tan raras en sus formas que bien se las podría tomar por monstruos si no fuera que son pequeñas y las más veces asustadizas. Todo es fascinante y extraño pero también ajeno, pues nada sabemos sobre muchas cosas que ni aún a tocarlas nos atrevemos. (*Carta*, 19)

On notera l'emploi des termes « espectáculo », « contempler » qui placent le personnage dans la position du spectateur émerveillé et les nombreux superlatifs : « más », « tal ». On retrouve ici le même langage hyperbolique employé par Colomb dans son éloge des paysages de l'île Guanahani, où les arbres sont les plus somptueux qu'il ait jamais vus, « las más hermosas que vi ».

L'accent est mis sur la nouveauté et sur la fascination que ressentent les Espagnols mais également dans ce passage sur la crainte qu'inspire cette terre inconnue, non encore explorée. Les personnages n'osent pas toucher les choses qu'ils découvrent.

Dans un autre passage, Domingo décrit la côte qui est de toute beauté :

[...] y así seguimos costeando hasta el anochecer, en que arribamos a este golfo que es el más hermoso que nunca hayas visto, hermano. (*Carta*, 20)

Nous notons l'emploi du même type de phrases, qui révèle un langage hyperbolique propre à décrire cette nature : « el espectáculo más fabuloso que imaginar puedas » ou « el más hermoso que nunca hayas visto ».

²⁰⁴ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos, Diario del primer viaje*, Edición de Consuelo Varela, Madrid, Alianza editorial, 1992, p. 112-113.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 126.

Il est à noter également que rapidement Domingo va faire allusion au paradis et au jardin d'Eden, comme le faisait Colomb dans son journal de bord :

[...] más parece que nos hallemos en las lindes del Paraíso, (*Carta*, 23)

Tan cierto como que estoy aquí en esta tierra que parece el jardín del Eden [...].(*Carta*, 25)

De la même façon, dans *Converso*, Bird, le fils de colon anglais est émerveillé par le nouveau monde qu'il découvre :

[...] mi primer sentimiento al llegar fue de júbilo y de asombro.(*Converso*, 279)

L'étonnement se mêle à la joie de découvrir. La contemplation des nouveaux paysages remplit de bonheur le personnage. C'est aussi un refuge pour son âme torturée :

Yo buscaba entonces refugio en la contemplación de los campos que nos rodeaban.(*Converso*, 282)

On retrouve les mêmes termes employés dans *Carta*, comme le mot « contemplación » ou le verbe « admirar » :

En Exeter admiré la belleza de su catedral [...]. (*Converso*, 282)

Mais si cette nature émerveille l'explorateur, elle peut aussi l'effrayer et devenir menaçante, surtout si les intentions de celui-ci ne sont pas bonnes.

3. L'explorateur épouvanté, victime de sa cruauté

La nature n'inspire pas que de l'émerveillement. Dans *Carta*, La plongée dans la forêt tropicale réserve de mauvaises surprises aux Espagnols. La première allusion à l'aspect menaçant de la nature apparaît dans cette phrase :

[...] la intrincada selva no hará sino agotarles [...]. (*Carta*, 53)

Domingo se réfère à Rodrigo et à ses hommes qui sont partis avant eux à la recherche de l'or. Ces hommes sont malveillants. La nature va se montrer de plus en

plus hostile. Les relations entre l'homme et la nature ne sont plus aussi harmonieuses : de spectateur, l'homme devient victime de cette même nature. Cette phrase de Domingo annonce ce qui va lui arriver à lui et ses hommes. Autant les paysages de la côte, et certains lieux dans les montagnes évoquaient la beauté et une certaine bienveillance de la nature vis-à-vis de ces hommes, autant la remontée du fleuve Yaqui en pleine forêt tropicale va s'avérer de plus en menaçante. Symboliquement, ce parcours va représenter la déchéance de ces hommes assoiffés d'or et leur chemin de perdition. Il y a tout d'abord la remontée en bateau du cours d'eau. Cet itinéraire est pénible. Les arbres au dessus du fleuve forment comme un toit au dessus des têtes des Espagnols, constituant une sorte de tunnel où la lumière du jour peine à percer :

El río Yaqui tiene una boca grande y profunda, muy bien navegable, que forma como un túnel de verdura, pues a sus orillas crecen árboles gigantes de espesísima copa, muchos de ellos unidos entre sí por plantas que son cual gruesas sogas, tejiendo una malla intrincada que une los árboles de ambas orillas, por sobre el agua, en una techumbre de hojas grandes y oscuras que apenas dejan pasar la luz. (*Carta*, 88)

La description de cet aspect insolite de la végétation prend très rapidement un caractère angoissant avec la comparaison que fait Domingo :

Cuando nos adentramos en tamaña cueva, tal parecía que atrás dejábamos la vida que nos ha sido natural y propia y ante nosotros solo había la oscuridad de un futuro incierto. (*Carta*, 89)

Cette phrase représente l'écart avec le quotidien évoqué précédemment. L'univers familier et rassurant « la vida que nos ha sido natural » s'oppose à cet univers nouveau et hostile « la oscuridad de un futuro incierto ». À partir de cette réflexion de Domingo, la dimension symbolique du parcours devient plus évidente. La végétation est comparée à une grotte dans laquelle les Espagnols s'enfoncent progressivement comme s'ils pénétraient symboliquement dans la noirceur de leur âme ou dans un monde sauvage qu'ils avaient pourtant cherché mais qui révèle maintenant leur propre sauvagerie. Nous sommes dans la thématique du roman de Conrad, *Au cœur des Ténébres*.

Le cours du fleuve devient ensuite plus violent, ses eaux plus tumultueuses. Les efforts des hommes pour manoeuvrer la pirogue doivent être plus soutenus :

Cada golpe de remo era un golpe en la puerta de nuestro destino y ahora, mientras caminamos por la selva abriéndonos paso con hachas y espadas, llevamos atados al extremo de unas sogas una moza y dos mozos indios que son nuestro salvoconducto y nuestro pecado. (*Carta*, 94)

Les Espagnols continuent à remonter le cours du fleuve à pied et le parcours est tout aussi difficile. Ils ont trois otages indiens qu'ils ont pris par traîtrise dans le village indien où ils ont laissé leur pirogue. Ceux-ci sont attachés et ils doivent porter le canon à bout de bras. C'est une chose inhumaine dont Domingo est conscient. Au cours de ce chemin de perdition, le héros Domingo prend petit à petit conscience de sa barbarie et de celle de ses compagnons. Le mot « *pecado* » est employé. Cette prise de conscience sera sa porte de salut. On voit que les relations entre le personnage et le lieu ont changé. Il est à même de se rendre compte maintenant que la beauté des lieux ne doit pas occulter la laideur de l'âme des Espagnols :

Y no basta la belleza de la selva, ahora regada por los rayos del sol [...] nada de ello basta, caro hermano, para devolverme la alegría ni para aplacar mis temores, que ya no se alimentan solo con los peligros de la enemistad de los indios sino con la dureza de nuestros propios corazones. (*Carta*, 95)

L'idée de lutte contre les éléments, contre lesquels l'homme n'a aucune prise renvoie à la notion de châtement :

Y así empezamos este camino terrible, en lucha contra la espesura que nos oprime y cerca cual ejército poderosamente armado [...].(*Carta*, 104)

La nature est comparée à une armée contre laquelle il est difficile de lutter.

C. Des lieux d'initiation et de renaissance

Un des points communs entre les trois oeuvres réside dans le fait que les personnages traversent un espace différent de leur quotidien et que cette traversée les transforme. Car l'espace traversé est un lieu où l'on apprend, où l'on s'initie à une nouvelle vie. L'idée d'espace traversé nous renvoie naturellement à l'idée de voyage et il s'agit d'un voyage semé d'épreuves qu'il faut surmonter. Rappelons que la notion d'épreuve est indissociable du roman d'aventure, selon Mikhaïl Bakhtine :

L'idée d'épreuve a une énorme signification dans le roman d'aventure pur. Sa productivité se manifeste extérieurement, en ce qu'elle permet de réunir

organiquement des aventures violentes et variées avec une problématique profonde et une psychologie compliquée²⁰⁶.

Le roman d'aventure est selon Bakhtine, à la fois un roman d'épreuves et un roman de voyage, dont le scénario est le plus souvent initiatique comme le souligne Simone Vierne :

Le scénario initiatique est essentiel à la structure du roman d'aventures²⁰⁷.

Le bouleversement provoqué par la plongée dans l'aventure induit nécessairement un changement, une transformation chez le personnage qui est à bien des égards, initiatique comme le déclare Simone Vierne :

[...] dès qu'apparaît une histoire où le héros est de manière transformé, on a tendance à l'appeler initiatique²⁰⁸.

Le rite initiatique induit la traversée obligée et difficile d'un espace semé d'embûches et d'épreuves pour atteindre un espace plus clément. De nos jours, c'est la littérature pour la jeunesse qui peut remplacer les parcours initiatiques qui étaient proposés aux jeunes générations dans les sociétés anciennes ou primitives. Et on sait fort bien que dans cette littérature pour la jeunesse, le roman d'aventures occupe une place de choix. En effet, celui-ci est, dès son apparition au milieu du XIX^e siècle, apparenté à un roman de formation, souvent destiné d'ailleurs aux jeunes garçons. D'autre part, les trois romans que nous étudions comportent beaucoup d'ingrédients du roman historique et celui-ci est à bien des égards, comme le souligne Isabelle Durand-Le Guern, également un roman d'apprentissage :

Le roman historique se croise donc assez bien avec un autre sous-genre romanesque, celui du roman d'apprentissage. L'insertion d'un personnage dans la société est en effet l'un des enjeux du roman d'apprentissage²⁰⁹.

Il s'agit de voir si, à travers les aventures qui arrivent aux héros des trois romans étudiés, se dessine un scénario initiatique avec les invariants qui ont été analysés par les ethnologues et les historiens des religions et que l'on peut retrouver de tout temps dans les sociétés humaines, de l'Antiquité à nos jours. L'initiation se

²⁰⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, p. 107.

²⁰⁷ Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p. 6.

²⁰⁸ *Ibid*, p. 5.

²⁰⁹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 88.

déroule généralement en trois étapes. Le néophyte doit être d'abord préparé, ensuite il devra faire un « voyage dans l'au-delà », c'est-à-dire qu'il lui faut connaître une sorte de mort symbolique qui lui permettra d'atteindre l'étape ultime de son initiation : la renaissance. Le mot « initiation » renvoie lui même à l'idée de mort car il vient de l'association de deux mots grecs : « τελετη », (téléti), qui signifie rendre parfait, et « τελετυταν », (télétytan), achever sa vie. Quant au mot latin « initiatio », il signifie l'action de commencer. Ces notions font partie du processus d'initiation tel que le définit Simone Vierne :

[...] l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, la perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître²¹⁰.

À la fin de ces épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu autre²¹¹.

C'est la configuration des trois romans de notre corpus, C'est en effet le voyage, semé d'embûches, qui va transformer les personnages et les initier à une nouvelle vie. Il y aura notamment dans ce processus un lieu plus dangereux que les autres : un lieu où les héros frôlent la mort, un lieu de passage qui leur permet d'atteindre un autre lieu, le lieu de la renaissance.

1. Les lieux de la mort symbolique

Les héros des trois romans vont devoir mourir pour renaître. Domingo Pérez de *Carta*, Cristóbal Mendieta et Tomás Bird de *Converso*, Tiago Boroní, Jamaica et Diego Atauchí de *Mi nombre* vont tous connaître une mort symbolique, précédée d'une descente aux enfers. Les lieux varient mais le processus est le même. Domingo meurt au fond d'une grotte, Cristóbal Mendieta en pleine mer, Tomás dans les méandres d'une forêt anglaise, Diego Atauchí et Jamaica dans la forêt vierge amazonienne, Tiago dans l'embrasement d'une banlieue.

²¹⁰ Simone Vierne, *op. cit.*, p. 7.

²¹¹ *Ibid*, p. 8.

1.1 La grotte, le lieu d'enfermement

La descente aux enfers de Domingo correspond aux quelques jours passés dans une grotte auprès du marin portugais que les indiens ont pris pour un Dieu et appellent Yucemí. La grotte renvoie naturellement au symbole de la caverne :

Archétype de la matrice maternelle, la caverne figure dans les mythes d'origine, de renaissance et d'initiation de nombreux peuples²¹².

C'est dans cette grotte, que Domingo va mourir et renaître. Le vieux marin portugais atteint de la peste se meurt et Domingo est abandonné par ses compagnons avec lui dans cette caverne. Domingo est dévoré par la fièvre. Il se croit à la porte de l'enfer :

Tal vez esta cueva sea la puerta de los infiernos y sus llamas ya queman mis entrañas. (*Carta*, 150)

On peut évoquer ici la notion de descente aux enfers. Dans *La Divine Comédie* de Dante, l'enfer a différents paliers. Plus les damnés descendent, plus la peine est terrible. Les chants IX, X et XI décrivent le sixième cercle où les damnés gisent sur des tombes ouvertes et éternellement brûlantes. Les flammes sont pour Domingo le châtement suprême infligé aux pêcheurs. On sait que c'est au terme d'une traversée périlleuse de la forêt vierge que Domingo et ses compagnons sont arrivés dans cette grotte pour trouver de l'or. Cette traversée, pendant laquelle la végétation s'est montrée de plus en plus menaçante, s'est avérée être pour les Espagnols assoiffés d'or, un véritable chemin de perdition. L'arrivée dans cette caverne est l'aboutissement de ce cheminement qui mène les conquistadors vers la mort et le châtement. Nous notons cependant que pour le héros, cet endroit représente à la fois le châtement et le salut, grâce au processus d'initiation qui va s'enclencher. Le personnage délire, il se sent défaillir :

La noche es fría y siento que me pesa el cuerpo cual si fuera de plomo. (*Carta*, 150)

C'est la phase de l'évanouissement du néophyte que prévoient certaines sociétés dans les toutes premières phases de l'initiation. Cette perte de

²¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 180.

connaissance peut être réelle ou simulée. L'évanouissement réel peut être provoqué par des breuvages, des incantations ou des transes. Ici c'est la fièvre qui provoque chez le personnage cette sensation de ne plus sentir son corps. La « noche fría » représente ici la mort. Domingo va devoir « mourir » pour pouvoir « renaître²¹³ ».

Le personnage se souvient alors de son père :

[...] no he de consentir que padre muera en la miseria [...]. (*Carta*, 150)

Le retour à l'enfance, ici suggérée par le souvenir du père est aussi une étape préliminaire à toute initiation, qui peut aller parfois jusqu'au retour à l'état embryonnaire, le « regressum ad uterum » défini par Mircea Eliade²¹⁴. Le lieu s'y prête bien puisque la caverne symbolise la matrice maternelle. Domingo entend à ses côtés pleurer un autre compagnon d'infortune. Celui-ci pleure comme un enfant. C'est peut-être aussi ses propres pleurs que Domingo entend :

Y ahora estoy solo y oigo a un niño que llora y no sé. (*Carta*, 150)

On peut comparer cette mort symbolique avec la mort d'un autre personnage de la trilogie, Cristóbal Mendieta dans *Converso*, qui, lui, est violemment projeté à l'eau lors de l'attaque des pirates.

1.2 L'engloutissement par la mer

Mendieta raconte à son ami Bird le moment où il est tombé à l'eau. Sa mort symbolique correspond pour lui à une immersion violente dans les profondeurs de l'océan :

-Yo también me daba por muerto pues no sabía donde estaba ni sentía mi cuerpo. Tan solo escuchaba la voz lejana de mi madre [...]. Y así me hundía en un abismo sin luz [...]. (*Carta*, 140)

L'évocation de la mère rappelle le « regressum ad uterum » évoqué précédemment. Ici il s'agit aussi de la descente aux enfers symbolisée par la plongée dans les profondeurs de l'océan. Le personnage manque de se noyer en

²¹³ Simone Vierre, *op.cit.*, p. 7.

²¹⁴ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 109-110.

effet mais ces profondeurs peuvent aussi évoquer les abîmes de l'enfer dans lesquels il sombre « un abismo sin luz ». Il ne sentait plus son corps. C'est la phase de l'évanouissement, « ni sentía mi cuerpo », qui s'apparente à la mort.

Deux autres personnages de la trilogie subissent le même type d'expérience qui ressemble à un rite d'initiation. Il s'agit de Diego Atauchí et de Jamaica. Ils vont aussi connaître une mort symbolique dans la forêt vierge, « la selva ». Quant à Tomás Blrd de *Converso*, ce sera dans la forêt anglaise.

1.3 La forêt qui étouffe

1.3.1 La forêt vierge

Diego Atauchí est dévoré par la fièvre tout comme Mendieta :

Hace más de una semana que comencé a sentir el fuego crecerse en mis carnes y llenarse de fantasmas mi cabeza. (*Mi nombre*, 293)

Le personnage décide de rejoindre un endroit où il pourrait trouver de l'eau et il s'éloigne de ses compagnons :

[...] me levanté en plena oscuridad y con paso vacilante partí, sin prevenir a nadie, en busca del agua de uno de los ríos que hemos descendido, para aplacar en ella los ardores que me consumían. (*Mi nombre*, 293)

Il pense qu'il pourrait mourir dans ce lieu :

[...] comprendí que si había de morir aquél era el momento. (*Mi nombre*, 293)

Le cérémonial auquel il se livre alors a tout d'un rite initiatique. Il rampe sur le sol tel un serpent qui est l'animal qui fait partie de ce que l'on appelle la trilogie inca. C'est l'animal sacré, au même titre que le condor ou le puma. Il symbolise le monde d'en bas, le monde des morts. La transformation en serpent représente l'union avec le monde des esprits selon les rites incas. Diego a commencé une sorte de métamorphose :

[...] me arrastré entre la hojarasca y las raíces, como una serpiente [...]. (*Mi nombre*, 294)

Pour accomplir l'initiation, il doit atteindre la mort symbolique, représentée par l'image de la terre qui engloutit :

y como tal embadurné mi cuerpo de lodo y me revolqué deseoso de que la tierra me tragara [...]. (*Mi nombre*, 294)

Le personnage creuse sa propre tombe :

Me vi a mí mismo retorciéndome en el suelo y luego me vi excavar mi propia fosa con mis manos y hundirme en ella y horadar las entrañas de la tierra [...]. (*Mi nombre*, 294)

Dans certains rites de passage, le néophyte est placé dans une tombe qui a été creusée pour lui. Ici c'est Diego qui creuse sa sépulture, « mi propia fosa ». Dans certaines sociétés, les néophytes doivent subir des épreuves terribles qui s'apparentent à des tortures. Simone Vierne, citant Eliade²¹⁵, évoque « l'amputation du petit doigt » ou des « novices » qui sont enfermés dans une « maison remplie de nids de fourmis en proie à de terribles brûlures ». Ici le personnage s'inflige un traitement assez avilissant. Il s'enduit de boue, se traîne et se vautre sur le sol boueux. Il s'agit également à nouveau ici d'une sorte de descente aux enfers. On retrouve le verbe « hundirse » qui a été employé pour évoquer l'expérience de Mendieta. Et le personnage évoque même plus loin l'inframonde de la forêt :

[...] de regreso del inframundo de la selva [...]. (*Mi nombre*, 294)

L'expression « inframundo de la selva », évoque le monde d'en dessous, le monde des ténèbres où l'homme risque de se perdre. Dans un autre passage, le personnage emploie un terme similaire, un néologisme évocateur pour suggérer cet espace néfaste :

[...] yo regresé del submundo de mis fiebres [...]. (*Mi nombre*, 296)

Le « submundo », littéralement le « sous-monde » est l'espace nauséabond à franchir, un passage obligé pour atteindre la nouvelle vie. L'initiation aboutit à une transformation. Diego est « devenu autre²¹⁶ » à la fin du processus.

²¹⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 82-76.

²¹⁶ Simone Vierne, *op. cit.*, p. 8.

Jamaica, l'ancien esclave venu de Ceylan, connaît également cet inframonde de la forêt vierge. Il va parcourir des milliers de kilomètres en Amazonie :

[...] cada uno de sus millones de pasos en la espesura de la jungla, cada brazada en las aguas de ríos peligrosos, cada noche de miedo rodeado de animales hostiles [...]. (*Mi nombre*, 247)

C'est un enfer vert que traverse Jamaica, un territoire très dangereux pour l'homme, évoqué par ces termes : « la espesura de la jungla », « ríos peligrosos », « animales hostiles ». Fajardo s'inscrit ici dans une longue tradition d'écrivains de la forêt vierge, dont le précurseur fut le romancier colombien José Eustasio Rivera avec son oeuvre *La vorágine* (1946). Rivera décrit la forêt vierge comme un monde hostile à l'homme :

La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos²¹⁷.

L'image de la forêt qui veut « avaler » l'homme : « tragárselos », est reprise pour évoquer l'expérience initiatique de Jamaica. C'est la métaphore du ventre de la baleine et dont il serait expulsé tel un nouveau Jonas :

[...] con tal de emerger de nuevo entre los hombres, tras atravesar aquel monstruoso intestino verde de América, como un Jonás escapado del vientre de la ballena. (*Mi nombre*, 247)

Cette métaphore a déjà été citée pour évoquer que Jamaica pénètre dans un monde nouveau et étrange pour lui. Mais on peut également souligner que l'immersion imaginaire dans le ventre de la baleine, qui serait comme l'estomac de la forêt, n'est pas sans rappeler des rites pratiqués dans des tribus d'Afrique. Dans une tribu de Nouvelle Guinée le rite initiatique consiste à enfermer le novice plusieurs mois dans une case dont il faudra sortir comme si l'on sortait du ventre d'un monstre. L'engloutissement du novice par un monstre qui le digère fait partie des rites primitifs, selon Mircea Eliade²¹⁸. Diego Atauchí évoque également l'engloutissement de l'homme par la forêt :

²¹⁷ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Bogotá, Editorial A.B.C., 1946, p. 291.

²¹⁸ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 82.

[...] del regreso del inframundo de la selva, de su estómago insaciable y antiguo. (*Mi nombre*, 294)

La traversée de la forêt vierge est donc un rite de passage pour Jamaica. Elle permet au personnage de rejoindre Diego Atauchí et les guerriers de l'obscurité.

1.3.2 L'immersion de Bird dans la forêt anglaise

L'initiation de Bird dans la forêt anglaise prend une autre forme que celle de Diego et Jamaica. Il se fond avec la végétation de la forêt. Il est pendant un temps un animal de plus qui habite le lieu :

Los retorcidos brazos de los robles trenzaban una acogedora techumbre sobre el mundo [...]. En el bosque me sentía en paz, allí no era sino un animal más, un extraño loco que caminaba sobre dos patas [...]. (*Converso*, 285)

C'est cette transformation symbolique en animal qui prend des allures de rite initiatique. D'ailleurs le personnage a de lui-même décidé de fuir la compagnie des hommes, ce qui est souvent un élément primordial de l'initiation. Le néophyte doit être écarté un moment de la société pour accomplir le rituel :

La préparation du lieu sacré consiste à établir selon les traditions un espace éloigné du lieu de la vie courante²¹⁹.

Bird fuit donc la communauté des hommes :

[...] una desconocida voluntad dentro de mí me alejaba de toda compañía y me hacía buscar la soledad [...]. (*Converso*, 285)

La forêt est selon Simone Vierende le « lieu par excellence où l'on se trouve séparé du monde des hommes²²⁰ ».

Cette plongée dans le cœur de la forêt, représente aussi pour le personnage une plongée dans sa propre intériorité car le cœur des hommes est comparé à une forêt « ese otro bosque que es el corazón humano [...]. (*Converso*, 285)

²¹⁹ Simone Vierende, *Roman, Rite, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, p. 16.

²²⁰ *Ibid*, p. 22.

Cette immersion dans cette forêt lui fait comprendre qu'il est fatigué de l'existence qu'il mène, « Estaba cansado de vivir en tan dura travesía. (*Converso*, 285)

Enfin, à l'issue de cette immersion dans la forêt, le personnage est devenu autre, il a décidé de changer de vie :

[...] reinventar la dicha y la esperanza y volver a empezar, dejando en el bosque los despojos de su pasada existencia. (*Converso*, 286)

L'expression « despojos de su pasada existencia » signifie littéralement les restes ou la dépouille de son existence passée. Le personnage aspire à changer de peau. Il veut laisser dans la forêt la dépouille de son ancien corps pour laisser la place à un nouvel être. C'est bien là l'un des objectifs du rite initiatique qui doit justement conduire le néophyte à changer de peau pour devenir autre. Cette transformation est l'objectif de tout processus initiatique, « dès qu'apparaît une histoire où le héros est de quelque manière transformé, on a tendance à l'appeler initiatique²²¹ ».

C'est également à l'issue de son immersion volontaire dans l'espace qui lui est étranger, une banlieue de Paris, que Tiago Boroní, dans *Mi nombre*, devient un autre.

1.4 Une banlieue en feu

L'incursion de Tiago dans des quartiers d'Aubervilliers pendant les émeutes de 2005 va le transformer. Il décide de lui-même de s'immerger dans le chaos de la banlieue en feu, en sortant de sa voiture pour se retrouver au milieu des véhicules qui brûlent et des jeunes adolescents révoltés :

Tiago estaba ya en la calle y avanzaba fuera de sí hacia los incendiarios.
(*Mi nombre*, 204)

Puis il est pris à partie par des policiers qui s'en prennent aux jeunes incendiaires. Lui et Dana sont roués de coups et ils sont finalement secourus par les

²²¹ *Ibid*, p. 5.

jeunes eux-mêmes, qui les aideront ensuite à ressortir du quartier. Ceux-ci leur disent de ne pas revenir :

« No vuelvan », añadió. (*Converso*, 215)

Ces mots du jeune adolescent indiquent bien que Dana et Tiago étaient dans un territoire qui n'était pas le leur. Dana, en évoquant plus tard l'événement, compare même la banlieue en feu à une ville perdue en pleine Amazonie qui serait attaquée par des incendiaires incas :

[...] como si Aubervillers fuera una ciudad perdida en la selva amazónica, y los incendiarios, incas rebeldes que luchaban en vano contra un imperio. (*Mi nombre*, 217)

L'immersion de Tiago dans cette zone est une étape initiatique. Il est au plus près du monde des révoltés dont il se croit être le défenseur. Le fait qu'il soit roué de coups par les policiers est une épreuve d'ordre initiatique en quelque sorte :

Tiago trataba de defenderse de la lluvia de porrazos, de vez en cuando golpeaba él también, pero la pelea no era su fuerte [...]. El más fornido de los policías le lanzó una patada terrible al costado y Tiago cayó de rodillas [...]. (*Mi nombre*, 210)

La posture prostrée de Tiago après cette agression est celle du pénitent, du jeune initié qui vient de subir les épreuves. On a vu précédemment que dans certains rites, il s'agit de véritable tortures. Mais c'est le prix à payer pour atteindre l'être nouveau :

Tiago no se movía, estaba de rodillas, con el tronco vencido hacia adelante y los brazos desfallecidos a ambos lados de las piernas. (*Mi nombre*, 211)

Enfin, c'est le jeune Sadi, un révolté de la banlieue qui aide Tiago et Dana à sortir de cette zone, comparé à un véritable champ de bataille :

« eso parece un campo de batalla, agregó, « lo es, pero no te preocupes, yo os saco de aquí [...]. (*Mi nombre*, 213)

Sadi guide les personnages à travers les méandres du quartier, dans des zones particulières, car ce sont des lieux secrets, des portes dérobées, des raccourcis, des escaliers obscurs. C'est un trajet labyrinthique, un dédale que les

personnages parcourent, en direction d'un château, dont la présence insolite surprend ici, au beau milieu d'une banlieue :

[...] vamos, seguiremos el camino del castillo. (*Mi nombre*, 214)

Le trajet parcouru, au tracé pour le moins sinueux, a tout d'un parcours initiatique dont le guide est Sadi, tel un nouveau fil d'Ariane. Un nombre important de lieux traversés souligne l'aspect labyrinthique. Le trajet est loin d'être rectiligne. Les personnages entrent par un endroit, ressortent par un autre, descendent des escaliers, en gravissent d'autres, tournent à droite, puis longent une rue, qu'ils traversent ensuite pour déboucher ensuite sur une autre rue, qui leur permettra d'atteindre deux rues plus loin la place de l'école qui marque l'entrée de ce territoire.

[...] atravesamos el patio interior del edificio [...] escalera de hormigón que descendimos en penumbra [...] avanzamos por un pasillo sucio y gris [...] otras escaleras ; las subimos [...] otra puerta [...] emergimos a una calle [...] giramos a la derecha [...] nos metimos en una bocacalle que se abría [...] anduvimos una manzana [...] dos calles más lejos « la plaza de la escuela ». (*Mi nombre*, 215)

La présence d'une voiture en feu durant le trajet présente l'espace comme une zone en guerre, à la fin d'un combat. Il n'y a pas plus de combattants, juste les vestiges des dégâts causés :

A un centenar de metros ardía un solitario automóvil, incrustado contra un semáforo, sin testigos que festejaran su hecatombe [...]. (*Mi nombre*, 214)

Enfin, la comparaison de ce feu de voiture avec un feu qui avertirait les bateaux du danger de la côte nous renvoie à un autre monde, celui des pirates et des corsaires :

[...] como una hoguera en la noche que avisara a los marinos de los peligros de la costa. (*Mi nombre*, 214)

Mais les jeunes révoltés n'ont-ils pas été comparés précédemment à des rebelles incas ? Tiago a réellement pénétré dans un autre monde et la sortie mouvementée de ce monde, guidé par l'un des rebelles, fait partie de l'initiation.

Tiago s'inflige ensuite une seconde épreuve : il décide de traverser le périphérique sans regarder et manque de se faire écraser :

Y Tiago se lanzó por la rampa de acceso al Periférico repitiendo su grito de asesinos, mientras yo le gritaba a mi vez que se detuviera [...]. Corría y gritaba y agitaba los los brazos [...]. Abajo pasaban vertiginosos los automóviles [...]. Tiago corría hacia ellos como el suicida hacia el precipicio [...] Un primer automóvil lo esquivó [...] otro dio un volantazo para no atropellarle [...]. (*Mi nombre*, 221)

Cette plongée dans cet enfer d'une banlieue en feu est également une plongée dans la propre folie du personnage. C'est Don Quichotte face aux moulins. Fajardo nous l'a indiqué au cours de l'entretien qu'il nous a accordé : « la escena de la lucha de Tiago contra los automóviles en el Périphérique de Paris evoca la del Quijote contra los molinos de viento²²² ». Les gesticulations de Tiago, « corría y gritaba y agitaba los brazos » ressemblent à celles de Don Quichotte aux prises avec les ailes du moulin. Tiago ne veut pas accepter la réalité telle qu'elle est et il s'en invente une autre comme le héros de Cervantès.

C'est quand Dana accepte de l'appeler définitivement Jamaica que l'apaisement survient. Le personnage déclare avoir enfin compris qui il est :

He abierto los ojos, sé quien soy, veo el mundo, Dana, lo veo tal como es. Por primera vez en mi vida. (*Mi nombre*, 219)

Le personnage avait déjà commencé cette mort symbolique bien avant cette plongée dans la banlieue. Il s'est rendu à la synagogue de Safed et il a eu la révélation. Son initiation a bien commencé à ce moment. Il a repris à son compte la légende du Golem²²³ :

No puede estar más claro, Dana, el Golem es el hombre capaz de matar su inútil identidad cotidiana para renacer y rebelarse contra el trágico destino del pueblo judío, en cada momento, en cada época oscura [...]. (*Mi nombre*, 69)

Tiago exprime sa renaissance dans cette exclamation : «Yo soy el Golem de hoy, Dana » (*Mi nombre*, 70). Sa tentative de pénétrer en territoire palestinien au poste frontière situé près du village de Jalame s'inscrivait déjà dans un processus initiatique. On apprend au début du roman que lorsqu'il se dirigeait vers Safed, Tiago a délibérément emprunté une autre route en direction de la Palestine :

²²² Entretien du 6 mars 2015, voir annexe p. 477.

²²³ Voir annexe p. 490.

Hacia falta mucha voluntad para extraviarse tanto y, para colmo, había terminado en aquel paso fronterizo de Cisjordania situado al sur de la ciudad de Afula [...]. (*Mi nombre*, 36-37)

Il a échappé à la mort de justesse, comme le raconte l'un des militaires Israéliens qui garde le poste frontière et qui a arrêté Tiago :

[...] justo antes de llegar al puesto fronterizo había detenido el coche y salido con los brazos en alto, « unos metros más adelante y le habríamos recibido a tiros ». (*Mi nombre*, 48)

Cette tentative a donc échoué et c'est dans la banlieue en feu que Tiago réussit pleinement cette mort symbolique. Le nouveau Golem incarné par Tiago doit s'appeler Jamaica. José Manuel Fajardo nous explique la signification de la figure légendaire juive :

Hay una gran novela sobre el tema de Gustav Meyrink, que usé como referencia en mi novela. Tiago en su delirio se arroga para sí mismo el papel de luchador contra el antisemitismo, por eso se identifica con el Golem. [...] Con el Golem comparte el afán justiciero contra el antisemitismo [...]²²⁴.

En se transformant en Golem ou en Jamaica, le personnage se sent investi d'une mission : sauver tous les Juifs et les persécutés de la terre.

Une fois qu'ils ont connu cette mort symbolique, les personnages reviennent à la vie transformés. Cette transformation fait d'eux des héros à part entière, mi-dieux, mi-humains comme dans l'Antiquité. Il leur est arrivé quelque chose, ils ne sont pas les mêmes qu'au début des romans. Ils atteignent au terme de leur cheminement le lieu de la renaissance.

2. Des lieux pour renaître

Au terme de l'initiation, l'initié est devenu autre. Dans les rituels initiatiques de toutes les cultures, on retrouve cette ultime étape qui est comparée à une seconde naissance comme le souligne Simone Vierre :

²²⁴ Voir l'entretien du 6 mars 2015 avec José Manuel Fajardo dans l'annexe p. 477.

Tous ces rituels, si divers soient-ils, ont en commun de symboliser une naissance, la venue au monde d'un être nouveau, totalement différent de celui qui avait entrepris la périlleuse quête initiatique²²⁵.

Les personnages évoquent cette étape et le lieu où elle se déroule. Le lieu n'est pas forcément différent du lieu de la mort symbolique.

2.1 Le village de Nagala ou le paradis sur terre

Domingo renaît dans le village indien aux côtés de Nagala qui l'a soigné :

[...] morí en la cueva del Yuemí para renacer en el Paraíso. (*Carta*, 150)

Le Paradis est le village du chef Moguacainambo. Domingo renaît donc dans ce paradis, dans les bras de la belle Nagala. Il apprend les coutumes des Indiens et finit par devenir l'un d'eux :

[...] me había desprendido de mis ropas y andaba desnudo como lo indios.
(*Carta*, 160)

L'opposition est très nette entre le monde de la grotte, « la cueva » qui évoque l'enfer, la noirceur de l'âme des Espagnols assoiffés d'or, et le Paradis, le village des Indiens qui vivent en harmonie et en paix, loin de cette cupidité qui leur est inconnue. On note que le mot paradis est écrit avec un P majuscule. On est bien dans la dichotomie biblique entre l'enfer et le Paradis. C'est le sens profond du roman *Carta*, qui sera évoqué à la fin de l'oeuvre. Les Espagnols devront être expulsés de ce Paradis qu'ils ne méritent pas :

Ha llegado el momento de que nosotros, los bárbaros, seamos expulsados del Paraíso. (*Carta*, 170)

Quant à Mendieta de *Converso*, il renaît dans le bateau pirate.

2.2 Le bateau pirate et la mer, lieux des renaissances

La caravelle pirate est le lieu de la nouvelle naissance de Cristóbal Mendieta :

²²⁵ Simone Vierre, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, p. 62.

[...] pero al igual que el recién nacido viene al mundo entre sangre, gritos y dolor [...] así renací a bordo de la carabela pirata, ensangrentado y doliente. (*Converso*, 143)

Ce sont les termes propres à décrire un accouchement qui sont employés : « recién nacido », « sangre », « grito », « dolor ». Le nouveau-né naît dans les cris et le sang. La caravelle pirate est un lieu de renaissance et aussi d'apprentissage. Le jeune novice a un maître en la personne du capitaine du navire : Jan Janssen :

El era rector de la plebeya universidad de la mar en que Mendieta tomaba sus primeras lecciones. (*Converso*, 202)

Dans cette grande université que représente la mer, le Hollandais est le grand Maître, le « rector », dont le sens étymologique était justement celui de capitaine de navire, qui initie l'apprenti à la navigation et à la piraterie. La mer est pour le personnage le monde où il est mort. Mais c'est également le monde où il peut renaître tout comme pour son compagnon Tomás Bird :

Pronto vino el espejo del mar a devolverme mi humana condición, pues en su dominio, que es el sueño, donde el hombre puede imaginarse otro, reinventar la dicha, y la esperanza y volver a empezar [...]. (*Converso*, 286)

Les verbes suivants : « devolver », « reinventar », « volver a empezar » renvoient à l'idée de renouveau et de recommencement que suggère symboliquement le monde si particulier de la mer :

Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances²²⁶.

Après son immersion dans la forêt, et au terme de nombreuses autres épreuves, le héros retournera en effet en mer. Quand à Diego Atouchi et Jamaica, ils renaissent dans la forêt.

2.3 Renaître dans la forêt

En ce qui concerne Diego Atouchi et Jamaica, on note l'emploi du verbe « émerger » pour évoquer cette renaissance. Il s'agit bien là de l'action de sortir d'un

²²⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 623.

endroit où l'on est plongé et qui est l'une des façons de symboliser la fin de la deuxième étape de l'initiation :

Me vi [...] horadar las entrañas de la tierra para emerger por fin a orillas del río, afiebrado y tembloroso, de regreso del inframundo [...]. (*Mi nombre*, 294)

Le lieu du renouveau pour Diego est aussi la forêt vierge. Il y est mort symboliquement mais c'est dans ce lieu qu'il renaît également, sur la rive d'un fleuve : « a orillas del río ». L'eau, symbole de pureté suggère aussi ce retour à la vie. Cette renaissance symbolique est évoquée par l'image du nouveau-né qui découvre le monde pour la première fois :

[...] me refresqué los brazos en el agua y me dejé dormir junto a su murmullo, como un niño en la cuna, como un recién nacido que se apresta a abrir los ojos a un mundo nuevo. (*Mi nombre*, 294)

Jamaica émerge, quant à lui, du « monstrueux intestin vert » :

[...] emerger de nuevo entre los hombres, tras atravesar aquel monstruoso intestino verde [...]. (*Mi nombre*, 247)

Il est devenu un véritable « fils de la forêt » comme le déclare Diego, la première fois qu'il le voit. Son initiation est accomplie. Le fait d'avoir réussi à s'extirper de « l'intestin vert de la forêt » signifie symboliquement qu'il a dompté la forêt vierge. Il est sorti du ventre de la forêt comme Jonas du ventre de la baleine ou comme l'enfant qui sort du ventre de sa mère. C'est une forme de renaissance en quelque sorte. Cela veut aussi dire qu'il est capable de survivre dans cet espace si hostile à l'homme :

Era sin duda un raro hijo de la selva, capaz de sobrevivir en ella [...]. (*Mi nombre*, 224)

Le personnage est devenu autre, il s'est fondu avec la forêt, tel un nouveau Tarzan dont le cri résonne dans toute la jungle. C'est comme cela qu'il est présenté quand il ressurgit au milieu des hommes :

Una voz que grita en la selva parece venir de toda partes y esa fue la sensación que tuve cuando oí el alarido desesperado que resonó en la espesura, despertando los chillidos de las aves y de los monos, la agitación de la vida oculta de la selva. (*Mi nombre*, 223)

2.4 Le nom d'une île pour une nouvelle vie

Dans *Mi nombre*, le héros Tiago décide de changer de nom et il se fait appeler Jamaica. C'est un *leitmotiv* tout au long du roman qui s'appelle justement *Mi nombre es Jamaica*. Le changement de nom peut être une autre étape que franchit l'homme nouveau, suite à son initiation. Dans beaucoup de cultures, le changement de nom intervient à la fin du processus d'initiation, comme le souligne Eliade :

Une autre manière de signifier la nouvelle naissance est le changement de nom, attesté absolument dans toutes les cultures et initiations²²⁷.

Comme il se trouve que ce nom évoque une île, on peut dire que pour Tiago, le changement de nom évoque aussi le glissement radical d'un lieu vers un autre, qui s'accompagne également d'un changement de l'aspect physique. De retour de la banlieue, Tiago arbore le même chignon que celui qu'il s'était fait au début de son délire, alors qu'il se trouvait en Israël :

Cuando regresé a la planta baja, Tiago estaba de nuevo metido en su papel de Jamaica, se había rehecho el moño y llevaba el jersey negro de lana, un chaleco como los que usan los fotógrafos de guerra, color caqui y lleno de bolsillos por todas partes, parecía la caricatura de un aventurero. (*Mi nombre*, 240)

Le chignon est l'emblème du héros Jamaica, ancien esclave noir :

[...] tenía recogido el pelo en un vistoso moño [...]. (*Mi nombre*, 229)

Diego Atauchí porte également le chignon après son initiation dans la forêt :

[...] pedí a Asiri que me diera un palmo de cordel, con él até mis cabellos en un moño, a la manera que lo hacía Jamaica [...]. (*Mi nombre*, 294)

Il veut faire comme Jamaica, « a la manera que lo hacía Jamaica ». Il accomplit une sorte de rituel, « até mais cabellos en un moño » qui le transforme en un autre être.

²²⁷ Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 69.

3. Des lieux du dépassement de soi ou la figure du héros

L'étude des lieux d'initiation et de renaissance nous a montré comment fonctionne la caractérisation des personnages dans les trois romans. L'analyse de l'espace vu en tant qu'espace initiatique, avec le bouleversement que la traversée de ce lieu induit chez le personnage lui-même, permet de mettre en lumière une des thématiques du roman d'aventures telle que la définit Letourneux :

Dans le premier cas, le récit décrit l'initiation du personnage, et celle-ci apparaît comme l'un des éléments constituant le sens de l'aventure²²⁸.

Ainsi, l'initiation d'un personnage représenterait « les éléments constituant le sens de l'aventure », c'est-à-dire le sens profond des oeuvres dites d'aventures. En ce sens, les trois oeuvres de Fajardo sont des romans d'aventures car les intrigues des trois romans ont en commun qu'elles racontent les parcours de personnages qui s'initient à une expérience nouvelle et évoluent tout au long des péripéties. Aucun des personnages principaux ne reste dans le même espace que celui où il se trouvait au début de ses aventures. Ceux-ci semblent tous en quête de quelque chose. Les histoires restent très centrées sur ce qui arrive aux personnages plutôt que sur les événements qui se produisent. Ceux-ci semblent être au coeur des intrigues elles-mêmes. Ils ressemblent au personnage du roman d'aventure décrit par Daniel Compère :

Le héros donne en effet au roman d'aventures sa caractéristique essentielle. Chevalier errant, souvent sans lien familial, voire associal, il est en quête d'un inaccessible but qui, souvent dépasse des objectifs matériels et renvoie à la soif, de l'inconnu, de surprise, de changement que le lecteur peut partager²²⁹.

Les épreuves subies permettent aux protagonistes d'atteindre chacun à leur manière une « terre promise », un but qui peut paraître à bien des égards, « inaccessible ». C'est bien là le sens profond des histoires racontées. Et l'incursion dans un espace nouveau, qui prend des allures de rituel initiatique fournit à chaque personnage l'occasion de se dépasser, ce qui est le propre du héros. Il s'agit bien là

²²⁸ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1830*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 224.

²²⁹ Daniel Compère, *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 84.

de l'initiation de type héroïque telle que la définit Letourneux quand il distingue les deux modèles d'initiation inhérents au roman d'aventures :

Il existe en réalité deux modèles initiatiques dans le roman d'aventures : un modèle qui correspond le plus généralement à l'initiation héroïque, et un autre qui s'approche davantage des « rites de puberté »²³⁰.

Dans les trois romans on note la transformation des personnages en héros à l'issue de leur initiation car ils accomplissent dans les nouveaux espaces parcourus, des exploits mais c'est le personnage de Jamaica qui incarne de façon plus aboutie cette figure. Sa traversée « initiatique » de la forêt amazonienne est comparée à une geste :

Pero había algo tan desmesurado en la gesta de aquel remoto Jamaica. (*Mi nombre*, 247)

Il a le port d'un véritable guerrier :

[...] despertaba la curiosidad y la admiración de todos pues su porte era la de un auténtico guerrero [...]. (*Mi nombre*, 243)

C'est bien le propre du héros que de susciter l'admiration de tous en accomplissant des exploits dignes d'un véritable guerrier. Jamaica réussit à faire exploser le bateau des Espagnols sur le fleuve Cahapanas. Et il sauve ainsi Diego Atauchi et ses compagnons d'une mort certaine. Diego dans son récit l'appelle l'homme de la forêt : « el hombre de la selva ». Le personnage de Jamaica, après son initiation, comme on l'a vu, est devenu un élément même de la forêt. Il fait corps avec elle. Il se fond avec elle. Il lui appartient. C'est l'aboutissement réussi du processus d'initiation. C'est là qu'il trouve la mort dans un ultime combat contre les Espagnols, transformé cette fois-ci en puma rugissant, l'animal emblématique de la forêt vierge, le grand lion d'Amérique :

[...] mas Jamaica se abalanzó sobre los Españoles como si él fuera un ejército entero, rugiendo como un puma [...]. (*Mi nombre*, 281)

Dans les croyances Incas, le puma symbolise la sagesse, la force et l'intelligence. La capitale des Incas, Cuzco a été construite en forme de puma. Le

²³⁰ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 227.

personnage devient puma, l'animal sacré et mythique des Incas, sa fusion avec la forêt vierge est totale.

Dana, qui est en train de finir de lire la relation de Diego Atauchí, compare la vie de Jamaica à celle d'un Ulysse apatride :

[...] su propia vida, iniciada como esclavo en Ceylan y concluida en la Amazonia ; una vida digna de un Ulises apátrida, sin una Itaca que retornar, una vida en fuga que había terminado en aquella inopinada alianza con un pueblo tiranizado [...] un héroe como los que ya no existían. (*Mi nombre*, 286)

Ce n'est pas étonnant que deux personnages de la trilogie : Diego Atauchí et Tiago Boroní veuillent l'imiter. Le héros est aussi un modèle. Ce héros là n'a pas de patrie où retourner comme Ulysse mais il aura un village qui portera son nom. C'est une manière de perpétuer la mémoire de ce héros véritable élevé au rang de figure mythique, comme en témoignent les dernières lignes du récit de Diego :

Dije que llamábase Jamaica [...]. Y en el silencio de mi corazón creí escuchar la rara risa de Jamaica, que desde el cielo de los valientes se divertía viendo el escribano estampar su nombre sobre el documento que venía a remediar nuestras desdichas y a dejar despreocupada memoria de su paso por esas tierras. (*Mi nombre*, 301)

Jamaica est désormais au panthéon des héros : « el cielo de los valientes » et il veille sur ses anciens compagnons d'armes.

D. Des lieux cybernétiques

Il convient maintenant d'étudier les lieux « cybernétiques », tels que les définit Philippe Hamon :

« Lieux cybernétiques », « où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information, par exemple les coins à confidence, les salons de rencontre, les lieux de passage, les lieux où l'on observe un spectacle »²³¹.

Le mot « cybernétique » vient du mot grec « κυβερνω » (kubernó) qui veut dire gouverner ou piloter. Nous observons que qualifier un lieu de cybernétique signifie

²³¹ Philippe Hamon, « Le savoir dans le texte », in *Revue des Sciences humaines*, 1975, n°4, p. 489-491.

que l'on confère à ce lieu un rôle majeur de régulateur de l'information. Dans les trois romans que nous étudions, plusieurs lieux semblent jouer ce rôle primordial qui est celui de transmettre les informations, tout en étant à la fois des lieux de rencontres et de confidences. Ce sont tout d'abord les lieux publics, c'est-à-dire des endroits où l'on se réunit pour parler tout en buvant et mangeant. Ils ont une grande importance dans les romans de Fajardo où la transcription de conversations entre les personnages occupe une grande place dans le récit. Il y a d'autre part des espaces plus intimes où certains personnages aiment se confesser dans une sorte de monologue intérieur qui livre aussi des informations importantes sur la diégèse.

1. Espaces publics, espaces privés

1.1 Les lieux publics où « s'échange » l'information

Dans *Converso*, Mendieta rappelle combien il est important de pouvoir parler :

[...] que para hablar siempre hay tiempo, aunque sea el poco que hoy disfrutamos en esta taberna. (*Converso*, 312)

Le personnage se réfère à la conversation qui a lieu dans la taverne du « cangrejo » sur l'île de la Tortue. Cette phrase rappelle que cet endroit, tout en étant un lieu où l'on boit et où l'on se restaure, est également un lieu de paroles, un lieu social où des informations sont échangées et où le temps de l'action s'arrête justement pour que celui de la parole débute. Mendieta souligne l'importance de la parole, « para hablar siempre hay tiempo ». Il y a toujours du temps pour parler. La parole vaut toujours qu'on lui consacre du temps. Et c'est l'espace public que représente la taverne qui permet de donner libre cours à la parole, même si en l'occurrence, ici, les minutes sont comptées, « el poco que hoy disfrutamos en esta taberna ».

Ces paroles prononcées par le personnage de *Converso* peuvent s'appliquer aux trois romans de Fajardo où un grand nombre de scènes ont pour cadre un lieu public où l'information « s'échange²³² ». Il s'agit des tavernes, des bars et des restaurants. Dans *Converso*, trois tavernes, la taverne « del diablo » la taverne de

²³² *Ibid*, p. 489-191.

« Román el rojo », et celle « del cangrejo » remplissent ce rôle. Dans *Mi nombre*, de nombreux lieux publics constituent le cadre des conversations entre les personnages. On en dénombre une dizaine. Il y a la salle du petit déjeuner et la cafétéria de l'Hôtel de Tel Aviv, le restaurant King Salomon à Tel Aviv, le bar Le Marly à Neuilly, la brasserie La Bretonne à Aubervilliers, le café sur la place du Parlement à Bordeaux, le bar de Hendaye, le restaurant Itxas Bide sur le port de Getxo au Pays Basque, un restaurant sur la place Zocodover de Tolède, plusieurs bars dans le quartier de l'Albaicín, un restaurant mexicain à Paris, le Anahuacalli et enfin le restaurant l'Arc-en-ciel. Dans *Carta*, il n'y a pas de taverne puisque les Espagnols viennent juste d'arriver et de construire un Fort sur cette nouvelle terre, mais il y a néanmoins un espace important où Domingo se réunit avec ses compagnons, c'est le « *coin du feu* » qui permet aussi l'échange des informations au même titre que la taverne. Dans *Carta*, Domingo évoque ces moments de tranquillité à la fin de la journée après le dur labeur de la construction du fort :

Las amenas conversaciones al calor de la hoguera. (*Carta*, 39)

Cette longue liste de lieux publics où les personnages se réunissent pour parler révèle l'importance des conversations tout au long des trois romans.

1.2 Les lieux privés ou les « coins à confiance »

D'autre part, il y a des espaces plus intimes, que l'on peut nommer, pour reprendre le terme de Hamon²³³, les « coins à confiance », des coins qui abritent les confessions des personnages. Ce sont d'autres « coins du feu » pendant lesquels notamment, Domingo dans *Carta*, se confie à son frère à travers la lettre qu'il écrit. C'est la chaleur du feu qui délimite cet espace protecteur, « el calor de la hoguera » que l'on peut traduire par « le coin du feu » :

Es ese momento al calor de la hoguera, el que estoy aprovechando para escribirte estas palabras [...]. (*Carta*, 19)

²³³ *Ibid*, p. 489-491.

C'est l'espace qui permet l'entrée dans le temps de l'écriture. Dans *Mi nombre*, c'est le coin le plus reculé de la forêt qui est consacré à ce temps :

Pues busco el rincón más perdido de la selva para [...] componer este escrito. (*Mi nombre*, 172)

On note que ces confidences que livrent les personnages, que ce soit Domingo ou Diego ne sont pas destinées aux autres personnages. Domingo déclare :

[...] a veces me pregunto si es a ti a quien escribo o si no seré yo mismo su verdadero destinatario. (*Carta*, 132, 133)

La lettre de Domingo et la relation de Diego sont des journaux intimes. Le coin du feu ou de la forêt permet le repli sur soi nécessaire à l'écriture introspective. Les personnages désirent observer leur propre conscience. Pour y parvenir, ils ont besoin d'un endroit pour s'isoler du monde afin de se recueillir et méditer.

2. Des lieux pour transmettre l'information

2.1 Des informations sur le passé

Dans *Converso*, la taverne du « diablo » est le cadre des deuxièmes retrouvailles des deux amis Bird et Mendieta. Les deux personnages se racontent leur vie :

Una noche sentado en la taberna del Diablo y con la ayuda de una pinta de cerveza, me devanaba los sesos en busca de la mejor manera de propiciar mi fortuna cuando vi acercarse a mi mesa a Cristóbal Mendieta [...]. (*Converso*, 15)

La transcription de cette longue conversation entre les deux héros qui dure toute la nuit, occupe la moitié du roman. Cet endroit, ainsi que les breuvages qui y sont servis, l'eau de vie, « aguardiente », et la bière sont propices à l'égrenage des souvenirs :

[...] y aquella larga noche de conversación en que hacíamos repaso de nuestras vidas paralelas, conjurados el aguardiente, la cerveza y las palabras por el hechizo de la memoria, amenazaba de ser de borrachera. (*Converso*, 139)

Le lieu va être en effet le réceptacle des souvenirs de chacun des deux héros. Nous sommes en 1652. Les deux amis se sont rencontrés pour la première fois en 1622. Ils récapitulent ces 30 années : « hacíamos repaso de nuestras vidas paralelas ». Les personnages s'enivrent autant d'alcool que de souvenirs :

Ya estaba próximo el amanecer y en la taberna del diablo quedaban tan solo los borrachos solitarios, que rumiaban sus pesadillas [...] y nosotros ebrios de recuerdos [...]. (*Converso*, 360)

Les deux héros s'étaient déjà retrouvés en 1643, comme le souligne Mendieta :

Mírame aquí, de vuelta del pasado y sentado de nuevo contigo a la mesa de una taberna, como tantas veces, porque a fe que parece que estamos condenados a reencontrarnos en tugurios del mundo. (*Converso*, 359)

Ces lignes rappellent le rôle joué par les tavernes du « diablo » et du « cangrejo » que Mendieta nomme « los tugurios ». Des endroits qui servent à raconter les souvenirs de chacun. Mendieta dit qu'il est de retour du passé : « de vuelta del pasado ». Cette métaphore spatiale et temporelle illustre la fonction de ces deux lieux. « Sentados a la mesa de una taberna », Mendieta et son ami vont à nouveau pouvoir retourner dans le passé qui est comparé à un pays d'où l'on revient.

C'est seulement à la page 387 du roman que le lecteur apprend que la conversation dans la taverne « del diablo » a touché à sa fin à l'aube. Et d'ailleurs, ils quittent la taverne quand la conversation s'achève :

La noche se nos había ido en palabras y fuera de la taberna de Diablo empezaba a desperezarse un nuevo día, que nacía entre brumas. (*Converso*, 387)

C'est bien le lieu et le fait de pouvoir boire et de manger à souhait qui a permis de délier les langues :

No permitió Cristóbal que yo pagara cuanto habíamos comido y bebido, y cuando nos disponíamos a salir a las calles del barrio de Wapping, pude ver el gesto satisfecho con que el patrón contaba los dineros que había comprado nuestra larga conversación. (*Converso*, 387)

La grosse somme que le tavernier empoche est à la mesure de la très longue discussion qui s'est tenue entre les deux personnages : « el patrón contaba los dineros ».

Une grande partie de cette conversation est tournée vers le passé. Dans cet endroit, les personnages passent des heures à évoquer leurs souvenirs. Des informations vont aussi bien être données aux personnages qu'aux lecteurs. Ce récit analeptique occupe la moitié du roman. Il permet, comme le dit Hamon, la « mise en forme²³⁴ » des informations car chaque personnage, à tour de rôle, raconte ces trente années écoulées. Bird apprend des détails sur l'existence de Mendieta et Mendieta sur celle de Bird. C'est le lieu même qui crée ce processus car dans cette taverne de Londres, Tomás Bird se remémore d'autres tavernes qui sont d'une autre époque et appartiennent à un autre lieu. Dans ce jeu incessant de la mémoire, des tavernes appellent d'autres tavernes :

Miré a mi alrededor y tuve que hacer un esfuerzo para recordar que era en la taberna del Diablo donde nos hallábamos y no en la del Cangrejo o en la de Román el Rojo, y que fuera nos esperaban las húmedas y anebladas callejas de Londres y no las de Basse Terre o las de La Habana. (*Converso*, 359)

Bird prend soin de mentionner le nom de deux autres tavernes, celle du « cangrejo » et de « Román el rojo » et l'endroit où elles se situent : le port de « Basse Terre » et « La Havane ». On observe comment le lieu est lié à un souvenir. Les trois tavernes sont ici citées en même temps dans une même phrase. C'est dire leur importance. Ce sont trois espaces clés du roman qui correspondent à trois périodes différentes dans la vie des héros. Ce sont des lieux de mémoire qui jouent le même rôle de « déclencheurs » de paroles et de souvenirs et apportent des éclaircissements sur les intrigues en permettant des retours en arrière qui s'expriment ici à travers la métaphore des mots qui « déchirent le rideau du temps » :

Nuestras palabras habían rasgado la cortina del tiempo y las épocas se confundían. (*Converso*, 359)

Les époques se confondent car elles se superposent. Cela se produit grâce à l'évocation des lieux où se sont déroulés les événements marquants de l'intrigue.

²³⁴ *Ibid*, p. 489-491.

Cette superposition constante entre des époques différentes est un trait dominant des romans de notre corpus. Les récits des personnages oscillent sans cesse entre le passé et le présent. Bird, alors qu'il se trouve dans une taverne de Londres doit faire un effort pour se souvenir qu'il se trouve à Londres : « para recordar que era en la taberna del Diablo » et non pas à La Havane : « o en la de Román el Rojo ». La superposition des époques correspond ici à la superposition des trois espaces.

La deuxième taverne citée, celle du « Cangrejo » sur l'île de la Tortue est également un lieu qui permet la présentation d'informations importantes. C'est là que Bird retrouve, en 1643, deux de ses amis : Mendieta, 20 ans après La Havane et Tortuga Johnson. Le vieux pirate Peter Johnson qui se fait appeler Tortuga Johnson invite son ami Bird pour se souvenir du bon vieux temps, évoquer les années écoulées : « matar los años » dans la fameuse taverne du « Cangrejo » :

[...] vete a la taberna del Cangrejo, allí te espero, que tenemos que matar los años con aguardiente [...]. (*Converso*, 319)

Bird raconte également sa vie :

Hube de relatarle la historia de mi vida en aquellos veinte años, cosa que hice con más prisa que ganas [...]. (*Converso*, 320)

On observe que les informations données par Tortuga Johnson sur le passé de l'île sont capitales pour faire comprendre à Bird la situation actuelle sur la Tortue :

[...] y por fin se avino a contarme la suya y a darme cuenta de los cambios acaecidos en la Tortuga durante mi larga ausencia. (*Converso*, 320)

Il s'agit bien de transmettre une information. Bird emploie l'expression « darme cuenta ». L'intention de Tortuga Johnson est d'informer son ami.

C'est également dans cette taverne du « cangrejo » que Bird retrouve pour la première fois son ami Mendieta qu'il croyait mort depuis l'attaque des pirates subie par le bateau le San Juan Gaztelugache :

Bajé a tierra en compañía del grumete Bily Flea y nos encaminamos hacia la taberna del cangrejo, donde algunos de los tripulantes de la Tierra Prometida, reponían fuerza [...]. (*Converso*, 338)

Le capitaine Pierre Latour qui dit être le Capitaine du bateau *La tierra prometida* dont l'équipage a été fait prisonnier par le gouverneur de la Tortue, Levasseur, est en réalité Mendieta, que Bird croyait mort. La taverne de l'île de la Tortue, comme celle de Londres, est alors le lieu propice au récit des souvenirs et du temps écoulé. Bird reconnaît le visage de son ami :

[...] la cara del amigo al que hacía más de veinte años que daba por muerto y que, por arte de encantamiento, regresaba del más allá [...] y en cuyos rasgos podía leerse el paso y el peso de los muchos años transcurridos. (*Converso*, 339)

Quelques épisodes de la vie passée des deux héros vont donc être racontés, mais pas la totalité de ces vingt années car le temps presse. La conversation ne va pas être consacrée qu'à l'égrenage de souvenirs comme dans la taverne du « diablo ». Bird doit aider à faire sortir de l'île Mendieta et ses hommes captifs de Levasseur.

Dans *Carta*, nous constatons aussi que les « coins du feu » sont des espaces privilégiés qui libèrent la parole. Domingo profite de cet espace pour écrire tranquillement et raconter son existence sur l'île Hispaniola. Il écrit à son frère et il s'adresse à lui comme s'il pouvait l'entendre et lui répondre :

Como ves, hermano [...]. (*Carta*, 26)

Domingo n'évoque pas que le présent, on note également que surgissent très rapidement les souvenirs de la vie passée :

[...] y esa claridad deseo compartirla contigo, como he compartido tantas otras cosa de la vida : las andanzas en la mar cuando nos enrolamos en la Anunciación y navegamos las costas de Génova hasta Sicilia. (*Carta*, 26)

Domingo a été pêcheur avec son frère. Il a également été témoin des amours de son frère :

[...] que aún recuerdo la dulce mesonera genovesa entre cuyos brazos te perdiste tres días [...]. (*Carta*, 26)

À l'occasion de ce long monologue au coin du feu, Domingo livre des informations sur son passé dont il se souvient avec nostalgie : « que aún recuerdo ». L'adverbe « aún » reflète le poids des souvenirs qui perdurent au-delà de la distance

et de l'absence. Ce regard nostalgique porté par les personnages sur leur passé est récurrent tout au long des romans de Fajardo.

2.2 Des informations sur l'action en cours

Les lieux que nous avons cités, que ce soit les coins du feu dans *Carta*, les tavernes dans *Converso* ou la brasserie dans *Mi nombre*, sont également des lieux où des informations importantes sont données sur le déroulement des événements, c'est-à-dire sur l'action en cours.

2.2.1 Les lieux des complots

Dans *Carta*, le « coin du feu » qui abritait les discussions agréables devient le lieu où les hommes expriment leur mécontentement et où les complots vont se tramer. En effet, un des personnages, Don Rodrigo Escobedo, s'oppose au capitaine du Fort nommé par Colomb, Don Diego de Aranda. Celui-ci veut à tout prix aller plus loin dans les terres mais le Capitaine s'y oppose. Escobedo tient une réunion, autour d'un feu, avec une partie des hommes, dans un endroit éloigné de la cabane du Capitaine :

A la puesta del sol, Don Rodrigo hizo prender una hoguera cerca del mar [...] por buscar para sus palabras el amparo de los murmullos de las olas. (*Carta*, 44)

Ce lieu est très important, c'est le lieu du complot et de la rébellion. D'ailleurs, le Capitaine le sait car il fait garder par l'un de ses hommes sa propre cabane dès qu'il a vu les autres s'éloigner :

[...] el mastre Juan había apostado cuatro hombres y una culebrina a la puerta de du cabaña no bien nos vio reunidos en torno al fuego. (*Carta*, 45)

Cet espace où les hommes se sont réunis, « reunidos en torno al fuego » symbolise la discorde naissante et annonce les événements tragiques qui vont suivre. La flamme du feu semble attiser la colère du conspirateur Escobedo :

Don Rodrigo ardía de ira con mayor brio que se quemaba la leña en la hoguera [...]. (*Carta*, 44)

Don Rodrigo « brûle de colère » et cette colère est contagieuse. Au coin de ce feu de la discorde, les langues se délient et les hommes expriment leur mécontentement. Escobedo croit que Diego sait où se trouve l'or car il pense que Colomb le lui a dit. La décision est prise de s'en prendre au jeune Génois, Jacome Rico. Comme Rico est de Gènes, les hommes pensent qu'il connaît le secret de Colomb à propos de l'or. Jacome est assassiné par Escobedo. Puis celui-ci part avec ses hommes à l'intérieur des terres. Domingo vit ensuite dans la crainte de la réaction du Capitaine qui a bien vu qu'il faisait partie des hommes réunis au coin de ce feu du complot :

[...] mas la partida de Don Rodrigo no ha devuelto la paz a la villa, pues no escapó a la atención de Don Diego, nuestra reunión al calor de la hoguera, la noche del crimen. (*Carta*, 51)

Le coin du feu est bien l'endroit où s'est tramé le complot qui a conduit à ce crime. D'ailleurs la nuit où Domingo et ses compagnons décident de quitter le Fort pour les mêmes raisons que Escobedo, ils se gardent bien de se réunir au coin du feu pour ne pas éveiller les soupçons :

[...] pues no era noche de conversaciones en torno a la hoguera, no fuese que nuestra inquietud delatara nuestras ocultas intenciones. (*Carta*, 61)

Dans *Converso*, c'est dans la taverne du « cangrejo », que Bird accepte d'échafauder un plan pour faire sortir Mendieta de l'île de la tortue :

-Entonces, ayúdanos a escapar-repuso Cristóbal Mendieta con vehemencia.
[...]-Veré qué puedo hacer, prometí antes de ponerme en pie y abandonar la taberna del Cangrejo [...]. (*Converso*, 344)

Mendieta et El Cortobi, qui est en réalité le vrai capitaine du Bateau *La Tierra Prometida*, se trouvent dans la taverne, à l'abri des regards dans l'endroit le plus reculé :

Estaba hablando a sovoz con otro miembro de su tripulación [...] sentados ambos a la más apartada de las mesas de la taberna [...]. (*Converso*, 338)

Ce lieu est bien un espace où l'on peut trouver refuge et tramer un complot.

2.2.2 Les lieux des rencontres

C'est dans la taverne de « Román el Rojo » que Bird donne rendez vous à Mendieta le jour où il le rencontre sur le port de La Havane. Mendieta demande à Bird où ils pourraient trouver un endroit pour se rencontrer :

Decidme donde podemos encontrarnos y en una hora me reunirá con vos.
(*Converso*, 23)

Bird lui indique la fameuse taverne où il l'attendra :

Os espero en la taberna de Román. (*Converso*, 23)

C'est également dans la taverne du Cangrejo que Bird rencontre Alison et c'est dans la brasserie que Dana et Tiago font la connaissance de Bertrand.

Dans la taverne du « Cangrejo », Bird croise Alison, une femme pirate qui est avec le corsaire Jean Lechien :

[...] cuando vi entrar en la taberna a un hombre que se tocaba con un extrafalario bonete [...]. A su lado [...] estaba una mujer cuya hermosura se me hizo sordo a las palabras de Tortuga Jonhson. (*Converso*, 323)

Tortuga Johnson le présente au corsaire français et Bird se sentant vexé par les propos de Le Chien tire son épée. Le pirate a en effet vu comment Bird regardait Alison depuis leur entrée dans la taverne. On note que celle-ci est à nouveau nommée :

[...] no habéis quitado ojo a mi amiga desde que entramos en esta tabernucha [...]. (*Converso*, 326)

Puis le lieu devient un espace où la joie est de rigueur. Le Chien ne veut pas se battre avec Bird mais plutôt lui chanter une chanson de sa composition et la taverne joue alors son rôle social. C'est un endroit où les gens se réunissent et se rencontrent. Ici il s'agit des pirates et les corsaires unis dans la même joie de vivre :

Después, comenzó a correr el ron y pronto se unieron más voces para cantar nuevas tonadas. Era aquella una alegría que buscaba el olvido para los duelos del maltrecho bajel de nuestras vidas. (*Converso*, 329)

L'emploi de l'adjectif possessif « nuestras » reflète cette unité passagère que seule, la taverne a pu créer.

La taverne est l'endroit où Bird rencontre Alison. Cet événement est important. Alison devient sa maîtresse et le lecteur apprendra plus tard que cette même femme a été aimée par Mendieta mais sous un autre nom.

C'est dans la brasserie que Dana et Tiago ont rencontré l'ouvrier Bertrand qui fait visiter aux personnages son jardin ouvrier :

[...] la brasserie donde encontramos a Bertrand y a su amigo. (*Mi nombre*, 200)

La brasserie a le même rôle que la taverne. C'est le lieu où s'échangent des informations et où se nouent des amitiés.

2.2.3 Les lieux des éclaircissements

Dans les lieux évoqués, on s'aperçoit qu'il y a une sorte de « mise en forme » de l'information, telle que la définit Hamon²³⁵. Des éclaircissements sont donnés sur les événements ou sur des thèmes majeurs des romans. Dans *Converso*, une information capitale est livrée au lecteur ainsi qu'au personnage de Bird dans la taverne du « diablo » :

Supé que no era solo el grato aroma viejo de la amistad lo que que le había hecho buscarme en las tabernas de Londres [...]. (*Converso*, 16)

Mendieta a cherché son ami dans toutes les tavernes de Londres. Ceci constitue une information capitale sur l'intrigue principale qui est l'objet du récit premier et qui narre la rencontre de deux vieux amis dans une taverne de Londres. Ceux-ci se racontent leur vie, les trente années pendant lesquelles ils ont été séparés et c'est seulement à la fin que l'on apprend pourquoi Mendieta a cherché Bird avec tant d'insistance. Les raisons qui l'ont poussé à le faire seront données dans cette taverne. Mendieta veut que Bird l'aide à rejoindre la Hollande pour retrouver une femme dont il est amoureux :

²³⁵ *Ibid*, p. 489-491.

— ¿Qué quieres de mí Cristóbal?

—Que me ayudes a regresar a Holanda. Ya sé que está en guerra con Inglaterra, pero tengo que volver. No puedo dejarla ir otra vez. Tengo que encontrarla. (*Converso*, 386)

Dans *Mi nombre*, de nombreux espaces publics donnent lieu a des conversations qui livrent des éclaircissements sur de nombreux thèmes.

Dans le salon de l'hôtel de Tel-Aviv, Tiago annonce à Dana qu'il va à Safed :

[...] « he alquilado un coche », me voy a Safed ». (*Mi nombre*, 29)

Dans le restaurant King Salomon, le docteur explique à Dana le problème existentiel de son ami :

[...] todas estas ideas sobre su supuesto origen judío me parecen más bien una búsqueda ; su amigo trata de encontrar una salida al laberinto de su dolor. (*Mi nombre*, 77)

Dana et Tiago se réunissent dans la brasserie « La Bretonne » dans le quartier de la Courneuve :

La brasserie estaba enfrente de la estación. (*Mi nombre*, 154)

Dans ce lieu, les deux universitaires obtiennent des informations sur deux ouvriers de la banlieue, Bertrand et Hossam, qui vivent la même existence modeste :

[...] el hombre era un jubilado de una empresa de repostería [...] Se llamaba Bertrand y después de toda una vida amasando pan, sin más beneficio que un apartamento a crédito, había visto como le quemaban su coche [...]. (*Mi nombre*, 155)

[...] Hossam era un antiguo mecánico de automóviles nacido en Orán, aún le faltaban dos años para la jubilación, pero estaba en paro desde hacía cuatro [...]. (*Mi nombre*, 156)

C'est ici aussi que Tiago s'insurge publiquement contre l'injustice générale et se présente à nouveau comme un Juif défenseur de tous les opprimés de la terre :

[...] él se presentó como Jamaica y se lanzó a contar la muerte de su hijo y el descubrimiento y de su condición de judío « como todos ustedes » añadió, abarcando con un gesto a todos los comensales de la terraza [...]. (*Mi nombre*, 156)

La rencontre avec Bertrand est décisive car celui-ci les emmène dans son jardin ouvrier d'Aubervilliers. C'est après cette visite que Tiago va pénétrer dans la banlieue en feu et que va s'ensuivre cette fameuse scène d'initiation déjà évoquée.

Dans le café de Bordeaux, la conversation entre Dana, Tiago et sa fille se réfère à l'histoire des Juifs sépharades. Tiago explique à nouveau pourquoi il se prend pour un Juif et pourquoi il veut aller à Grenade, la « tierra de sus antepasados ».

Dans le café de Hendaye, Dana demande à Tiago de lui décrire la synagogue de Issac Luria qu'il a visitée à Safed :

Fui al baño a cambiarme y al regresar le pregunté cómo era la sinagoga de Isaac Luria, me dijo que no era muy grande [...]. (*Mi nombre*, 287)

Cette conversation se poursuit dans le restaurant de Getxo :

[...] así que seguimos hablando de Isaac Luria, de la cabala, de los judíos de Burdeos [...]. (*Mi nombre*, 292)

Cette discussion est de la même teneur dans les bars de Grenade où les personnages s'enivrent :

Encontramos un bar en la misma carrera del Daro [...]. En esta vorágine verbal fuimos cambiando de bares, Albaicín arriba, y entre copa y copa intenté volver de nuevo al asunto de su locura [...]. (*Mi nombre*, 322)

Le même thème revient, celui de la folie passagère de Tiago qui se prend pour un Juif. C'est à la suite de cette discussion bien arrosée que Tiago met le feu à sa propre voiture.

3. Des espaces refuges

Que ce soit la taverne ou l'espace au coin du feu, les espaces évoqués sont des lieux où les personnages ont la possibilité de se confier aux autres ou à eux-mêmes. L'espace devient alors le dépositaire et le protecteur de la parole échangée ou de la pensée.

La taverne est un lieu public fréquenté par un grand nombre de personnes. Néanmoins, elle peut permettre aussi aux personnages de pouvoir parler en toute discrétion. Dans *Converso*, une remarque de Mendieta permet à Bird de souligner le rôle que tient ce lieu. Le jeune page s'étonne du bruit qui y règne :

—¡Recatado lugar, pardiez! ¡La vuestra es una singular discreción!— Me espetó a modo de saludo. (*Converso*, 26)

Bird souligne alors l'intérêt de se trouver dans ce lieu :

[...] fijaos que en medio de tal zarabanda ni el más fino oído alcanzaría a percibir que dos hombres hablan a sovoz. (*Converso*, 26)

Les deux personnages pourront à loisir se faire des confidences sans être entendus. Le bruit ambiant protégera en quelque sorte leur intimité. La taverne joue bien ici le rôle d'un lieu protégé propice aux confidences. Il est fait mention du bruit régnant à propos des deux autres tavernes de *Converso*, la taverne del diablo et la taverne du « Cangrejo » :

[...] las doradas pintas de cerveza [...] elevaban [...] las voces y las esperanzas. (*Converso*, 139)

Había un vocerío ensordecedor. (*Converso*, 319)

Mais c'est dans *Carta* que nous trouvons la meilleure illustration de ce que l'on peut appeler l'espace refuge. En effet, l'espace au coin du feu n'est pas seulement un lieu public où peuvent se réunir les hommes du Fort, c'est aussi et surtout un espace refuge qui acquiert progressivement une grande importance tout au long de ce roman qui est une grande lettre que le personnage écrit à son frère qui est resté en Espagne. Présenté tout d'abord comme l'espace indispensable qui crée les conditions de l'écriture, le héros ne peut pas écrire pendant qu'il vit ses aventures, cet endroit devient le réceptacle des réflexions profondes du personnage, un lieu de méditation existentielle. Celui-ci se confie alors aussi bien à son frère qu'à lui-même. La chaleur du feu crée un espace propice à la confidence :

[...] es ese momento, al calor de la hoguera, el que estoy aprovechando ahora para escribite estas palabras [...]. (*Carta*, 19)

Ce lieu est évoqué de nombreuses fois tout au long du roman.

De la même façon, dans *Mi nombre*, Diego qui écrit une relation de ses aventures, a besoin d'un coin protecteur, le « coin le plus perdu de la forêt », pour pouvoir se remémorer son existence passée et raconter le présent :

[...] pues a veces busco el rincón más perdido de esta selva olvidada de todos para roer el hueso de mis recuerdos y de mis enojos y componer este escrito. (*Mi nombre*, 127)

Dans ce coin éloigné du monde, Diego se plonge dans ses souvenirs. Il les remémore sans relâche. Il les triture. C'est ce que l'expression « roer el hueso de mis recuerdos » évoque. Le personnage ne cesse de se rappeler son passé.

Ce « rincón más perdido » devient un abri protecteur comme peut l'être la maison, d'après la définition qu'en donne Bachelard :

La maison est l'une de plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme²³⁶.

Pour Bachelard, « tout coin dans une maison » ou « tout espace réduit où on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, d'une maison²³⁷ ». La maison permet à l'homme de « se ramasser sur soi-même » c'est-à-dire d'accéder aux rêves. Elle est un refuge propre à la rêverie, à la réflexion et aux souvenirs :

[...] tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonnantes[...]. La maison, comme le feu, comme l'eau nous permettra d'évoquer, dans la suite de notre ouvrage, des lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir²³⁸.

Ce coin de la forêt représente donc pour Diego cette maison protectrice, ce refuge qui symbolise son intériorité. C'est le jardin secret où le héros, seul face à sa conscience et à ses souvenirs peut se laisser aller à la « rêverie ». Il peut faire cela grâce aux « valeurs d'onirisme » que renferme tout abri.

Quant à Domingo de *Carta*, il se remémore son passé au coin du feu :

[...] cierro los ojos y vuelvo en mi memoria a las calles de Bermeo [...] la calor de la chimenea en casa de padre [...]. (*Carta*, 133)

²³⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, 2014, p. 26.

²³⁷ *Ibid*, p. 130.

²³⁸ *Ibid*, p. 25.

Ce feu à l'autre bout du monde lui rappelle un autre feu, celui de la cheminée dans la maison de son père, « la chimenea en casa de padre ». Il ferme les yeux. Domingo a l'attitude de celui qui s'apprête à dormir et par conséquent à rêver. Il s'agit dans ce cas d'un rêve éveillé qui permet au personnage de retourner par la pensée dans les rues de sa ville natale, « vuelvo en mi memoria a las calles de Bermeo ». Le mouvement des yeux qui se ferment évoque la plongée dans les souvenirs. C'est le retour obligé à l'enfance :

Quand dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial²³⁹.

Un espace en suggère un autre. Un espace protecteur, que ce soit un coin du feu ou un coin dans une maison renvoie toujours à la maison originelle, la première maison de chaque être humain. C'est ce que nous enseigne Bachelard. Fajardo exprime cela à travers son personnage qui se remémore la cheminée de son père alors qu'il est au coin du feu sur l'île Hispaniola. Cette cheminée se situe dans la maison de l'enfance qui a été son premier abri. C'est par la rêverie suscitée par le lieu que Domingo fait ressurgir des souvenirs enfouis au plus profond de sa mémoire, ceux qui sont relatifs au « pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial ». Le personnage se trouve au bout du monde. La distance spatiale a tendance à accentuer la distance temporelle. Ce qui renforce la visée nostalgique de l'évocation du temps à jamais perdu de l'enfance.

Le souvenir lui-même peut constituer métaphoriquement un espace refuge, comme le déclare Bird dans *Converso* :

Alison formaba parte del pasado, como Cristóbal Mendieta. Sus nombres estaban llamados a ser mi refugio ante la soledad, pues su recuerdo era la verdadera tierra de promisión que, por un cruel destino ; no pertenecía ya al mañana sino al ayer. (*Converso*, 358)

Bird n'a pas besoin de la chaleur du feu. Le seul souvenir d'Alison, la femme qu'il a aimée, ou de Mendieta, l'ami, représente pour lui un abri imaginaire, qu'il nomme « un refugio » ou « una tierra de promisión ». Cela signifie que le bonheur

²³⁹ *Ibid*, p. 25.

n'est possible que dans l'évocation du passé et non dans l'espoir d'un avenir meilleur. Cette terre du souvenir n'appartient pas à « mañana » mais à « ayer ».

C'est avec regret que Bird constate que le passé est son seul refuge. De façon générale, le retour vers le passé est un motif récurrent dans les trois romans. Une grande partie de la narration est consacrée à l'évocation du temps passé. Les lieux traversés sont souvent appréhendés en fonction du passé des personnages ou de celui de l'humanité. Ce sont des lieux de mémoire.

E. Des lieux de mémoire

Les trois romans que nous étudions racontent les voyages des personnages. L'évocation de ces espaces dans un temps donné, celui pendant lequel se déroulent les intrigues proprement dites, sert souvent à convoquer un autre temps : un temps passé, celui des personnages ou celui de l'humanité. C'est pourquoi nous appelons ces lieux, les lieux de mémoire. Nous employons ce terme tel que l'a défini Pierre Nora dans son ouvrage : *Les lieux de mémoire*.

Un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit²⁴⁰.

Que ces objets soient des monuments, des hauts lieux, des symboles, des mots, des commémorations, ils renvoient à l'Histoire collective. Nora explique qu'un objet devient lieu de mémoire quand il « échappe à l'oubli » et que la « collectivité le réinvestit de ses émotions²⁴¹ ».

Un certain nombre de ces objets « géographiquement situés » apparaissent dans les trois romans. Il s'agit des lieux, qui sont à la fois des déclencheurs et des garants de la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle. Ceux-ci deviennent ces objets qui sont des garde-fous contre l'oubli. L'idée que le lieu est un rempart contre l'oubli et qu'il aide les hommes à mémoriser n'est pas nouvelle comme nous le rappelle Nicolas Verdier :

²⁴⁰ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Quarto Gallimard, 1997, p. 50.

²⁴¹ *Ibid*, p. 50.

L'art de la mémoire, tel que Cicéron le dépeint, repose sur la fabrication d'un système de lieux et d'images mis en relations par un itinéraire. Chaque lieu se trouve associé à une image-souvenir, sorte de madeleine de Proust qui permet la reviviscence du souvenir. Tout un système de lieux définis par leur succession, mais aussi par la distance qui existe entre eux permet la mémorisation. Cette mémoire ainsi composée à l'égale d'une carte forme un savoir qui unit espace et temps²⁴².

Nicolas Verdier fait allusion ici à la méthode des lieux ou palais de la mémoire utilisée par Cicéron. Cette idée de l'espace en tant qu'élément « fixateur » de la mémoire a également été développée par Bachelard :

Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont spatialisés²⁴³.

Selon le philosophe, on se souvient mieux d'un fait quand il est lié à un espace. Les souvenirs sont ancrés dans la mémoire, ils sont « immobiles » comme peut l'être un lieu. Par son immobilité, le lieu rend le souvenir plus « solide » et renforce son caractère immuable. Fajardo considère le lieu de cette façon et dans ses récits, la référence aux lieux précède souvent le rappel des faits passés. Les lieux semblent plus s'inscrire dans le temps que dans l'espace et en cela ils font sens. Ils éclairent aussi bien l'histoire collective que l'histoire individuelle.

1. « Les paysages invisibles de l'Histoire »

Quelques phrases tirées du roman *Mi nombre* résument la portée historique de la traversée de certains espaces dans la trilogie. Tiago et Dana arrivent à Grenade, sur la place Bib-Rambla et voici ce que celle-ci écrit :

Aquella plaza era un buen ejemplo del paisaje invisible de la Historia del que tantas veces me había hablado ; allí se habían celebrado justas y fiestas en tiempos de los reyes moros [...]. (*Mi nombre*, 310)

La place Bib-Rambla est un lieu de mémoire tel que Nora l'explique. Elle tient le rôle de « l'objet » qui sert à rappeler le passé. Dans ce cas, il s'agit d'un objet qui est « géographiquement situé ». À travers cette place, c'est l'époque du royaume musulman de Grenade qui est ainsi évoquée : « tiempos de los reyes moros ».

²⁴² Nicolas Verdier, *La mémoire des lieux : entre espaces de l'histoire et territoires de la géographie*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00418709/document>, page consultée le 07/11/17.

²⁴³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, 2014, p. 28.

Le paysage invisible de l'histoire se superpose au paysage actuel de cette place située au pied de l'Alhambra. Le lieu devient hautement symbolique, il est le reflet de l'Histoire, un témoin immatériel incontournable. On peut s'interroger sur la signification de l'adjectif « invisible ». Fajardo suggère l'idée que les traces du passé historique ne sont pas forcément visibles sur cette place. Il suffit de se remémorer les événements qui s'y sont déroulés : « justas y fiestas » et le lieu prend toute sa signification.

Fajardo développe à nouveau cette idée dans un autre passage de *Mi nombre*, à travers ce que dit le héros Tiago qui utilise également comme Dana, l'expression « el paisaje invisible de la Historia ». Dana se souvient d'un séjour qu'elle a effectué avec Tiago et sa femme Nicole dans les Flandres. En voyant les champs de colza, elle pense aux guerres qui s'y sont déroulées :

Era difícil hacerse a la idea de que donde ahora no había sino campos de coles o colza [...] se hubieran matado sin piedad los hombres hacía menos de un siglo al igual que lo habían hecho ya sus antepasados [...] cuando los tercios del imperio español trataban de mantener a golpe de pica y tiro de arcabuz su supremacía en Europa. (*Mi nombre*, 86)

Elle se réfère aux combats meurtriers de la première guerre mondiale, « hacía menos de un siglo » et à la guerre que livra sans relâche l'Empire espagnol dans les Flandres, « a golpe de pica y tiro de arcabuz ».

Dans ses souvenirs, Dana rappelle que Tiago avait parlé des paysages invisibles de l'Histoire lors de cette excursion dans les Flandres :

Ya en aquella excursión, Tiago se había referido a los paisajes invisibles de la Historia, lo recordaba muy bien, había hablado del modo en que, sobre un mismo espacio, se depositan los hechos de los hombres, como capas geológicas, dando forma a la geografía de la memoria [...]. (*Mi nombre*, 86)

Cette « géographie de la mémoire » renvoie à ce que l'on pourrait appeler la « spatialisation » de l'Histoire présente dans les trois romans. C'est l'espace qui permet l'évocation du passé. Les personnages se remémorent toujours le passé en fonction des lieux. La métaphore géologique sert à évoquer les différentes périodes marquantes de l'histoire qui sont comparées à des couches géologiques « capas geológicas » qui se seraient superposées. Il n'y a cependant pas de traces visibles sur ces vastes champs de colza qui constituèrent de gigantesques champs de

bataille. C'est le paysage de l'historien, en l'occurrence celui de Tiago, que nous donne à voir l'auteur. Ce regard porté sur ce lieu a essentiellement une portée historique. Les colzas n'intéressent nullement le personnage ou l'auteur. C'est la tragédie humaine qui s'est déroulée dans ce lieu qui occupe les pensées du personnage. C'est ce qui se produit également pour Tiago à Safed, dans *Mi nombre*. Quand il se rend au bord du lac Tibériade, aux alentours de la ville, c'est l'espace historique qui ressurgit dans son esprit malgré les bâtiments touristiques qui s'offrent à sa vue :

[...] y en ese estado había tomado el coche y conducido hasta la orilla del lago, donde ni siquiera los modernos edificios turísticos lograron evitar el sentimiento de que se hallaba en uno de esos espacios de los que se ha apropiado la Historia para convertirlos en escenarios permanentes de la tragedia humana. (*Mi nombre*, 82)

À cet endroit, de terribles batailles se sont déroulées. Même s'il ne voit pas de traces visibles, l'historien se remémore les événements tragiques dont ces terres ont été le théâtre, telles des « escenarios permanentes ». Il semble que certaines zones plus que d'autres soient le décor de la tragédie humaine. L'Histoire se les approprie et elles deviennent à jamais le reflet de ces faits tragiques. Fajardo les nomme « las tierras del pasado » :

Seguramente, esa tierra del pasado fue a la que debió asomarse Tiago desde la colina de los Cuernos de Hattin [...]. (*Mi nombre*, 86)

Ces terres du passé sont des lieux de mémoire. Parmi les nombreux lieux que Nora a présentés dans son ouvrage, nous pouvons prendre comme exemple, la Vendée que l'historien appelle la « région-mémoire²⁴⁴ ». La Vendée est une « terre du passé », un lieu chargé d'histoire en raison des guerres qui s'y déroulèrent durant la Révolution entre les insurgés royalistes et les républicains. La région traversée par Dana est également présentée comme une région-mémoire. Dans cette zone qui se nomme « las Colinas de Hattin », Dana évoque la guerre entre le Roi Guido et Saladin :

²⁴⁴ Pierre Nora, « La vendée, région-mémoire » in *Les lieux de mémoire*, Tome I, La République, Paris, Gallimard, 1984, p. 595-617.

[...] la colina de doble cima a cuyo pie las tropas cristianas del rey Guido de Jerusalén fueron aniquiladas por el ejército musulmán de Saladino a finales del siglo XII (*Mi nombre*, 83).

Les eaux du lac Tibériade portent de façon invisible les marques d'un passé sanglant :

[...] las aguas, cercadas por una tierra disputada a muerte desde milenios, aguas de milagros y de sangre [...]. (*Mi nombre*, 83)

C'est une longue période historique qui est évoquée « desde milenios ». Cette durée rend encore plus pesant ce passé tragique.

Dans *Mi nombre*, Diego évoque également des épisodes sanglants de l'histoire des Incas, à travers la référence à l'armée de Pizarro qui foula la terre de ses ancêtres :

[...] todavía recordaban el infausto día en que relucieron por vez primera en tierras cajamarquinas los cascots y las armas de los hombres de don Francisco Pizarro. (*Mi nombre*, 128)

Le personnage présente sa région d'origine, les « tierras cajamarquinas » comme une « terre du passé » où deux camps ennemis, les Espagnols et les Incas se sont affrontés. Il évoque les grands Chefs Incas, « los valerosos Quiquiz y Ruminavi, que regaron las tierras andinas con sangre española » (*Mi nombre*, 128)

L'image du sang des soldats qui « irrigue la terre andine » peut être perçue de façon hautement symbolique. Cela signifie que la terre porte de façon indélébile la trace des combats du passé. Cette trace ne se voit pas, elle constitue le « paysage invisible de l'histoire » mais elle est indélébile car elle reste dans la mémoire collective du peuple Inca.

Dans *Converso*, des lieux emblématiques de la ville de Salé sont aussi présentés comme des lieux de mémoire :

[...] estábamos encerrados en las mazmorras que contruyera siglos atrás el que fuera sultán de Marraquech, el poderoso Yosuf Almanzor, en la misma villa desde la que habían partido antaño las tropas moras que acudían en ayuda de los califas de Córdoba y de Sevilla en la guerra que libraban contra los reyes cristianos en tierras de España : el puerto de Salé. (*Converso*, 143)

Les cachots ont été construits sous Yousouf Almanzor, « siglos atrás » c'est-à-dire au XII^e siècle. C'est le sultan Almohavide Al-Manzor qui fit ériger les principaux édifices comme la Mosquée ou les remparts. Le lieu où se trouve le personnage est donc bien un espace qui permet le rappel d'un passé beaucoup plus ancien qui remonte aux origines de la ville. Mendieta apprend que c'est de la ville de Salé que partaient il y a cinq siècles des troupes « las tropas moras » pour aller guerroyer en Espagne « en ayuda de los califatos de Córdoba y de Sevilla ».

De la même façon, dans *Carta*, quand Domingo évoque sa ville de naissance, il fait allusion aux guerres qui s'y sont déroulées, « le hablo de las antiguas guerras de los Señores de Bermeo (*Carta*, 33)

Nous constatons donc que la matière historique envahit la diégèse des trois romans dans la mesure où les espaces, en plus d'être les supports de l'action, sont également appréhendés selon la mémoire historique qu'ils renferment. Cette mémoire historique se réfère essentiellement à des guerres qui ont déchiré les hommes en Espagne, en Amérique du sud, en Afrique du nord, ou au Moyen Orient. Il est possible de rapprocher cette idée de la réflexion que fait Jacques Soubeyroux à propos de l'espace dans le roman de Roa Bastos et dont il souligne « l'historicisation²⁴⁵ » :

L'inventaire des lieux de mémoire convoqués par le roman montre que la topographie n'est pas seulement construite comme l'espace d'une action : elle est aussi, peut-être d'abord, le support de la mémoire collective du peuple uruguayen [...] ²⁴⁶.

Force est de constater que l'espace dans les trois romans de Fajardo est fortement « historicisé » et qu'il est dans bien des cas le support d'une « mémoire collective ». Mais il ne s'agit pas de la mémoire collective d'un pays en particulier. Il s'agit d'une mémoire collective qui a trait en grande partie aux guerres qui ont secoué l'Humanité à différents endroits du globe.

Ce temps « guerrier » ressurgit de deux façons : soit à travers la présence des personnages dans ces lieux chargés d'histoire, sur lesquels ils portent un regard

²⁴⁵ Soubeyroux Jacques, *Recherche sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI^e-XX^e)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993, p. 92.

²⁴⁶ *Ibid*, p. 92.

d'historien et à travers lesquels ils cheminent, soit à travers la seule évocation du nom de cet espace.

1.1 Emprunter les chemins de l'Histoire

C'est en arpentant les lieux que les personnages de Fajardo appréhendent le passé. Dans *Mi nombre*, Dana et Tiago remontent la carrera del Darro qui monte jusqu'à l'Alhambra :

[...] enfilamos por la carrera del Darro [...] remontando la pendiente y los siglos hasta el lejano pasado musulmán de la ciudad. (*Mi nombre*, 321)

Le trajet prend des allures de remontée symbolique dans le temps. En remontant la longue côte, « remontando la pendiente » c'est vers le « lejano pasado musulmán » que se dirigent les personnages.

Dans un autre passage, le regard porté sur les rues de Tolède a cette même portée historique :

Al llegar a Toledo tuve la sensación de que el pasado evocado durante nuestra conversación se hacía realidad y en sus viejas calles, en las que todavía se respira la atmósfera del siglo XVII, parecía posible cruzarse en cualquier momento con algún poeta criptojudío, que marchara atormentado debatiéndose entre la persecución de una fama esquiva y la lealtad a su auténtica fe, o a asistir al paso de una comitiva de penitenciados a los que condujeran sentados a lomos de borricos para escarnio público [...]. (*Mi nombre*, 307)

Marcher dans les rues de Tolède : « en sus viejas calles » cela veut dire respirer l'atmosphère d'une autre époque : « se respira la atmósfera del siglo XVII », Dana imagine qu'elle va rencontrer un personnage de cette époque en train de débattre : « parecía posible toparse con algun poeta [...] debatiendo » ou qu'elle est en train d'assister à un défilé de pénitents qui vont au supplice : « asisitir [...] al paso de una comitiva ». Cela équivaut à mettre en scène le fait historique, le faire revivre, grâce à l'espace où il s'est produit. Cette mise en scène n'est possible que par le cheminement des personnages dans ces rues. Cette action de « pisar las calles de Toledo » est hautement symbolique. Dans un autre passage, le cheminement dans

le passé peut devenir plus douloureux. Le passé évoqué renvoie aux souffrances endurées par le peuple juif :

[...] pisar las calles de Toledo era regresar al escenario del odio contra los míos. (*Mi nombre*, 308)

Dans ce cas, le lieu de la mémoire historique acquiert une dimension très personnelle car il a trait à la communauté spécifique, celle du peuple juif, à laquelle appartient Dana. Cette ville fut le théâtre des persécutions contre les Juifs. Pour reprendre les termes de Jacques Soubeyroux, ce lieu est le « support d'événements marquants de l'histoire » juive. Paul Ricœur, cité par Jacques Soubeyroux, explique l'importance de ces événements marquants par rapport au sentiment d'appartenance à une communauté car ils « tirent leur signification spécifique de leur pouvoir de fonder ou de renforcer la conscience d'identité de la communauté considérée²⁴⁷ ». Dana évoque cette tragédie vécue par les siens, « los míos » sur cette scène, qu'elle nomme « escenario del odio », que représentait la ville de Tolède. En ce sens, elle incarne aussi une mémoire collective. On mesure là, toute l'importance du lieu. Arpenter ce lieu signifie que l'on retourne dans le passé. Même l'atmosphère semble imprégnée de ce passé. Les personnages ont l'impression de respirer un autre air, celui du temps passé.

Quand Tiago se rend à Safed, dans la synagogue d'Issac Luria, il sent le poids du passé :

[...] es un lugar hermoso, impresionante, tendrías que haber estado allí, se siente en el aire la sabiduría acumulada por siglos, una fuerza viva [...]. (*Mi nombre*, 67)

Il respire le passé de Safed comme Dana qui avait l'impression de respirer l'atmosphère de la Tolède du siècle d'or, tout en parcourant les rues de la ville :

[...] las calles estrechas y empinadas de Safed, retorcidas como enigmas, que él había recogido empujado por la energía del descubrimiento de su verdadera condición. (*Mi nombre*, 83)

Ce périple à travers les rues de Safed conduit Tiago à redécouvrir l'histoire du peuple juif. De Safed, il continue ensuite jusqu'à un lieu appelé les « Cuernos de

²⁴⁷ Paul Ricœur, *Temps et roman, tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, Gallimard, 1985, p. 272.

Hattin » où au XII^e siècle Saladin a massacré tous les templiers de l'Armée du Roi Guido :

[...] y había sido el recuerdo de otros acontecimientos históricos el que le había dado la idea de continuar su viaje hacia el sur, para ver los Cuernos de Hattin, la colina de doble cima a cuyo pie las tropas cristianas del rey Guido de Jerusalén fueron aniquiladas por el ejército musulmán de Saladino a finales del siglo XII. (*Mi nombre*, 83)

Le voyage entrepris par Tiago, depuis Tel-Aviv où sa folie s'est déclarée, jusqu'à Grenade, est en réalité un voyage à travers le temps qu'il exprime par cette phrase :

Ahí fue cuando decidí seguir el rastro. (*Mi nombre*, 84)

L'intention de Tiago est de suivre la trace des Juifs persécutés, notamment celle des Sépharades, les Juifs d'Espagne. La principale péripétie racontée dans le roman *Mi nombre* est ce périple qui débute à Tel-Aviv et Safed et se termine à Grenade, la ville d'où furent expulsés les Juifs en 1492. Il s'agit bien là d'une analepse. Tiago suit une trace temporelle. Il fait le voyage de retour des Sépharades vers leur patrie d'origine, l'Espagne, Séfarad en hébreux. Ce voyage à Séfarad a duré cinq siècles. C'est ainsi que Tiago nomme son périple :

« El viaje a Sefarad », me miró sonriente, como quien ha hecho un buen hallazgo, « hace unos días estábamos en Tel Aviv, en Israel, ahora vamos rumbo a Toledo y Granada, ¿no lo ves? [...] Es un viaje de vuelta que ha durado cinco siglos, desde que los Reyes Católicos tomaron la decisión al pie de la Alhambra de expulsar a los Judíos. (*Mi nombre*, 304)

Dans *Converso*, le périple de Tomas Bird dans le comté de Sussex en Angleterre, prend aussi des allures de remontée dans le temps, notamment quand il traverse la ville de Southampton :

En Southampton me habló de cómo algunos de aquellos puritanos, a bordo de un navío llamado Mayflower, habían partido hacia tierras de América siete años atrás, en busca de la libertad que no hallaban en suelo inglés. (*Converso*, 283)

C'est en traversant la ville de Southampton que Bird apprend l'histoire du Mayflower.

1.2 Des villes chargées d'histoire

Dans la trilogie, les lieux dont le passé est évoqué ne sont pas forcément des lieux parcourus par les personnages. L'évocation seule de leur nom ouvre des pans d'Histoire que Fajardo se plaît à dévoiler.

1.2.1 Bermeo : première ville fondée en Biscaye

Dans *Carta*, bien évidemment Domingo ne peut pas parcourir ces espaces européens mais il évoque néanmoins sa région d'origine, le Pays Basque dans ses souvenirs et quand il décrit Bermeo et ses environs, il évoque également le passé historique :

Y yo le hablo de las mareas de la ría de Mundaca entre las peñas de la playa de Laga, le hablo de las antiguas guerras de los señores de Bermeo.
(*Carta*, 33)

Domingo évoque le passé de la ville de Bermeo en se référant aux conflits qui éclatèrent entre différents Seigneurs :

[...] cuando el señor de Butrón expulsó de la villa a Don Pedro de Arteaga que hubieron de salir con los suyos por una de las puertas de la muralla [...].
(*Carta*, 33)

Ce sont des faits avérés, connus de tous. Fajardo évoque les luttes que se livraient les familles nobles de la ville au XV^e siècle. En effet, en 1446, le Seigneur de Butrón expulsa de Bermeo deux Seigneurs, Abendaño et Arteaga. L'auteur en profite également pour rappeler que la ville était une ville fortifiée, quand il se réfère à « las puertas de la muralla ». Il ne subsiste de nos jours qu'une porte. Domingo se réfère aussi à une époque plus lointaine encore :

[...] y le hablo también del asedio a La fortaleza de San Juan de Gaztelugache que ni toda la armada del rey Alfonso XI bastó para rendir [...]. (*Carta*, 33)

Le roi Alphonse XI tenta en effet de prendre la forteresse de San Juan Gaztelugache sans succès en 1334.

Ces faits n'ont pas de relation avec l'histoire racontée dans *Carta*. On voit ici comment la matière historique envahit en quelque sorte la diégèse. Il semble que Fajardo ne peut évoquer certains lieux sans se référer aux faits marquants qui s'y sont déroulés.

1.2.2 Massada : symbole de la résistance juive

Aucun personnage de *Mi nombre* se rend à Massada, la forteresse juive, juchée sur un promontoire dominant la mer morte. Cependant, Tiago la cite :

Masada no será conquistada otra vez. (*Mi nombre*, 55)

Assiégée par les légions romaines, elle fut le symbole de la résistance juive :

[...] el paradigma de la resistencia judía, la legendaria fortaleza de Masada que fue asediada por las legiones y en la que muchos soldados israelíes rinden juramento a la patria [...]. (*Mi nombre*, 55)

Ce lieu est un haut lieu de l'histoire des Juifs. De nos jours, des soldats y font un pèlerinage pour prêter serment.

1.2.3 Safed : la ville refuge des Juifs expulsés d'Espagne

Dès que Tiago émet le désir de se rendre à Safed, Dana se met à évoquer le passé de la ville :

[...] la ciudad Santa, cuna de cabalistas y patria de tantos judíos expulsados de España. (*Mi nombre*, 29)

Le lieu est fortement historicisé puisque les Sépharades s'y sont réfugiés après leur expulsion. Le nommer signifie évoquer la diaspora des Sépharades. Les Juifs expulsés d'Espagne trouvèrent refuge dans cette ville et y fondèrent la première imprimerie « me recordó que habían sido los sefardíes quienes fundaron la primera imprenta en Safed en el año de 1494 » (*Mi nombre*, 30).

L'évocation de cette ville permet à Dana de rappeler le destin des Sépharades, qui marquèrent de leur présence Safed « tantos otros sabios sefardíes que dieron renombre a la ciudad. (*Mi nombre*, 30)

Cette ville représente beaucoup pour le peuple juif en général :

[...] las numerosas escuelas talmúdicas que habían convertido a Safed en centro espiritual del Judaísmo. (*Mi nombre*, 30)

C'est un centre spirituel et emblématique. L'emploi du terme « judaïsme » permet de mettre l'accent sur l'importance capitale de la ville de Safed par rapport à l'ensemble de la communauté juive. Cette ville symbolise les valeurs inhérentes à la religion juive. En cela elle est un haut lieu de cette communauté. Elle est la terre d'asile et de connaissance. Elle accueille les Sépharades et elle abrite un nombre important d'écoles Talmudiques.

1.2.4 Hornachos, la ville emblématique des « moriscos »

Dans *Converso*, aucun des personnages ne se rend à Hornachos. Cependant, cette ville est évoquée pour rappeler d'où sont originaires une partie des musulmans de Salé. C'est ce que raconte à Mendieta, Narvaez un ancien « morisco » :

[...] y allí reunimos cuanto habíamos podido sacar de España, que no era poco pues los casi tres mil andaluces éramos todos vecinos de un mismo pueblo, que se llama Hornachos. [...]. Así, dejamos Hornachos, su sierra abrupta y la rica vega del río Matachel. (*Converso*, 147)

Hornachos est un lieu de mémoire. Cette ville symbolise un pan de l'histoire d'Espagne, l'expulsion des « moriscos », qui fut décrétée en 1609 par Philippe III.

1.2.5 Bordeaux et le visage sculpté : symbole de l'esclavage

Dans *Mi nombre*, les personnages se rendent à Bordeaux. En traversant le quai Richelieu, Dana évoque les bâtiments du quai où des visages sont sculptés. L'un d'eux représente le visage d'un noir. Il symbolise une période peu glorieuse de la ville de Bordeaux qui s'enrichit grâce au commerce des esclaves. Cette histoire a été racontée par Ada, la grand-mère de Dana :

Y fue la abuela quien me lo señaló por primera vez [...]. « Fíjate en aquella cara, ¿no le ves algo diferente a las otras? » [...]. « es la única que representa a un negro [...] ». Esta ciudad se engrandeció con el dinero de la venta de miles y miles de esclavos negros, y ese único rostro los representa a todos. (*Mi nombre*, 265)

Ce visage de noir, unique à cet endroit au milieu d'autres visages d'hommes blancs sculptés représente le peuple noir et sert à rappeler cette époque où la ville a tiré bénéfice de la vente de milliers d'esclaves. Ce mascarón taillé dans la pierre en témoignera à jamais. C'est « l'objet » dont parle Nora et son rôle est d'empêcher qu'un pan de l'Histoire ne tombe dans l'oubli. Il fonctionne comme un lieu de mémoire au même titre qu'une statue qui se trouverait sur un monument aux morts. Le monument aux morts figure parmi la longue liste des lieux de mémoire dans l'ouvrage de Nora. Il sert l'Histoire car il fixe dans les mémoires individuelles ce passé collectif en aidant les hommes à le commémorer au moyen d'une image concrète.

2. Lieux et « images-souvenirs » : la mémoire individuelle

Dans les trois romans, certains lieux fonctionnent comme la madeleine de Proust. Cependant, contrairement à cette scène de la madeleine où c'est le sens du goût qui est sollicité, dans le cas des personnages de Fajardo, c'est la vue qui sert à raviver les souvenirs. Le regard porté sur certains paysages plonge les héros dans une autre époque et fait ressurgir leurs souvenirs, tels des « gisements profonds » de leur « sol mental » selon l'expression de Proust :

Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes²⁴⁸.

Les souvenirs des personnages de Fajardo sont liés à des lieux, comme le rappelle Nicolas Verdier, que nous avons déjà cité. « Chaque lieu se trouve associé à une image-souvenir, sorte de madeleine de Proust qui permet la reviviscence du souvenir²⁴⁹ »

Pénétrer dans certains lieux équivaut à pénétrer dans l'intériorité des héros :

La verdad era que volver a recorrer Israel al volante de un coche [...] tenía mucho de torbellino, el pasado se revolvía y se superponía a las imágenes que la carrera iba mostrándome y allí, dónde solo veía campos otoñales, mi

²⁴⁸ Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, T.1, 1987, p. 182.

²⁴⁹ Nicolas Verdier *La mémoire des lieux : entre espaces de l'histoire et territoires de la géographie*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00418709/document>, page consultée le 07/11/17.

memoria me traía las praderas de girasoles que circundaban Afula, como margaritas del país de los gigantes, pintando de amarillo mis recuerdos. (*Mi nombre*, 41)

Pour Dana, qui est juive, parcourir la région d’Afula en Israël, c’est cheminer à travers ses souvenirs. C’est le paysage qu’elle traverse en voiture et que la route lui montre « que la carrera iba mostrándome » qui suscite le souvenir de sa vie passée. Il constitue « l’image-souvenir » et opère donc comme la madeleine de Proust. Les images du passé peuplées de tournesols se superposent à celles du présent qui ne montrent que des champs d’automne où les tournesols sont évidemment absents. On sait que Dana est venue passer l’été 1980 à Afula dans un kibboutz et c’est là qu’elle a connu son ex-mari, Jean-Claude. À cette saison, les prairies étaient jonchées de tournesols. Curieusement, c’est la madeleine de Proust sans la madeleine, c’est l’absence de tournesols qui rappelle à l’esprit de Dana leur présence en été et donc le souvenir de cette époque. Le jaune, la couleur des tournesols devient symboliquement le souvenir : « las margaritas del país de los gigantes, pintando de amarillo mis recuerdos ». On voit dans cet exemple de façon évidente, comment le souvenir est matérialisé et spatialisé à travers l’image très picturale des prairies recouvertes de tournesols, « praderas de girasoles », comme autant de souvenirs.

On note à quel point l’espace est le support de la mémoire. Au fur et à mesure que Dana traverse Afula, elle plonge dans ses souvenirs :

Había descubierto con asombro que podía evocar anécdotas relacionadas con cada uno de sus rincones e iba distraída por el ruido de los recuerdos que habían ido agolpándose en mi cabeza conforme la atravesaba. (*Mi nombre*, 42)

C’est également en parcourant Bordeaux que Dana se remémore son passé :

No lo podía evitar, cada vez que regresaba a Burdeos me sobrecogía aquella perspectiva [...] y después, tras cruzar el puente, los rostros esculpidos en piedra sobre los dinteles de las puertas de entrada en los edificios de los muelles. De niña, me fascinaban, bajaba con mis hermanos hasta el muelle Richelieu y jugábamos a encarnar a algunos de aquellos personajes [...]. (*Mi nombre*, 264)

C'est la perspective des édifices de Bordeaux que Dana observe à nouveau qui ravive le souvenir. Le quartier de la Bastide à Bordeaux évoque pour elle des jeux en compagnie de ses frères lorsqu'elle était enfant. C'est la vue des visages sculptés qui fait ressurgir le souvenir :

[...] así nos transformábamos en gentilhombres decimonónicos [...]. (*Mi nombre*, 264)

Deux périodes se superposent. Il y a le temps de l'action, c'est-à-dire l'année 2005, date à laquelle Dana et Tiago se rendent à Bordeaux et il y a une époque bien antérieure et qui correspond à l'enfance de Dana, que l'on peut situer aux alentours des années 60. Le lieu est bien un lieu de mémoire pour Dana. C'est la traversée de ce lieu qui a ravivé ses souvenirs d'enfance avec ses frères.

Dans *Converso*, quand Tomas Bird retourne sur l'île de la Tortue où il a grandi, en se promenant sur le port, il cherche à retrouver l'espace qu'il a connu jadis :

El batel del galeón me desembarcó en el muelle de Basse Terre, que empecé a recorrer atento a cuanto me rodeaba. Trataba de recordar cómo era el puerto y buscaba, entre el aluvión de casas nuevas y caras desconocidas, las fachadas y los rostros de otro tiempo. (*Converso*, 318)

Bird parcourt le port de Basse Terre à la recherche des signes du passé. Il cherche : « buscaba entre el aluvión de casas nuevas » parmi les maisons nouvelles, des vestiges d'un autre temps. C'est le regard porté sur les lieux qui est censé faire renaître le passé. Dans la mémoire du personnage subsistent des façades d'une autre époque, « las fachadas de otro tiempo ». Mais en l'occurrence ici, le lieu a trop changé et Bird ne parvient pas à replonger dans cet univers à jamais perdu. Le temps ici est l'ennemi du souvenir, il a détruit toutes traces du passé que Bird a connu.

F. Les lieux de l'errance existentielle

On a vu l'importance des lieux dans les trois romans et quel rôle ils jouaient : lieux de la piraterie, lieux dépaysants, lieux d'initiation, lieux cybernétiques et enfin lieux de mémoire. Tous ces lieux font sens, chacun à sa manière. Mais s'il faut

trouver le dénominateur commun qui les unit, c'est l'errance. En effet, tous ces espaces sont appréhendés sous le signe du déplacement. Ils sont parcourus sans relâche par les personnages. Cette idée est évoquée par Bird dans *Converso*. Il compare sa vie à une déambulation :

Y en tan largo deambular había perdido casi todas mis ilusiones [...].
(*Converso*, 310)

Le mot « deambular » sera bien entendu à considérer au sens propre comme au sens figuré. Les personnages de Fajardo ne font que voyager à travers un nombre important d'espaces très ancrés dans le réel, comme nous l'avons déjà analysé. Mais il s'agit de savoir maintenant pourquoi les héros voyagent sans cesse. Quel est le sens de ce mouvement perpétuel ? Cette errance traduit la quête de ce que l'on pourrait appeler à la suite de Christine Pérès, un « ailleurs euphorique » :

Qu'il s'agisse d'un voyage-boucle ou d'un voyage sans retour, le déplacement du personnage est toujours motivé par une tension vers un ailleurs, dans lequel vient s'inscrire un avenir meilleur, et par un refus d'un ici jugé dysphorique. C'est pourquoi, [...] on peut parler d'espace aimanté : le voyage entrepris par les différents personnages est toujours une fuite ou une errance en quête d'un ailleurs euphorique²⁵⁰.

Les personnages sont à la recherche d'un « avenir meilleur » et il conviendra de définir à quoi il correspond pour chacun d'eux. Errer vers « un ailleurs euphorique » signifie aussi que l'on peut faire des erreurs car le verbe errer vient du verbe latin « errare » qui veut dire à la fois « aller à l'aventure » mais aussi « faire fausse route, s'égarer²⁵¹ ». Les personnages de Fajardo ne savent pas vraiment à quoi correspond pour eux un futur meilleur ou du moins l'idée qu'ils se font de celui-ci change en cours de route. Nous qualifions cette errance d'existentielle car elle a trait au cheminement intérieur du personnage qui doit conduire à donner un sens à l'existence.

Ce cheminement passe forcément chez Fajardo par un changement d'espace pour chaque personnage. Toute analyse du déplacement induit donc d'analyser les relations du personnage à l'espace comme le souligne Jacques Soubeyroux :

²⁵⁰ Christine Pérès, *Voyage et quête identitaire dans El bosque de Diana (1990) et El jinete polaco (1991)* d'Antonio Muñoz Molina, *Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 349.

²⁵¹ *Le Petit Robert*, p. 938.

Le déplacement est d'abord une modalité du « faire » du personnage [...]. Le trajet du personnage s'inscrira nécessairement dans plusieurs lieux (au minimum un lieu de départ et un lieu d'arrivée) : il posera aussi le problème de la relation du personnage à l'espace, en des termes dynamiques, qui se différencieront de la simple analyse statique de l'espace romanesque²⁵².

Ici ce qui nous intéresse, c'est de voir que cette quête se traduit essentiellement par le déplacement incessant à travers un même espace ou d'un espace à un autre. Le trajet du personnage s'inscrit « nécessairement dans plusieurs lieux » nous dit Jacques Soubeyrou. Il faudra donc déterminer les lieux de départ et les lieux d'arrivée. Tous les personnages partent au début des romans. Ils quittent un lieu qu'il leur était familier. Ce départ induit une rupture par rapport à leur situation initiale. Nous constatons que les personnages principaux ne retournent pas dans leur lieu de départ. Domingo de *Carta*, Mendieta et Bird de *Converso* et Tiago et Diego pour *Mi nombre* ont trouvé un autre espace à la fin de leur périple.

1. Les premiers pas du héros

Le départ du héros est une étape indispensable à la trajectoire héroïque selon Propp : « Le héros quitte sa maison²⁵³ ». Ce précepte qui s'applique aux contes merveilleux s'applique aussi aux romans en général et notamment aux romans d'aventures qui racontent l'histoire de personnages qui partent et rompent avec leur univers quotidien. C'est ce qu'indique Olivier Ott, en se référant à l'*Odyssée* et à *Don Quichotte* :

En d'autres termes, la composition du conte est bâtie sur le déplacement du héros dans l'espace. Une telle composition n'est pas particulière au conte merveilleux, on la trouve dans l'épopée (*L'odyssée*) et dans les romans, ainsi est construit par exemple, *Don Quichotte*²⁵⁴.

Ulysse quitte Ithaque, Don quichotte quitte sa demeure. À l'instant où ils s'en vont, les aventures des deux personnages débutent. C'est ce qu'Olivier Ott déclare à propos du héros cervantin :

²⁵² Jacques Soubeyrou, *Introduction à une poétique du déplacement dans le roman espagnol contemporain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999 p. 50.

²⁵³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Evreux, Éditions du seuil, 1965, 1970, p. 50.

²⁵⁴ Olivier Ott, *Poétique du déplacement*, sous la direction de Jacques Soubeyrou, « *Les premiers pas* », Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1996, p. 15.

Jusqu'à ses premiers pas, Don Quichotte, était sans histoire et sans nom, c'est ce départ qui fait du personnage lecteur un héros, qui plus est, un héros de sa propre lecture²⁵⁵.

Ce départ initial peut être qualifié de « premier pas ». Le personnage en faisant le premier pas hors de la maison devient le héros auquel le lecteur va s'identifier. C'est la séquence inaugurale propre à toute histoire. Les trois romans de Fajardo décrivent le départ des personnages, au tout début des intrigues.

Dans *Carta*, Domingo a déjà quitté son Pays Basque natal pour suivre Colomb. Son premier départ a lieu de la ville de Palos. Il se souvient d'avoir vu l'expulsion des Juifs :

[...] nuestro traductor era de la raza de Israel, convertido a la fe de nuestro Señor Jesucristo poco antes de que su pueblo fuera expulsado de tierras españolas por nuestros muy católicos reyes en los mismos días en que nosotros partíamos de Palos rumbo a las Indias. (*Carta*, 58)

Domingo est arrivé en octobre 1492 sur l'île Hispaniola. Dès le mois de mars 1493, il part à nouveau :

Así, la noche el sábado treinta del mes de Marzo, nos hicimos a la mar rumbo al este [...]. (*Carta*, 63)

C'est après ce deuxième départ que les aventures de Domingo commencent réellement.

Dans *Converso*, Bird et Mendieta quittent le Nouveau Monde pour se rendre en Europe, sur les traces de leurs ancêtres. C'est pour cela que Bird déclare qu'il s'agit d'un voyage de retour :

Nos afanábamos en desandar las huellas dejadas por los pies de otros : había comenzado al fin para ambos el viaje de vuelta a una tierra que ninguno de los dos había pisado nunca. (*Converso*, 45)

Dans *Mi nombre*, au début du roman, Dana et Tiago se trouvent en Israël, à Tel-Aviv, pour participer à des conférences sur la culture sépharade. C'est une ville qu'ils connaissent bien, ils sont tous les deux des universitaires spécialistes de cette culture. Mais en raison de la crise de folie de Tiago, ils doivent quitter le pays précipitamment. Dana veut partir le plus tôt possible :

²⁵⁵ *Ibid*, p. 34.

[...] tan solo estaba preocupada porque quería regresar a París con Tiago cuanto antes [...]. (*Mi nombre*, 78)

[...] partíamos esa misma noche [...]. (*Mi nombre*, 80)

Les deux personnages retournent vers leur univers familial : Paris, ville où ils résident, mais ils vont très rapidement repartir. C'est Tiago qui décide de la destination :

[...] le pregunté adonde íbamos y él me respondió que a Granada, la tierra de su madre [...]. (*Mi nombre*, 240)

Dans *Mi nombre*, Diego Atachi, le jeune métis quitte également le village où il est né pour rejoindre les rebelles dans la forêt :

Abandoné el caserío del abra del Gran Chimu y tomé la ruta de Oriente [...]. (*Mi nombre*, 186)

Tous ces départs que nous venons d'évoquer sont les premiers pas des héros, tels que les définit Olivier Ott. Ils créent la situation propice à l'aventure :

C'est le moment où le héros convertit l'immobilité, qui implique spatialité en mobilité, qui implique temporalité [...]. Le héros est un personnage qui se détache des autres par un mouvement centrifuge et qui, par là, s'individualise ou, en tout cas, se singularise²⁵⁶.

Le héros quitte son univers quotidien, il part et ce voyage qu'il entreprend va le transformer.

2. Un mouvement perpétuel

À partir du moment où les héros ont commencé à prendre la route, on constate qu'ils ne font que se déplacer tout au long de leurs aventures. Le nombre important des lieux que nous avons recensé en est la preuve.

On note l'emploi récurrent de verbes se référant à un déplacement ou un trajet dans les trois romans : « desandar las huellas, hacerse a la mar, partir, regresar, abandonar, tomar la ruta, ir rumbo a, enfilear por, continuar el viaje, seguir el rastro, pisar las calles, recorrer, atravesar, llegar, adentrarse, volver, viajar, enderezar los

²⁵⁶ *Ibid*, p. 14.

pasos ». Le mot « viaje » est utilisé un grand nombre de fois. La mobilité que Ott évoque est un trait caractéristique des héros de la trilogie. Si l'on peut affirmer comme Marc Augé que « tout récit est un récit de voyages²⁵⁷ » dans la mesure où des lieux sont traversés, on peut néanmoins souligner que les héros de Fajardo se déplacent particulièrement. D'ailleurs quand ceux-ci arrêtent de se déplacer, leur histoire prend fin.

Dans *Carta*, une grande partie des lettres de Domingo narre son périple à l'intérieur de l'île Hispaniola.

Mañana iremos hasta allí, antes de seguir nuestro viaje hacia el río Yaqui que según Yabogüé, se halla al pie de la gran montaña [...]. (*Carta*, 64)

Les lettres décrivent le voyage que les Espagnols entreprennent jusqu'à la montagne de l'or.

Dans *Converso*, Mendieta tente un premier départ vers l'Europe, l'attaque des pirates le fait changer malgré lui de trajectoire et il est conduit à Salé par les pirates. Il fera de nombreux voyages en mer avec eux. Puis il se retrouve avec Bird sur l'île de la Tortue. Il regagne ensuite Salé, puis se rend en Angleterre, d'où il atteindra Amsterdam.

Seul Bird atteint l'Espagne. Il arrive à Séville puis suit Catalina jusqu'à Gijón. Corsaire pour les Espagnols pendant cinq ans, il participera à de nombreuses courses. Il est ensuite conduit comme prisonnier par les pirates à Salé. Libéré, il réussit à atteindre l'Angleterre où il fait à nouveau de nombreux déplacements. De Plymouth il atteint Brighton, la ville de son père. Il passe par Londres. Puis il se retrouve sur la colline de Cheviot comme soldat au nord du pays avec les rebelles. Il doit à nouveau fuir l'Angleterre et se retrouve sur l'île de la tortue. Enfin il retourne à nouveau en Angleterre. Il finit son existence à Londres où il rédige ses Mémoires.

Dans *Mi nombre*, Diego ne cesse de cheminer à travers la forêt amazonienne. Après la mort de Jamaica, il continue son cheminement à travers la forêt, avec les guerriers de l'obscurité :

²⁵⁷ Marc Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la modernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 107.

Tras la muerte de Jamaica habían continuado su viaje por la espesura [...].
(*Mi nombre*, 286)

C'est seulement quand il achève son périple et qu'il fonde le village, qu'il nomme « Jamaica » que son histoire s'arrête.

Dans *Mi nombre*, le héros Jamaica n'a fait que voyager toute son existence depuis sa naissance sur l'île de Ceylan. Il est comparé à Ulysse, un Ulysse apatride, car Jamaica, contrairement à Ulysse, n'a pas d'île où revenir :

Una vida digna de un Ulises apátrida, sin un Itaca a la que retornar, una vida en fuga que había terminado en aquella inopinada alianza con un pueblo tiranizado. (*Mi nombre*, 286)

Le récit de son aventure est le récit d'une fuite permanente. Celui-ci ne s'arrête que lorsque le personnage meurt. En le comparant à Ulysse, le voyageur mythique de l'Odyssée, Dana met l'accent sur le thème du voyage.

À l'instar de Jamaica, les autres héros de la trilogie vivent une odyssee dans la mesure où ils effectuent des voyages mouvementés, dont la destination finale n'est pas forcément celle qui était souhaitée au départ.

3 Lieux d'arrivée

Dans *Carta*, Domingo atteint l'intérieur des terres de l'Hispaniola. Il arrive jusqu'à la grotte où le dieu Blanc : le Yucemi, aurait entassé l'or dont parlent les indiens :

Detrás de matorrales y árboles se abría la boca de una gran cueva en cuyo interior temblaba la luz de unas antorchas [...]. Nos adentramos en la oscuridad [...]. (*Carta*, 141)

Les Espagnols sont accueillis par le Dieu Blanc, un ancien marin Portugais, qui leur déclare : « Malvenidos al Paraíso, esclavos del oro ». (*Carta*, 142). Cette phrase de bienvenue est prémonitoire. Cette arrivée dans la grotte est de mauvais augure.

Quant à Bird, le héros de *Carta*, il réussit à aller en Angleterre. Avec le recul, le héros vieillissant sait que ce n'est pas ce qu'il espérait :

[...] pues tampoco ha sido para mi la tierra de promisión con que soñaba en mi mocedad a bordo de la polacra de mi padre. No tuve que esperar mucho, tras desembarcar en Plymouth [...]. (*Converso*, 279)

Mendieta était parti en direction de la Hollande pour trouver une terre de liberté. Il atteint tout d'abord ce lieu mais il se trouve à Salé, le territoire des pirates. Puis il va en la Hollande, grâce à son ami Bird. L'espace de liberté devient celui où sa bien-aimée demeure :

Mi tierra prometida está en los brazos de Lisbeth y si no he de llegar a ella será porque así lo disponga su voluntad o el destino [...]. (*Converso*, 386)

Diego réussit à rejoindre les guerriers de l'obscurité :

De ese modo llegué hasta la cueva que servía de refugio a la partida de guerreros de la oscuridad [...]. (*Mi nombre*, 190)

Tiago se rend à Grenade où il atteint les limites même de sa démente en mettant le feu à sa voiture.

Les personnages atteignent le lieu qu'ils voulaient atteindre. Mais ils ne trouvent pas nécessairement ce qu'ils étaient venus chercher.

4. L'impossible retour ou la fin de l'errance

Hormis Domingo dans *Carta*, aucun personnage ne retourne au point départ.

Domingo est le seul à retourner au point de départ, c'est-à-dire au fort de la Navidad. Ce n'est pas pour rapporter de l'or mais pour avertir ses compagnons du danger. Son trajet de retour a été très éprouvant :

Y es tal el cuento de mi retorno que no tengo ahora fuerzas para contártelo. (*Carta*, 165)

Si le personnage retourne au même endroit, il n'est plus la même personne qu'au début du roman. Domingo ne se trouve pas dans le même endroit en réalité. Le Fort est maintenant pour lui le lieu où il recevra son châtement :

Sí, ya sé que cuanto escribo suena a sacrilegio, pero es que no puedo ver ya nada como antes lo veía. Algo ha cambiado en mis adentros. (*Carta*, 169)

Il sait que les Espagnols seront chassés de ce paradis qu'ils ne méritent pas :

Ha llegado el momento de que nosotros los bárbaros seamos expulsados de Paraiso [...]. (*Carta*, 170)

La fin de l'errance correspond pour lui au châtimeut qu'il va recevoir, c'est-à-dire au moment où les Espagnols vont être chassés de ce paradis.

Dans *Converso*, Bird ne retourne pas sur l'île de la Tortue ni à Cuba. Il s'installe en Angleterre et il rédige ses Mémoires, une autre façon de trouver la paix à défaut de faire fortune.

Mendieta ne retourne pas non plus au Nouveau Monde. Il finit son existence à Amsterdam, la ville où il voulait vivre en paix en tant de juif, mais c'est surtout l'amour qu'il trouve dans les bras de Lisbeth.

Dans *Mi nombre*, Diego Atauchí ne revient pas dans son village. Il fonde un autre village avec ses compagnons d'infortune, dans une vallée reculée du Pérou :

Con tales nuevas retornamos junto a los nuestros y dimos comienzo a nuestra nueva vida. (*Mi nombre*, 301)

Diego trouve la paix dans ce village au milieu des siens. C'est là que l'a conduit son errance.

Jamaica, l'esclave noir ne retourne pas à Ceylan. Il trouve la mort en Amazonie, au bout du parcours mais c'est une mort digne d'un héros.

Tiago ne retourne pas à Paris. Son itinéraire se finit de façon improbable dans une petite ville française du sud de la France. Après une pause durant son voyage de retour vers Paris, il a raté le train qui redémarrait emportant sa valise et toutes ses affaires. Il dit à Dana que cela lui est égal :

En el tren se habían ido mi maleta, incluso mi abrigo [...]. Pero ¿sabes? Lo curioso? No me importó [...]. Ahí se iba mi otra vida, ésa con la que no sabía que hacer [...]. Ahora vivo en este pueblo cuyo nombre no importa [...]. (*Mi nombre*, 340)

Tiago a décidé de vivre dans cette ville.

Chaque héros a donc fait un voyage sans retour. Ce changement d'espace correspond au changement qui s'est opéré chez le personnage lui-même. C'est le rôle de tout voyage :

Dans toutes les cultures, depuis le chamanisme jusqu'au phénomène hippie on trouve l'association du voyage et de la métamorphose intérieure. La voyage est souvent dans le même temps un itinéraire spirituel. Lorsque le voyageur est un commerçant, ou un militaire, ou un explorateur, son but n'est pas spirituel au départ, mais le voyage transforme toujours la vision du monde et la manière d'être du monde du voyageur²⁵⁸.

Les héros ont été transformés à l'issue de leurs périples. Le changement d'espace a pour conséquence une « métamorphose intérieure » des personnages. L'impossible retour symbolise une transformation définitive. Cette aventure qui s'est transformée, comme on l'a vu, en un voyage initiatique les a changés. Il leur est arrivé quelque chose. C'est bien le sens du mot aventure. Il arrive quelque chose à quelqu'un. Les personnages ont trouvé leur « ailleurs euphorique » que l'on peut associer à l'idée de Terre Promise. Il faut cependant souligner que cette terre n'est pas telle qu'elle avait été imaginée au départ. C'est l'un des messages idéologiques que nous délivre la trilogie de Fajardo.

III. À LA RECHERCHE DE LA TERRE PROMISE OU COMMENT ATTEINDRE LE BONHEUR

Pour aborder ce chapitre, nous pouvons reprendre à notre compte l'affirmation de Jacques Soubeyroux à propos de l'espace dans *Hijo de hombre* de Roa Bastos :

Les analyses qui précèdent ont permis de montrer la forte charge symbolique qui caractérise l'espace dans *Hijo de hombre*²⁵⁹.

La « forte charge symbolique » sera en effet notre fil conducteur dans ce dernier chapitre sur l'analyse de l'espace dans la trilogie de Fajardo. Il s'agit de voir comment « Les figurations symboliques de l'espace », et « les mythes » sont les

²⁵⁸ Pierre Thiollière, « Le rôle du voyage dans la libération de l'autre intérieur », in *Poétique du déplacement*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, p. 143.

²⁵⁹ Jacques Soubeyroux, *Recherche sur l'Espace dans les textes ibériques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 1993, p. 95.

« vecteurs privilégiés du message idéologique²⁶⁰ ». À travers le mythe de la Terre promise, Fajardo délivre un message idéologique qui est en grande partie relié au thème du bonheur et de la liberté. C'est la motivation des héros de la trilogie. Ils aspirent à trouver, d'une part, le bonheur et d'autre part, la liberté qui est la condition obligatoire à la réalisation de ce souhait.

A. Le mythe de la Terre promise

Il s'agit d'analyser dans ce chapitre, comment est introduit le thème de la Terre promise. On note qu'il est traité sous différents angles. Une première approche renvoie directement au mythe fondateur du peuple juif. Il est également fait référence à ce que représente ce concept pour les chrétiens. Il est évoqué par rapport au concept de Nouveau Monde. Enfin, sa dimension symbolique est largement développée.

1. Aux origines du mythe

Dans *Converso*, il est révélateur de constater qu'un chapitre entier s'intitule « Tierra prometida ». C'est dire l'importance que Fajardo accorde au thème qui se trouve particulièrement abordé dans ce chapitre à travers les réflexions des personnages. C'est au début de cette partie que Bird fait référence à l'histoire du peuple juif. On note la volonté de remonter aux origines du mythe :

Quizás Moisés no murió tras subir el monte Nebo, como el Señor le había ordenado, sino que llegó hasta la tierra de Canán para descubrir que tampoco era la Tierra prometida [...].(*Converso*, 279)

Bird cite de façon précise la Terre promise par Dieu aux Juifs : la terre de Canaan, qui est présentée dans la Bible :

J'ai vu la misère de mon peuple en Egypte [...] et je suis descendu pour le délivrer de la main des Egyptiens et le faire monter de ce pays vers une terre fertile et vaste, une terre où ruissellent lait et miel [...]. (Ex 3, 8, 17)

Mythe fondateur du peuple Juif, celui-ci induit toujours l'idée d'un retour. La terre où coulent le lait et le miel est la terre où tout Juif rêve de retourner. À notre

²⁶⁰ *Ibid*, p. 21.

époque, ce retour pourrait symboliser le retour en Israël que Dana de *Mi nombre* évoque. Quand celle-ci se remémore ses années de jeunesse passées en Israël, elle fait allusion à la Terre promise :

A lo mejor, volver a Jerusalén se había convertido para mí y para otros jóvenes de mi generación no en el regreso a la Tierra Prometida sino en la oportunidad de encarnar los relatos heredados [...]. (*Mi nombre*, 278)

Dana déclare que pour les jeunes Juifs de sa génération, le fait d'aller à Jérusalem correspondait à une tentative d'identification avec les histoires familiales narrées de génération en génération. Elle affirme que ce n'est pas le retour à la Terre promise. On note comment ce motif de la Terre promise vient s'immiscer dans les réflexions du personnage. Dana insinue que chaque Juif serait donc amené, à un moment de sa vie, à se poser la question de ce retour symbolique ou non vers une Terre d'abondance, promise par Dieu.

Dans *Mi nombre*, Tiago fait le voyage de Madrid jusqu'à Grenade. Il se prend pour un Juif et il déclare que ce voyage est en fait un retour. En disant cela, il évoque indirectement le voyage vers la Terre promise :

« ...es un viaje de vuelta que ha durado cinco siglos [...] Al igual que sucede con Israel, un judío no va a España, regresa ». (*Mi nombre*, 304)

Dans *Converso*, Bird raconte l'histoire de Moïse. Celui-ci n'atteint jamais la Terre de Canaan car il mourut sur le mont Nebo avant d'avoir pu accéder à la terre si convoitée. Bird fait référence à la tombe de Moïse et à son emplacement qui reste introuvable dans les plaines de Moab :

Quizá Moises no murió tras subir al monte Nebo, como el Señor le había ordenado [...]. Quizá por ello aún hoy nadie conoce en qué parte de los llanos de Moab está la tumba del profeta. (*Converso*, 279)

Les références sont précises. Bird évoque le mont Nebo et les plaines del Moab. Le fait que la tombe soit introuvable, permet à Bird d'envisager que Moïse aurait peut-être pu atteindre la terre si convoitée pour en conclure qu'elle ne correspondait pas à la terre d'abondance annoncée : « para descubrir que tampoco era la tierra prometida ». Cette allusion à une terre d'abondance qui ne tiendrait pas ses promesses renvoie à l'idée de frustration et nous rappelle ainsi que c'est

essentiellement la valeur symbolique de la terre promise qui sera traitée dans les trois oeuvres.

2. La Terre promise, les Chrétiens et le Nouveau Monde

Dans *Carta*, le terme « Tierra prometida » n'apparaît pas. Cependant, quand le narrateur se trouve dans le village de Nagala, qui représente pour lui un havre de paix, il se réfère au Paradis et au Jardin d'Eden :

Así es menester que deje ahora este Paraíso en castigo por mis pecados, como hubieran de dejar el jardín de Eden nuestros padres Adan y Eva [...].
(*Carta*, 151)

Pour les Chrétiens, la Terre promise renvoie à l'idée de Paradis. Il semble que ce village représente donc pour Domingo une Terre promise, puisqu'il emploie les termes « paraíso » et « jardin de Eden ». Mais il s'agit ici d'un paradis terrestre, bien réel. C'est une terre d'abondance, comme devait être la terre de Canaan. Abondante car elle est pourvoyeuse de bonheur et de perfection. Les chrétiens qui découvrirent et conquièrent le Nouveau Monde développèrent cet argument. Le nouveau Monde conquis était la Terre promise qui s'offrait au peuple des Chrétiens.

Dans *Converso*, il y a une allusion à l'histoire du Mayflower, le mythe fondateur des Etats Unis d'Amérique :

En Southampton me habló de como algunos de aquellos que se llamaban puritanos, a bordo de un navío llamado Mayflower, habían partido hacia tierras de América siete años atrás, en busca de la libertad que no hallaban en suelo inglés. (*Converso*, 284)

Les passagers du Mayflower, puritains, chassés d'Angleterre, cherchaient eux aussi une Terre promise. Fajardo choisit d'évoquer leur histoire en quelques lignes.

3. Le cheminement symbolique vers la Terre promise

Le motif de la Terre promise traverse les trois œuvres. Cet espace tant convoité correspond à cet « ailleurs euphorique²⁶¹ » auquel les héros aspirent. Les personnages veulent changer de lieu car ils désirent changer d'existence. Ils parviennent à atteindre un espace nouveau à la fin de leur parcours et leur existence n'est pas la même qu'au début de leur aventure. Ils ne reviennent pas au point de départ. Cela signifie symboliquement qu'ils ont atteint leur Terre promise. Dans la trilogie, la « figuration symbolique²⁶² » de l'espace prend la forme de la Terre promise. Celle-ci correspond à différentes aspirations selon le personnage. C'est une recherche difficile qui s'apparente à une recherche du bonheur et qui débouche nécessairement sur la connaissance de soi-même.

3.1 La recherche du bonheur : le moteur de la vie

Domingo part pour chercher de l'or dans les terres, à l'intérieur de l'île. Il a été gagné par la fièvre de l'or comme ses compagnons. Il est d'ailleurs parti d'Espagne pour chercher fortune dans le Nouveau Monde. La terre promise est, pour Domingo, la terre où se trouve le plus précieux des métaux :

Bird et Mendieta veulent améliorer leur condition :

[...] ambos soñábamos también con dejar atrás nuestra propia condición.
(*Converso*, 44)

Mendieta veut trouver refuge en Hollande, ce pays qui accueille les Juifs comme lui. Bird veut rencontrer la famille de son père en Angleterre et récupérer son héritage.

Diego veut rejoindre le foyer de résistance du peuple Inca au milieu de la forêt.

²⁶¹ Christine Pérès, « Voyage et quête identitaire dans *El bosque de Diana* (1990) et *El jinete polaco* (19691) de Antonio Muñoz Molina », in *Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 349.

²⁶² Jacques Soubeyroux, « Le discours du roman sur l'espace - Approches méthodologiques » in *Lieux dits - Recherche sur l'espace dans les textes ibériques (XVI^e - XX^e)*, GRIAS n°1, (coord. Jacques Soubeyroux), Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 1993, p.21.

Tiago a un même but : se trouver avec les opprimés de la terre selon lui. Il veut être chacun d'eux. Car en faisant cela, il aura l'impression d'exister et il pourra lutter contre la douleur d'avoir perdu son jeune fils. Après un premier départ avorté, il ne parvient pas à passer la frontière cisjordanienne. C'est à Grenade, la patrie des juifs Sépharades, qu'il compte se diriger pour revivre à l'envers l'existence de ce peuple opprimé depuis cinq siècles.

Le but des héros est de trouver une vie meilleure et le bonheur en atteignant un autre espace que celui dans lequel ils ont toujours vécu. Dans plusieurs passages de *Converso*, le terme Terre promise est utilisé de façon clairement symbolique :

Mi tierra prometida está en los brazos de Lisbeth [...].(*Converso*, 390)

Era el momento de llegar a la tierra prometida [...].(*Converso*, 391)

[...] esa tierra de promisión que siempre he buscado [...].(*Converso*, 386)

La référence à la Terre promise apparaît également de façon claire dans le nom du bateau de Mendieta, *la Tierra prometida*, à bord duquel le héros aborde sur l'île de la Tortue avec les pirates de Salé :

[...] en su casco podía leerse un nombre escrito en lengua castellana : La Tierra Prometida. (*Converso*, 335)

Le bateau est en mauvais état. Il ne tient pas les promesses que son nom évoque. Il a été attaqué par les Espagnols. L'équipage a besoin d'aide. C'est une autre façon symbolique de montrer combien il est difficile d'atteindre la Terre promise. D'ailleurs les pirates devront quitter de toute urgence l'Île de la Tortue, sur laquelle ils viennent d'accoster.

Ainsi, les trois romans traitent du thème de la recherche du bonheur. La recherche de la Terre promise est une quête existentielle. Cette idée sous-tend le cheminement spirituel des personnages tout au long des trois romans de Fajardo. Atteindre la Terre promise, c'est-à-dire le bonheur, c'est la motivation du voyage que les personnages de Fajardo entreprennent mais c'est aussi le moteur même de leur existence. Voici ce que déclare Mendieta de *Converso* :

[...] he comprendido que en verdad la tierra prometida no está al final de ningún viaje sino que es el viaje mismo, el artificio sobre el que surcamos los mares de la vida, la barca de sueños que nos mantiene a flote entre las inclemencias del mundo. (*Converso*, 341)

Par la voix de son personnage, Fajardo déclare que la Terre promise est « el viaje mismo », c'est-à-dire l'existence qui est comparée à un voyage symbolique sur la mer à bord de la « barca de sueños ». L'idée n'est pas nouvelle. L'étude des symboles nous enseigne en effet que l'existence est une « navigation périlleuse²⁶³ », c'est-à-dire un voyage, qui représente une quête :

Le symbolisme du voyage particulièrement riche se résume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel²⁶⁴.

Cette recherche incessante nous aiderait à vivre et à affronter la dureté de la vie. L'image de la barque, qui est « le symbole du voyage, d'une traversée accomplie, soit par les vivants, soit par les morts²⁶⁵ » est reprise de façon plus personnelle par Fajardo car elle représente les rêves et non pas le voyage lui-même. La barque des rêves est là pour pallier les déceptions de l'existence « nos mantiene a flote entre la inclemencia del mundo ».

C'est donc cette recherche de la Terre promise qui a été un stimulant dans la vie de Mendieta. Cette quête donne un sens à l'existence. Car elle constitue un but, un objectif. Rêver d'atteindre une Terre promise qui serait la terre du bonheur signifie que l'on se donne des raisons d'espérer et donc de vivre. C'est un cheminement spirituel.

3.2 Une quête difficile

Fajardo nous rappelle que cette recherche est difficile et que l'on peut mettre toute sa vie à réaliser quelles sont nos aspirations profondes, et ce que l'on veut vraiment. Dans *Converso*, Mendieta évoque l'idée d'une lutte « En esa lucha nació nuestra camaradería » (*Converso*, 341).

²⁶³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 109.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 1027.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 108.

On peut se tromper de Terre promise. Et d'ailleurs, on peut être déçu si on n'atteint pas cette terre si convoitée. Quand Bird fait allusion à Moïse, il s'interroge et imagine même que Moïse a peut-être atteint cette terre et qu'il a découvert que ce n'est pas le lieu rêvé :

[...] descubrir que aquélla tampoco era la tierra prometida, que en ella la injusticia, el dolor, la insatisfacción [...] seguían siendo los hilos con que se tejían las vidas de los hombres. (*Converso*, 279)

Bird qui a été déçu de ses années passées en Angleterre, applique à sa propre expérience le mythe de la Terre promise, revisité. Nous ne sommes plus dans le mythe de la tradition juive, qui parle d'une terre d'abondance où coule le miel et qui serait promise au peuple d'Israël, une terre où il faut revenir et qui ne décevra pas, car elle est choisie par Dieu. Il s'agit d'une vision élargie du mythe qui s'applique à tous les hommes. Tout homme a droit au bonheur mais il doit découvrir par lui-même ce que signifie le bonheur pour lui. C'est ce que veut exprimer le personnage quand il dit que Moïse aurait pu être déçu par cette terre qui devait être une terre d'abondance et de bonheur. Bird veut dire que ce n'est pas si facile de trouver la Terre promise, c'est-à-dire le bonheur et la paix. Au terme de son existence, Bird est aigri et désabusé. La déception face à une terre qui n'offrirait que douleur et injustice et qui ne tiendrait donc pas ses promesses représente symboliquement les frustrations du personnage qui s'exprime dans l'emploi du terme « insatisfacción ». En effet, au début de leur histoire, les personnages ne savent pas à quoi ressemble leur Terre promise véritable. C'est au cours du voyage qu'ils vont le découvrir. La Terre promise est alors une expression hautement symbolique qui revêt des formes multiples et personnelles. Cette recherche du bonheur passe nécessairement par une connaissance de soi-même, car tous les hommes n'ont pas les mêmes aspirations. Chacun doit trouver sa propre Terre promise. Dans les trois romans, le cheminement des personnages conduit à cette connaissance de soi, que Borges a parfaitement décrit dans le conte *L'aleph* que Fajardo cite en exergue au roman *Mi nombre* :

« Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad en un solo momento : el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es. » (*Mi nombre*, 10)

L'aleph qui est la première lettre de l'alphabet hébreux renvoie à l'idée d'infini et symbolise l'univers. C'est aussi le point de rencontre entre l'homme et son destin où passé, présent et futur se mêlent. C'est le moment où l'homme peut atteindre le bonheur car il résout enfin cette énigme : qui suis-je ? Qu'est-ce que le bonheur pour moi ? C'est la quête personnelle des héros de la trilogie.

Pour Bird, la Terre promise c'est le passé. Cette idée est suggérée à deux reprises dans *Converso* :

Alisón formaba parte del pasado, como Cristóbal Mendieta. Sus nombres estaban llamados a ser mi refugio ante la soledad, pues su recuerdo era la verdadera tierra de promisión que, por un cruel destino, no pertenecía ya al mañana sino al ayer. (*Converso*, 358)

[...] y a pensar como tú que esa tierra de promisión que siempre he buscado está en el tiempo ido. (*Converso*, 386)

Les termes comme « ayer » ou « tiempo ido » renvoient donc au temps passé. C'est dans ses souvenirs que Bird trouve un refuge et un apaisement. Trouver la terre promise cela ne veut pas dire forcément trouver une terre mais plutôt trouver à quoi correspond sa propre idée du bonheur. Pour Bird, la quête a été longue. Il s'est d'abord trompé. Il pensait trouver sa terre promise, dans un pays, l'Angleterre, la terre de ses ancêtres. Mais celle-ci est plutôt devenue pour lui une terre sans promesses :

Durante años había querido regresar a Inglaterra, a la tierra de mi padre, que había sido el lugar al que viajaban mis sueños de mocedad y mis fantasías. Ahora iba a hacerlo definitivamente, aunque sabía que aquella era una tierra sin promesas. (*Converso*, 358)

C'est quand il retourne définitivement en Angleterre en 1643, qu'il fait cette réflexion. Il a cru d'abord trouver le bonheur sur la colline de Cheviot où ils s'étaient retranchés avec les rebelles du Parlement qui luttait contre le Roi. Mais cela n'a été qu'une désillusion :

Era el momento de llegar a la tierra prometida, aunque ésta no fuera más que la pobre tierra de Saint George. Pero ni aun eso tuvimos, Cristóbal. Nos echaron a tiros [...]. (*Converso*, 391)

Les anciens rebelles ont été chassés de leur refuge. Le nouveau gouvernement n'est pas reconnaissant envers ceux qui l'ont soutenu :

[...] el general Cromwell se ha convertido en Lord Protector [...] y la naciente república ha caído en una nueva tiranía [...] Los soldados del Parlamento combatimos por la libertad y tan solo hemos cambiado de Señores [...].
(Converso, 396)

Bird a dû quitter cette terre promise à laquelle il était parvenu. Ce n'est pas en tant que soldat du nouveau Régime qu'il trouvera le bonheur mais en racontant ses souvenirs et en se tournant vers le passé.

Pour Mendieta, la Terre promise c'est une femme :

Mi tierra prometida está en los brazos de Lisbeth. (Converso, 386)

Tú partes ahora hacia tu colina de Saint George, que está entre los brazos de Lisbeth. (Converso, 391)

Il est intéressant de constater que pour désigner la Terre promise de Mendieta, Bird se réfère à la colline de Saint George où il a lui même cru trouver cette fameuse terre d'abondance : « Tú partes hacia tu colina de Saint George ». Ce déplacement de lieux met l'accent sur la portée symbolique du terme même de Terre promise. Pour Mendieta, la colline de Saint George ce sont les bras de la femme aimée.

Il en est de même pour Domingo de *Carta*. C'est l'amour de Nagala, la jeune Indienne qui l'incite à devenir meilleur et le détourne de son envie d'or. C'est également la vie de ces indigènes qui lui enseignent les vraies règles humaines qu'il faut suivre, si éloignées de la vaine cupidité des Espagnols. Cette terre est la terre d'abondance pour Domingo, mais il ne s'agit pas d'or :

[...] gentes tan benignas y en tierras de tal abundancia y belleza, que bien podría decir que morí en la cueva del Yucemí para renacer en el paraíso.
(*Carta* 150)

Les indigènes ne connaissent pas la cupidité :

Y sobre todas ellas está su poco afán de riquezas. (*Carta*, 157)

La Terre promise renvoie également à l'idée d'un monde nouveau. Dieu accorde au peuple Juif une nouvelle terre. C'est ce que les colons qui partirent vers le Nouveau monde voulaient trouver. Et cette terre est bénéfique pour l'homme car

elle lui procure un sentiment de liberté inégalée que Domingo exprime dans ces lignes :

Mi corazón es impaciente, caro hermano, por la dura libertad que sólo he encontrado en la espesura de la selva donde pájaros sin nombre cantan el amanecer de un mundo verdaderamente nuevo. (*Carta*, 167)

Un monde « vraiment nouveau » c'est cela aussi la terre promise.

Ce désir de Terre promise correspond à différentes aspirations qu'il nous faut définir. L'une de ces aspirations communes aux trois romans est la liberté.

B. L'éloge de la liberté

En exergue au roman *Converso*, Fajardo cite Cervantès :

La libertad, Sancho es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos ; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre : por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida ; y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (*Converso*,)

On sait que Cervantès a été captif pendant cinq ans à Alger, de 1580 à 1585. Il savait ce que voulait dire la privation de liberté. Les deux héros de *Converso*, Bird et Mendieta, seront aussi pendant quelques temps, comme Cervantes, prisonniers des Barbaresques. Et ils chercheront à tout prix à se libérer de cette captivité. Mais dès le début de leurs aventures, au moment où ils quittent le Nouveau Monde, alors qu'ils ne sont pas en captivité, c'est déjà le désir de liberté qui motive les deux personnages. C'est ce qu'explique Fajardo dans l'entretien qu'il nous a accordé :

Mis dos héroes se esfuerzan por encontrar un espacio de libertad. Desde « La utopía » de Thomas Moore, la gente cree en la posibilidad de descubrir el paraíso en la tierra, y mis personajes lo buscan²⁶⁶.

La liberté est un thème récurrent dans les trois romans. Tous les héros de la trilogie recherchent en effet cet espace de liberté où ils pourraient trouver le bonheur. Dans cette quête, ils doivent se libérer des chaînes réelles ou symboliques qui les

²⁶⁶ Voir entretien dans l'annexe p. 477.

retiennent prisonniers. Ils aspirent à différents types de liberté, qu'il nous faut définir. La première des libertés est la liberté de mouvement. Celle-ci est un droit fondamental que chacun reçoit en héritage à la naissance. Tout homme doit pouvoir être libre de ses mouvements. Lui enlever ce droit, c'est l'aliéner, en le privant de ce qu'il y a de plus précieux. C'est le sens des propos de Cervantes. Au cours de leurs parcours, plusieurs héros de la trilogie sont privés de la liberté de mouvement car ils sont emprisonnés et réduits en esclavage. Ils veulent donc fuir tout d'abord cette situation concrète d'enfermement. Le mot clé ici est le mot « enfermement ». Toute analyse de la notion de liberté induit la notion d'enfermement et il ne s'agit pas uniquement d'emprisonnement. Les héros sont confrontés également à d'autres types d'enfermements plus symboliques qui renvoient à la privation de liberté morale. Mendieta, le Juif converti, le « converso » est enfermé dans une religion qui n'est pas la sienne. Le fils de colons anglais, Bird est enfermé dans une condition sociale qui l'opprime. Domingo de *Carta* est enfermé dans sa propre cupidité. Diego Ataucu est enfermé dans sa condition de vaincu. La privation de liberté qu'il ressent est la privation ressentie par tout un peuple, les Incas. Il incarne la perte d'une liberté collective. Quand à Tiago de *Mi nombre*, il est enfermé dans sa propre douleur. Tous ces héros réussissent à se libérer de leurs chaînes au bout de leur parcours.

1. La liberté : une motivation commune

La liberté est un thème récurrent qui établit le lien entre les trois romans. C'est le moteur de l'action. Le terme de liberté lui-même apparaît dans de nombreux passages.

Dans *Carta*, le héros Domingo a fui l'Espagne pour échapper à sa condition misérable et faire fortune. Au terme de son périple dans l'île Hispaniola, Il déclare avoir trouvé la liberté dans la forêt, aux cotés d'une tribu indigène :

[...] por la dura libertad que solo he encontrado en la espesura de la selva
[...] mundo verdaderamente nuevo. Una libertad que me embriaga pero
también que me asusta. (*Carta*, 167)

Il dit n'avoir trouvé la liberté que sur cette nouvelle terre. Cela induit qu'il ne s'était jamais senti libre avant et que c'est maintenant qu'il a trouvé cette forme de

liberté dans ce village indigène qu'il se rend compte à quel point c'était important pour lui.

Au début du roman *Converso*, les deux héros ne sont pas privés de liberté, au sens propre du terme. Ce qui les motive c'est de trouver un espace où ils se sentiront plus libres. Mendieta est Juif. Il veut aller en Hollande où il pourra vivre librement sa religion :

Yo os ayudaré a embarcar en el San Juan de Gaztelugache y, una vez que arribemos a puerto en Lisboa, me llevaréis con vos a Inglaterra, pues desde allí me ha de ser más facil proseguir mi viaje hacia tierras holandesas [...].

—¿y qué bien es ese que tanto vale?

—¿Cuál ha de ser? La libertad, que es el más precioso don que a los hombres dieron los cielos. (*Converso*, 30)

Mendieta reprend la propre phrase de Cervantès que Fajardo a placé en exergue du roman. La liberté est un don du ciel, mais le personnage ne se réfère pas ici à la liberté de pouvoir aller où bon lui semble mais à la liberté de pouvoir choisir quelle religion il veut pratiquer. Car selon le philosophe Didier Julia, la liberté c'est aussi une affaire de choix :

Au niveau de la conscience, la liberté se définit par la possibilité de choisir²⁶⁷.

Mendieta déclare qu'il veut trouver une terre où il aurait le choix de pratiquer sa religion librement :

[...] buscar una tierra en la que poder ser quién soy. (*Converso*, 115)

Au XVII^e siècle ce choix de la religion est refusé aux Juifs. Ceux-ci sont perçus comme des hors-la-loi s'ils veulent pratiquer leur religion au grand jour. L'inquisition les poursuit sans relâche. Les Juifs n'ont pas le droit de se rendre aux Indes, comme le rappelle Bird à son ami :

—¿No está prohibido a los judíos, aunque sean conversos, viajar a las Indias? (*Converso*, 111)

²⁶⁷ Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1998, p. 154.

Mendieta est libre de se déplacer s'il cache sa condition. Il n'a donc pas le choix et son droit à la liberté de pensée s'en trouve aliéné.

Quand à Bird, il vient de perdre son père et le bateau qui lui permettait de vivre de la contrebande, il cherche à fuir l'île où il a vécu jusqu'à présent pour atteindre un espace qui lui permettra d'améliorer sa condition sociale. C'est cette soif de liberté qui unit les deux héros de *Converso*, même si la privation de liberté dont ils sont victimes n'est pas de la même teneur :

—Brindo por vuestra libertad y por la mía, que me hallo encerrado en esta isla por más que no me falten placeres ni me sujeten cadenas. (*Converso*, 30)

Cependant, au cours de leurs aventures, les héros vont savoir tous deux ce que veut dire la privation de liberté de mouvement car ils seront tour à tour esclaves à Salé.

Dans *Converso*, Mendieta se sent enfin libre avec les pirates :

[...] a bordo de la carabela, él era por fin un hombre libre. (*Converso*, 205)

À Salé, tout pirate peut pratiquer la religion qu'il veut. Mendieta acquiert enfin cette liberté de religion grâce aux pirates.

De nombreux passages de *Converso* font référence à la liberté. La République pirate de Salé est de façon générale la terre de la liberté, la terre où tout homme peut gagner sa liberté :

Tengo al alcance de mi mano la libertad [...]. (*Converso*, 165)

[...] o ganarte la libertad (*Converso*, 161)

Tierras del Salé donde recuperaron fe y libertad (*Converso*, 172)

[...] nuestra república sea un estado libre e independiente (*Converso*, 229)

Dans *Mi nombre*, Diego déclare qu'il s'est battu pour la liberté :

A nuestra espalda quedaba el cruel territorio donde habíamos porfiado hasta la extenuación por ser libres [...].(*Mi nombre*, 298)

Diego, en se ralliant aux guerriers de l'obscurité a cherché à se libérer du joug des Espagnols.

2. Des espaces de liberté durement acquis

On note également un point commun aux trois oeuvres en ce qui concerne la liberté. Celle-ci est acquise par les personnages au prix de durs efforts. Cet aspect est souligné à maintes reprises. La liberté nouvellement acquise correspond à un espace qu'il a fallu atteindre après un long périple. C'est le changement d'espace qui confère à chaque personnage le bien tant convoité.

Dans *Carta*, Domingo évoque la « dura libertad » qu'il a acquise dans le village de Nagala.

Mendieta déclare qu'il est enfin un homme libre : « por fin un hombre libre » dans la caravelle. L'emploi de l'expression, « por fin » induit que cela a été difficile. Dans *Converso*, Il est également dit que les Juifs vinrent à Salé où ils récupérèrent leur foi et leur liberté :

[...] y viniéronse a esta tierra del Salé donde recuperaron fe y libertad, que son grandísimos tesoros que nos se pueden gastar. (*Converso*, 172)

Diego déclare dans *Mi nombre*, que lui et ses compagnons ont terriblement lutté, « habíamos porfiado hasta la extenuación » pour être libres.

3. Les espaces d'enfermement

3.1 L'esclavage : une dure réalité

Au XVII^e siècle, l'esclavage correspond à une dure réalité, le concept de liberté de mouvement prend tout son sens. Beaucoup d'individus sont privés de cette liberté fondamentale. De nombreux Chrétiens furent faits prisonniers par les Barbaresques. Ils pouvaient racheter leur liberté moyennant une somme d'argent. Leur captivité pouvait durer très longtemps. Dans *Converso*, l'histoire de la République de Salé raconte le sort réservé à ces captifs qui travaillèrent à la

construction des bateaux pirates. Mendieta et Bird sont chacun à leur tour des captifs de Salé. Mendieta raconte son calvaire :

[...] recuerdo el apestoso calor de la bodega en que fui confinado [...] el ruido de las cadenas y las voces de nuestros carceleros [...] fuimos introducidos en unas profundas mazmorras [...]. Con la palabra, y en el reposo de su celda, pronto recuperó también Mendieta [...] y no pasó mucho tiempo antes de que se viera obligado a incorporarse a las tareas y obligaciones del común de los cautivos [...] trabajar hasta deslomarse, llorar la perdida libertad [...]. (*Converso*, 143)

De nombreux termes décrivent cette terrible situation d'enfermement. Il y a le lieu lui-même, nauséabond et profond. Cela est suggéré par les termes : « bodega », « profundas mazmorras », « celda ». Il y a la façon d'y être entassés : « confinado », « introducidos ». Il y a aussi le travail forcé. Les captifs doivent travailler « hasta deslomarse ».

Il y a le mépris des habitants de Salé et les mauvais traitements. Quand Bird arrive à Salé et qu'il se dirige vers les prisons dans la longue file des prisonniers, il voit que les habitants de Salé les insultent et les frappent :

La maltrecha fila de prisioneros entre los que yo me contaba recorrió penosamente [...]. Los más enfurecidos golpeaban a los cautivos [...]. (*Converso*, 237)

Il compare son existence à un véritable esclavage :

Mi vida como esclavo en el puerto de Salé se regía por la misma fatalidad que persigue en todo el mundo a quienes se ven arrojados a prisiones y mazmorras, convertidos en juguetes de la voluntad ajena. (*Converso*, 264)

Bird définit ce qu'est l'esclavage à travers la métaphore des esclaves qui deviennent les jouets de la volonté d'autrui. On note l'insistance sur l'espace d'enfermement, puisque les deux termes sont utilisés : « prisiones » et « mazmorras ». Enfin, le terme esclavage est clairement stipulé :

Sin embargo a la desdicha de la esclavitud [...].(*Converso*, 265)

Un autre personnage de la trilogie est un esclave. Il s'agit de Jamaica. Il est vendu comme esclave par l'époux de son ancienne maîtresse :

[...] podría reportar mayores beneficios si era vendido como esclavo. De ese modo, Kandy fue a parar como galeote a un navío portugués [...]. (*Mi nombre*, 255)

La condition de galérien est celle d'un esclave. Le bateau est la première prison de Jamaica. Dans *Converso*, Bird décrit les dures conditions de vie des galériens. Il déclare qu'il vaut mieux travailler dans les chantiers navals des pirates de Salé que dans les bateaux comme galérien :

Y verse encadenado al banco de remos como galeote es la más triste de todas las tristes vidas que llevar puede un cautivo [...]. (*Converso*, 144)

Jamaica connaît les dures conditions du galérien. Jusqu'à son périple en Amazonie, il reste un esclave, même si parfois son sort paraît s'améliorer. Après le naufrage du bateau où il était galérien, il travaille à bord du bateau de Tortuga Johnson, un pirate et ami de Bird. Ensuite, Bird gagne Jamaica à une partie de cartes, et il devient l'esclave de Bird :

Y fue precisamente en otra partida de naipes [...] que Jamaica vino a convertirse en mi esclavo, al ganárselo a Tortuga Johnson. (*Converso*, 264)

Il est toujours un esclave même s'il est bien traité par son maître. Après la tempête durant laquelle il est projeté à l'eau du San Juan Gaztelugache, il sera recueilli par un bateau négrier portugais puis vendu comme esclave sur le port de Belem au Brésil. Fajardo fait aussi allusion à la traite des esclaves et au commerce triangulaire. Le bateau négrier qui recueille Jamaica se dirige vers la Guinée :

Durante tres días estuvo a merced de las olas hasta que fue recogido por un barco negrero portugués que viajaba a las costas de la Guinea en busca de su triste cargamento. (*Mi nombre*, 244)

Jamaica travaille dans les plantations de la région de Belem puis il réussit à s'enfuir. Il devient un esclave en fuite, un « cimarrón ». Il obtiendra la liberté en Amazonie aux côtés des rebelles incas. L'histoire de Jamaica reflète la dure réalité de l'esclavage au XVII^e siècle. Tous les espaces qu'il traverse sont les espaces d'enfermement de tout esclave de l'époque : domestique dans la maison d'une riche bourgeoise dont il devient le jouet sexuel, galérien, marchandise sur un bateau négrier, domestique d'un colon anglais, serviteur forcé sur le bateau pirate de Tortuga Johnson.

3.2 L'enfermement religieux

Fajardo aborde également la question de la liberté de religion. Celle-ci n'existe pas au XVII^e siècle. En Espagne, les Juifs ainsi que les Morisques sont bannis et ne peuvent pas vivre librement leur religion. C'est l'histoire de Luis de Torres dans *Carta*, de Mendieta dans *Converso* et des morisques de Salé. Mendieta se sent emprisonné dans cette religion chrétienne qui n'est pas la sienne :

Yo no soy cristiano ni lo he sido nunca. Llevo el sello de su bautismo como llevo la cadena del cautiverio. (*Converso*, 165)

Les chaînes évoquent l'enfermement symbolique dont est victime le personnage qui est donc symboliquement captif d'une foi qui n'est pas la sienne. Le fait de vivre dans le mensonge est aussi comparé à la situation du prisonnier qui est enchaîné :

[...] las inclemencias de esta vida confusa que me obliga a arrastrar las pesadas cadenas de la mentira. (*Converso*, 115)

3.3 L'enfermement social

L'île de Cuba représente une prison pour Bird :

[...] me hallo encerrado en esta isla [...]. (*Converso*, 30)

Bird est fils d'un colon Anglais qui vient de mourir. Il veut fuir la colonie et prospérer dans le pays de son père, l'Angleterre. Cette île ne lui offre aucun espoir de prospérité. L'enfermement auquel se réfère Bird est un enfermement social. Il pense n'avoir aucun avenir dans les colonies :

[...] por todo destino la elección entre malvivir en aquellos parajes de violencia y penuria o regresar a la patria en que nunca había estado, la lejana Inglaterra. (*Converso*, 116)

Bird aspire à un changement de condition sociale :

[...] ambos soñábamos también con dejar atrás nuestra propia condición [...].
(*Converso*, 44)

Les deux personnages ont un projet commun. Il s'agit de rompre avec une société qui ne leur permet pas d'avoir la condition sociale qu'ils souhaitent. Bird mène une existence misérable « un malvivir en aquellos parajes de violencia y penuria ». Sa condition de contrebandier crève-la faim est peu envieuse. Quant à Mendieta, sa condition est celle d'un domestique qui doit vivre sa religion en cachette. Il ne peut dans cette situation améliorer sa condition sociale. Cette amélioration de condition sociale implique une liberté religieuse. Seule l'aventure leur permet d'échapper à cet enfermement social et religieux.

3.4 L'enfermement moral

Le problème de Domingo dans *Carta*, est la cupidité. Au début de ses aventures, il est attiré par l'or, au point de désobéir au Capitaine et de quitter le Fort avec ses compagnons. À la fin de son parcours, il se rend compte de l'influence néfaste du fort sur lui-même et ses compagnons :

Debo reprocharme a cada rato esas ansias de correr a su lado, de dejar atrás la miserias de ese fuerte que no nos protege de nuestras locas ambiciones sino que parece encerrarnos en ellas. (*Carta*, 167)

À la fin de ses aventures, le personnage se pose la question de retourner ou non au fort La Navidad, pour prévenir ses compagnons de l'attaque imminente des Indiens. Lui revient alors à l'esprit l'emprise qu'ont eue sur les hommes, leurs « locas ambiciones ». Domingo se réfère implicitement ici à la cupidité qui a semé la discorde dans le fort et mené une partie des Espagnols à leur perte. L'enfermement de l'homme dans de viles passions le prive en effet de toute liberté. C'est ce que les philosophes nous enseignent. Privé de l'esprit de décision rationnelle, l'homme poussé par ses passions, n'est plus libre. C'est l'enseignement de l'histoire de ces trente-neuf hommes. Le fort semble les avoir enfermés dans cette soif déraisonnée d'or et ils en sont morts. Fajardo imagine que seul Domingo a su résister en passant par une phase initiatique dans la grotte du Dieu blanc.

CONCLUSION

L'étude de l'espace nous a permis de mettre en lumière la dimension géographique de l'écriture de José Manuel Fajardo. En nous présentant les trajectoires de vie des personnages, ce sont des itinéraires qu'il nous donne à voir, avec des départs, des arrivées, des allées et venues d'un espace à l'autre. Les héros évoluent dans un cadre réel que le lecteur peut aisément identifier, depuis l'île de Ceylan jusqu'au fin fond de l'Amazonie péruvienne en passant par La Havane, Madrid ou Londres. Les noms de pays, de villes, de rues, de places, de monuments, de fleuves, de montagnes sont là pour rappeler la présence incontournable de la réalité. C'est à travers le regard des héros voyageurs que le lecteur découvre les lieux et leurs mystères. Le récit devient alors récit de voyages. L'espace ainsi présenté est dépaysant, selon les cas, pour le lecteur ou le personnage, qui sont d'emblée plongés dans une situation inhabituelle, c'est-à-dire une aventure. Pour Conquistador Domingo (*Carta*), l'île l'Hispaniola représente le dépassement. Pour Bird, le colon anglais, (*Converso*) l'Angleterre est une terre inconnue. Pour Mendieta (*Converso*) l'Afrique du nord est un territoire à découvrir. Pour Dana et Tiago, les deux universitaires (*Mi nombre*), la banlieue est un espace très différent de leur univers quotidien dont ils ne connaissent pas les codes. Dans *Mi nombre*, le jeune Inca, Diego qui a toujours vécu à la lisière, affronte un monde nouveau en pénétrant dans les profondeurs de la forêt amazonienne. Quant au lecteur, il se trouvera dépaysé en fonction de ses expériences de voyage personnelles. Néanmoins, l'univers caribéen, très présent dans cette réalité recréée, exerce son pouvoir d'attraction sur tout lecteur, comme l'a rappelé Luis Sepúlveda.

Cette étude a permis également de révéler le sens profond de l'espace au sein même de la diégèse. En effet, celui-ci fait sens car il renferme le message idéologique porté par les trois oeuvres de Fajardo. Il éclaire la quête des héros. Qu'ils soient fuis ou recherchés, les lieux renferment tous une signification concernant les personnages. Le rapport des héros à l'espace est primordial. Lieux nouveaux à découvrir, lieux d'enfermement que l'on fuit, lieux d'initiation et de

renaissance, lieux enfin du bonheur et de la liberté, ils guident le lecteur dans la découverte de l'intériorité des héros de l'aventure.

CHAPITRE 3 :

LES HÉROS DE L'AVEVENTURE

INTRODUCTION

De nombreux critiques s'accordent à dire que les personnages sont le moteur du roman. Selon Vincent Jouve, à chaque genre narratif, correspond un type de personnages :

D'une manière très schématique, on peut dire que dans le conte, le personnage tend vers l'archétype, alors que le conte philosophique le traite à la manière de la caricature ; dans l'épopée, il se matérialise sous les traits d'un héros alors que le roman essaye d'en tirer une personne²⁶⁸.

Le héros serait donc l'apanage de l'épopée, alors que le roman ne présenterait que des personnes ordinaires. Jouve se réfère aux héros de la mythologie gréco-latine, c'est-à-dire les demi-dieux aux pouvoirs extraordinaires qui sont devenus aujourd'hui, dans les comics de la maison d'édition de bandes dessinées américaine, Marvel, les superhéros. Il les oppose aux personnages ordinaires du roman moderne qui n'ont pas de force physique ni de courage particulier et qui sont considérés comme des antihéros. Cependant, dès lors que nous nous identifions à un personnage principal dans un roman nous nous apercevons que nous le considérons également comme un héros, même s'il n'est qu'un antihéros et qu'il n'accomplit pas d'exploits. Il nous faut donc redéfinir la notion de héros en nous appuyant sur l'analyse de Jouve, commentée par René Audet et Nicolas Xanthos :

Selon Jouve, on peut attribuer au héros deux « traits permanents » : la singularité », le héros est toujours celui qui focalise l'attention, il s'agit d'un personnage remarquable, digne d'intérêt. Toutefois, à l'époque classique, le héros attirait d'abord l'attention par ses exploits, à l'époque moderne, c'est surtout par la façon dont le texte le présente qu'il suscite l'intérêt. La singularité du personnage quitte le plan du signifié pour celui du signifiant²⁶⁹.

Ainsi le héros est le terme qui désigne maintenant le personnage principal du roman, dont « l'exemplarité », l'autre trait permanent, n'est pas lié à un exploit mais à un « itinéraire édifiant ». Jouve prend comme exemple Emma Bovary dont le parcours est particulièrement édifiant et instructif puisqu'il met en lumière « le drame intérieur

²⁶⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, p. 115.

²⁶⁹ René Audet, Nicolas Xantos, *Penser la narrativité contemporaine*, penserlanarrativite.net/, page consultée le 01/10/2017.

du personnage partagé entre ses aspirations à des amours romanesques et l'horizon borné de la vie de province²⁷⁰».

Nous constatons que dans les trois romans que nous étudions, les deux types de personnages se côtoient et le lecteur s'identifie avec chacun d'eux. Jamaica de *Mi nombre* est le héros épique, tandis que Domingo, de *Carta* ou Mendieta et Bird de *Converso* sont les héros ordinaires. D'autre part, nous constatons qu'il y a un point commun entre le personnage de l'épopée et celui du roman, c'est la notion de conflit. Vincent Jouve déclare que l'intrigue commence toujours par une situation où les personnages sont en prise avec un conflit :

Toute histoire étant fondée sur un conflit, il existe au moins deux rôles présents dans tout roman : le sujet et son adversaire²⁷¹.

Françoise Rullier-Theuret suggère la même idée en évoquant la fracture sociale entre le personnage et la société :

Le personnage de roman est fondamentalement un être séparé de son groupe social, un « étranger », telle est la problématique fondatrice de l'écriture romanesque²⁷².

Ces remarques rejoignent aussi la définition de l'aventurier qui est toujours en conflit avec la société. S'il part en aventure c'est qu'il veut fuir une situation qui l'opprime. Le premier aventurier moderne est sans conteste, Don Quichotte. C'est à juste titre que Milan Kundera déclare que les premiers pas du roman moderne conduisent à la redécouverte de l'aventure :

Un à un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantes, il se demande ce qu'est l'aventure²⁷³.

Nous nous proposons d'étudier les personnages en nous référant à l'étude sémiologique du personnage de Philippe Hamon²⁷⁴, selon les trois pistes de réflexion, l'être, le faire et l'importance hiérarchique, commentées par Vincent Jouve :

²⁷⁰ Vincent Jouve, *Poétique du récit*, Paris, Armand Colin, 2010 p. 84.

²⁷¹ *Ibid*, p. 75.

²⁷² Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p.134.

²⁷³ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 15.

²⁷⁴ Philippe Hamon, *Statut sémiologique du roman, Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 115.

On peut donc retenir les trois champs d'analyse suivants : le faire (rôle et fonction), l'être (nom et dénomination et portrait), l'importance hiérarchique (statut et valeur)²⁷⁵.

Les trois angles suggérés par Hamon, nous permettront d'analyser les personnages, en fonction de leurs actions, de leur caractérisation propre et du statut qu'ils ont, les uns par rapport aux autres.

²⁷⁵ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 84.

I. L'ÊTRE DU PERSONNAGE

Introduction

A. Des portraits différenciés

Dès lors qu'il s'agit d'étudier les personnages d'un roman, se pose la question du portrait. S'appuyant sur l'étude sémiologique du personnage de Philippe Hamon, Vincent Jouve rappelle les quatre éléments distincts qui constituent le portrait et contribuent à la caractérisation du personnage : le corps, l'habit, le psychologique et le biographique²⁷⁶.

Nous nous posons donc la question de savoir si les personnages de la trilogie bénéficient d'une description en fonction de ces critères ainsi définis. Il s'agit de savoir comment les éléments fournis font sens par rapport à la fonction de chaque personnage.

1. Le corps, le reflet de l'âme ?

1.1 Une description physique des personnages très révélatrice

Les personnages masculins de Fajardo ne sont pas décrits de la même façon. Dans *Carta*, le narrateur écrit une longue lettre. Il ne se décrit pas lui-même. C'est seulement son caractère qui sera largement présenté dans ce long journal intime que constitue le roman. Le lecteur n'a donc pas d'indications sur son aspect physique. Quant aux personnages de *Converso*, ils bénéficient d'une description physique très succincte. Fajardo ne livre que les détails nécessaires à la caractérisation du personnage en fonction du rôle joué :

[...] ni alto ni bajo [...].(*Converso*, 13)

Voilà comment se décrit Bird, le fils de colons anglais. Nous n'aurons pas d'autres détails. Le personnage est quelconque, ni petit ni grand et certainement ni beau ni laid. Sa fonction est celle du conteur. Son aspect physique semble n'être

²⁷⁶ Vincent Jouve, *Poétique du récit*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 90.

d'aucune importance. Il y a seulement une référence à l'âge de Bird à la fin de son existence alors qu'il écrit ses mémoires :

[...] hoy, me veo, ya viejo y cansado [...].(Converso, 13)

La vieillesse de Bird renforce sa stature de conteur. En effet, fort de son expérience accumulée durant de longues années, le personnage est à même de narrer l'aventure avec le recul nécessaire. De Mendieta nous avons plus d'éléments car c'est Bird qui raconte l'histoire de son ami :

[...] un hombre enjuto, de corta estatura y mirada oscura [...]. (Converso, 15)

Mendieta est un homme sec et anguleux au regard noir et pénétrant. Le regard noir qui marque la détermination est un détail physique qui marque le plus Bird lorsqu'il fait la connaissance de Mendieta à La Havane en 1622 :

[...] sus ojos revelaban otro afán, una búsqueda que se me antojó gemela.
[...] Sus ojos negros se clavaron en mí con desconfianza y curiosidad.
(Converso, 21)

On note que le détail du regard pénétrant renforce le caractère du personnage de Juif converti, qui cherche à tout prix à sortir de la condition dans laquelle on l'enferme. Bird croise à nouveau le regard noir de son ami sur l'île de la Tortue en 1640 :

Los negros ojos de Pierre Latour se clavaron en mí cuando me acerqué a su mesa [...].(Converso, 338)

Tiago de *Mi nombre* bénéficie d'une description physique assez complète tout au long du roman. Son aspect physique a une signification particulière dans sa caractérisation puisqu'il représente le délabrement moral du personnage. Les détails seront donc nombreux. Dès le début du roman, il est décrit par Dana, tel qu'il était avant le drame :

[...] es un hombre apuesto, flaco, alto, con ese aire desaliñado que despierta en las mujeres unas ganas tremendas de arreglarle el cuello [...] el pelo entrecano le sienta bien, compensa su aspecto de eterno adolescente [...] es guapo a su manera fuera de los estereotipos de la moda [...].(Mi nombre, 15)

Tiago est un homme séduisant mais c'est surtout l'attraction que les femmes ressentent à son contact, et particulièrement Dana qui transparaît ici : « ese aire desaliñado que despierta en las mujeres ». Dana décrit son ami tel qu'elle l'a toujours connu. La deuxième description qui correspond au moment où débute l'intrigue est tout autre. L'aspect physique du personnage témoigne de sa déchéance morale :

No parecía el mismo, su desaliño se había transformado en abandono [...] sus ojos se hallaban sumidos en dos profundas ojeras. (*Mi nombre*, 16)

Ce désarroi se reflète également dans la façon de se coiffer :

[...] los cabellos canosos demasiado largos y desgrefiados para un cincuentón profesor de Historia de la Universidad. (*Mi nombre*, 25)

Le portrait de Tiago est l'image même de la douleur. Il a perdu sa femme il y a quelques années et il vient de perdre son fils. Son aspect est terrible :

[...] tenía un aspecto terrible, su rostro transpiraba fatiga y la ropa arrugada [...] le daba un aire abandonado que contrastaba con aquella mirada alucinante a la que había comenzado a acostumbrarme [...]. (*Mi nombre*, 29)

La regard halluciné reflète la folie passagère dont est victime le personnage.

Quand Dana vient libérer son ami au poste frontière de CisJordanie, où il a été fait prisonnier, l'aspect de celui-ci a encore empiré :

[...] alto y flaco como nunca, como si en aquellas veinticuatro horas hubiera quemado toda la grasa de su cuerpo [...] sus ojos, dos brasas en el fondo de sendos pozos negros ; la barba canosa le daba un aspecto aún más sucio, y había recogido su pelo con una goma en un ridículo moño, un torpe remedo del que lucen los samuráis en las películas [...].(*Mi nombre*, 54)

L'image du personnage est pathétique. La maigreur vient renforcer la grande taille. Même le chignon, qui pourrait élever le personnage au rang du héros Samouraï, ne ressemble à rien, ce n'est qu'une médiocre imitation des coiffures légendaires des héros du Japon. Le portrait de Tiago symbolise le conflit intérieur qu'il vit et qui sera narré tout au long du roman :

La impresión general era terrible, tan solo la dignidad de su porte, erguido y retador, venía compensar cuanto de absurdo y destruido tenía su figura. (*Mi nombre*, 54)

Il y a d'une part cette déchéance évoquée par le terme « destruido » et d'autre part, cette sorte de défi dont fait montre le personnage : « su porte ergido y retador ». Celui-ci n'aura de cesse, en effet, de vouloir porter le chignon et se faire appeler Jamaica tout au long de son périple avec Dana. Tiago s'entête à imiter Jamaica. L'ancien esclave de Ceylan se met en effet à se coiffer ainsi à partir du moment où il devient un guerrier aux côtés de Diego Atauchí :

[...] y tenía recogido el pelo en un vistoso moño sobre su nuca. (*Mi nombre*, 229)

La description physique de Jamaica correspond à ce que l'on attend d'un grand guerrier :

Era un hombre robusto, de piel rojiza, brazos largos y poderosos, rostro barbado, cabeza calva en la coronilla, pero de abundante y largo pelo, que caía sobre sus hombros en la parte superior. (*Mi nombre*, 224)

Jamaica vient de Ceylan. C'est de cette origine que lui vient sa peau cuivrée « rojiza ». Sa coiffure est particulière. Chauve sur le sommet du crâne, il porte les cheveux longs : « abundante y largo pelo » à la manière des Indiens d'Amérique. Ce détail souligne l'aspect atypique du personnage.

Diego Atauchí est de mère inca et de père espagnol. Le personnage se décrit lui-même :

[...] a mi rostro se asoman los rasgos de estas razas derrotadas. (*Mi nombre*, 127)

Diego ressemble à sa mère. Il a donc plus les traits d'un Inca même si on sait que son père était espagnol. On note qu'il dit avoir les traits de ces races vaincues, c'est-à-dire des Incas. Il ne donne pas de détails précis sur son visage mais il insiste plutôt sur le fait qu'il porte en lui les stigmates de la défaite de ce peuple tout entier : ce peuple anéanti par les Espagnols.

1.2 Les personnages féminins : l'incarnation de la beauté

1.2.1 Catalina : belle et cruelle ou beauté infernale

[...] el rostro de la joven, cuya hermosura emergía vencedora [...] la suya era una tez pálida [...]. Su cabello negro, que había estado recogido en un moño, deslizaba algunos lánguidos mechones sobre su frente y acariciaba su mejilla hasta rozar su largo cuello [...] la generosidad del escote [...] la dulce intuición del nacimiento de su pecho [...]. Su cuerpo menudo y frágil se estremeció [...]. (*Converso*, 51)

Mis ojos no veían más que el gracioso arco de su silueta [...] sus cabellos [...] y sus manos largas [...].(*Converso*, 52)

Les éléments descriptifs sont nombreux. Il est fait référence au visage, au teint, aux cheveux, au front, aux joues, au cou, à la poitrine, à la silhouette, aux longues mains. Catalina est aussi belle qu'elle est cruelle. Son âme n'est pas aussi belle que son corps. Dès qu'elle se présente à la vue de Bird, qui sera sa principale victime, cette cruauté qui contraste avec sa grande beauté est évoquée :

—Es la belleza cruel tirano, mi capitán [...]. (*Converso*, 52)

Bird comprend le danger que représente Catalina :

Ella se maquillaba de mentiras el rostro y quizás el corazón [...]. (*Converso*, 65)

Vos sois la diosa del amor, la generala del matrimonio, la filósofa del placer, la reina del engaño y de la doblez. (*Converso*, 225)

Catalina ressemble au personnage de Milady de Dumas. Sa beauté cache une âme cruelle et sans scrupule. Elle est la « reina del engaño y de la doblez ». Elle est capable de toutes les trahisons comme Milady, dont d'Artagnan est épris :

D'ailleurs D'Artagnan, par ses propres aveux, savait Milady coupable de trahison à des chefs plus importants et il n'avait pour elle qu'une estime fort mince. Et cependant, malgré ce peu d'estime, il sentait qu'une passion insensée le brûlait pour cette femme. Passion ivre de mépris, mais passion ou soif, comme on voudra²⁷⁷.

Bird comme D'Artagnan est amoureux d'une femme méchante et cruelle mais il ne peut résister à cette passion qu'il ressent envers la femme fatale :

²⁷⁷ Alexandre Dumas, http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Dumas_LesTroisMousquetaires.pdf, page consultée le 10/10/2017.

Aprendí pacientemente a odiar hasta el último rincón de su piel. Y comprendí que aún así la amaba y que ni toda su falsedad ni las más repugnantes taras habrían de aniquilar de mí este amor, decidí embarcar [...]. (*Converso*, 226-227)

Il y a une réflexion du narrateur dans *Les Trois Mousquetaires* qui convient parfaitement pour décrire le pouvoir d'attraction qu'exerce Catalina sur le personnage de Bird :

Cette femme exerçait sur lui une incroyable puissance, il la haïssait et l'adorait à la fois, il n'avait jamais cru que deux sentiments si contraires puissent habiter dans le même cœur [...]²⁷⁸.

Catalina est l'archétype de la femme fatale qui attire l'homme à sa perte, telle les grandes figures de la mythologie, comme Salomé ou Hélène de Troie. Pour tenter de la rejoindre, Bird abandonne son projet d'aller en Angleterre.

1.2.2 Nagala : la belle indienne, beauté paradisiaque

Y entre ellas, estoy por jurar, si no fuera pecado, que venía la más bella de cuantas mujeres pueblan ambos lados de la mar Océana. Menuda, de tez dorada y largos cabellos crespos que le cubrían toda la espalda y dejaban ver sus desnudos pechos, su cuerpo era pura armonía y sus dientes tan blancos que casi deslumbraban [...]. (*Carta*, 25)

Les éléments descriptifs sont également très nombreux : le teint, les cheveux, l'épaule, la poitrine, les dents éclatantes. Un langage hyperbolique, utilisé par le narrateur Domingo, insiste sur la perfection de cette beauté paradisiaque, « la más bella de cuantas mujeres pueblan ambos lados de la mar océana ». Cette beauté est à l'opposé du personnage de Catalina, car elle représente la perfection du jardin de l'Eden :

Tan cierto como que estoy aquí, en esta tierra que parece el Jardín del Edén, no he visto en toda mi vida una criatura tan hermosa y digna de admiración. (*Carta*, 26)

²⁷⁸ Alexandre Dumas, http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Dumas_LesTroisMousquetaires.pdf, p. 496 page consultée le 10/10/2017.

Domingo continue d'employer le même langage hyperbolique pour suggérer la perfection de Nagala, « no he visto en toda mi vida una criatura más hermosa ». La beauté de Nagala s'oppose à Catalina qui représente une beauté maléfique et fatale.

1.2.3 Lisbeth, alias Alison, la femme pirate ou hermaphrodite

Une femme est aimée de deux personnages de *Converso*, il s'agit de Lisbeth, la fille de Jan Janssen, qui se fait aussi appeler Alison. Mendieta et Bird ne le découvrent qu'à la fin de leurs aventures. Un autre genre de beauté s'impose alors au regard des héros, une beauté singulière, celle de la femme pirate :

[...] yo era incapaz de apartar la mirada de aquella mujer. Era alta, muy morena, de pelo ondulado y grandes ojos del color de la miel que miraban dulce, firme y sonrientemente a quien le hablaba. Las ropas de hombre que vestía no ocultaban su femenina condición, antes al contrario, pues con ellas resaltaban aún mas sus voluptuosas formas y la gracia de sus movimientos. (*Converso*, 324)

Regard et chevelure sont décrits ainsi que les formes harmonieuses et très sensuelles. Malgré l'apparence masculine, les gestes reflètent une grande douceur :

Había en sus gestos determinación y fortaleza, pero también una invitación a la ternura [...]. (*Converso*, 325)

La femme pirate est un archétype inhérent à l'univers pirate. Le monde réel a connu des femmes pirates célèbres. On peut rappeler ici la célèbre pirate chinoise évoquée par Borges, Madame Ching ou les pirates Ann Bonny et Mary Read, les héroïnes du roman de Zoé Valdés, *Lobas de mar*. L'univers romanesque se sert de ces figures pour décliner le motif féministe. La femme pirate est une aventurière. Éprise de liberté, elle veut rompre avec l'ordre établi. Elle veut s'échapper du carcan social qui l'étouffe et la cantonne dans une vision archaïque de la condition féminine. Dans les romans d'aventures maritimes, la femme pirate a toute sa place. Elle transgresse le code car elle s'habille en homme pour être acceptée sur le bateau pirate. Elle incarne l'esprit de liberté et de révolte. Si elle porte le pantalon et se bat comme un homme elle n'en perd pas pour autant sa féminité. C'est donc une beauté singulière. C'est un être bisexué, une réminiscence de l'hermaphrodite de la

mythologie grecque. Dans *Converso*, l'habit d'homme n'enlève rien au charme du personnage de Lisbeth. Sa « fortaleza », cette caractéristique masculine, s'allie avec la « dulzura » féminine. Bird et Mendieta sont tour à tour sensibles aux charmes de Lisbeth, la fille de pirate.

1.2.4. Dana : une beauté moderne

Dana est également perçue comme une jolie femme par les autres :

[...] no hay nada que suba tanto el prestigio antes los colegas como cenar en un restaurante de lujo en compañía de una hermosa mujer. (*Mi nombre*, 75)

Voilà ce que dit le Docteur Ringelheim avec qui Dana mange à Tel-Aiv. Elle se décrit également comme une personne ayant un physique agréable :

No estaba tan mal para mis cuarenta y ocho años, tenía ojos de sueño pero apenas se me notaban las ojeras, y mis tetas todavía se mantenían firmes ; claro que eso no tenía mucho mérito porque son pequeñas [...]. Además soy delgada sin tener que esforzarme [...] y el pelo corto me favorecía [...] detesto la obligación de atearme todo el día con una de esas hermosas melenas [...]. Prefiero la informalidad, va mejor con mi carácter [...]. (*Mi nombre*, 27)

On note que la narratrice se décrit elle-même avec assez de détails. Ainsi nous avons des indications sur son âge, sa corpulence, sa poitrine, ses cheveux. Cette description sert à renforcer la caractérisation du personnage. Dana a le physique qui correspond à son tempérament. Elle est mince et porte les cheveux courts. Ce qui semble représenter une certaine forme de liberté. Dana n'a pas à s'occuper d'une longue chevelure et donc elle n'est pas de celles qui doivent consacrer beaucoup de temps à leur apparence physique, « la informalidad, va mejor con mi carácter ». Cet effort pour être plus soignée dans son apparence pourrait être une contrainte pour elle : « detesto la obligación de atearme ». Ce relâchement correspond à une posture voulue et assumée. Le détail des cheveux courts est un élément révélateur et il revient plusieurs fois dans le roman :

[...] puse un poco de orden en mi cabello, qué bueno llevarlo tan corto [...]. (*Mi nombre*, 237)

Dana est fière de porter cette coupe courte, à la garçonne qui correspond au statut de l'héroïne : une femme libre et indépendante.

2. L'habit

Vincent Jouve a démontré que l'aspect vestimentaire du personnage de Corentin dans le roman *Les Chouans*, contribuait fortement à la caractérisation du personnage :

Sur le plan vestimentaire, le costume baroque dont Corentin est affublé [...] fait de lui une véritable caricature²⁷⁹.

Le costume de Corentin révèle son insignifiance et la faiblesse de son caractère. Dans son portrait, les habits viennent donc renforcer un aspect de sa personnalité. Il en va de même pour certains personnages de Fajardo, comme Catalina et Bird de *Converso* et Tiago de *Mi nombre*. Si Fajardo ne s'attarde pas longuement sur l'aspect vestimentaire de la plupart de ses personnages, quelques-uns d'entre eux bénéficient cependant d'une présentation détaillée, ce qui reflète, par contre coup, un caractère ou une situation particulière.

2.1 Les habits de la cruauté

Catalina est richement vêtue. C'est le personnage de la trilogie dont les vêtements sont décrits avec le plus de minutie. Ses vêtements mettent en valeur son extrême beauté mais aussi sa cruauté. Lorsqu'il la voit pour la première fois, Bird est tout d'abord attiré par ses riches habits :

Vi salir a una joven dama, ricamente vestida [...]. (*Converso*, 51)

Lors de la tempête, Bird remarque à nouveau les riches habits qui ont été déchirés :

[...] su rico vestido desgarrado en los sobacos. (*Converso*, 126)

²⁷⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 91.

Une forte sensualité se dégage du personnage avec l'allusion à la chemise entre-ouverte qui laisse voir un beau décolleté :

[...] una camisa entabierta con la que, sin duda, había pretendido ocultar la generosidad del escote [...]. (*Converso*, 51)

Catalina est très maquillée et très apprêtée :

Transformada por esa rara alquimia de afeites y cuidados que las mujeres se prodigan con indudable arte. (*Converso*, 63)

Aussi élégante que cruelle, ce personnage féminin qui est l'incarnation de la femme fatale, se montre très néfaste aux trois Mousquetaires comme Catalina pour Bird. La dernière fois que Bird la rencontre, Catalina porte une ample robe noire :

Llevaba un amplio vestido negro, cerrado hasta el cuello [...]. (*Converso*, 222)

Cette robe noire est un mauvais présage pour l'Anglais. Elle est fermée jusqu'au cou, et symbolise la détermination de Catalina qui est prête à tout pour garder sa condition sociale. Enceinte de Bird, la belle lui annonce néanmoins qu'elle va épouser un riche Marquis qui donnera son nom à l'enfant à naître.

2.2 Les habits : reflets de la déchéance ou de la renaissance

Les vêtements de Bird sont décrits dans *Converso*, au moment où sa situation devient difficile et où son aspect ressemble à celui d'un « pícario ». Après l'événement tragique qui l'a poussé à tuer un homme, Bird erre dans les rues de Londres tel un mendiant. Son aspect vestimentaire est alors décrit :

Sin embargo, no podía presentarme a bordo vestido como un mendigo. Mis ropas sucias y gastadas de tanto frecuentar la calle, mis botas parecían roídas por ratones [...]. (*Converso*, 308)

Cet aspect délabré représente l'échec de Bird dans sa tentative de faire fortune dans le pays de ses ancêtres. C'est ce qui explique sa décision de repartir vers les Colonies :

Debía regresar a la tierra que me vio nacer, toda vez que Inglaterra me había negado la felicidad que ansiaba. (*Converso*, 308)

Pour mener à bien ce projet, le personnage part à la recherche de nouveaux vêtements :

Dediqué la jornada a renovar mi indumentaria en los tenderillos de la villa. Allí me hice con una camisa de lino y unos calzones negros. Lavé mi faja en una fuente [...] y al anochecer salí a la caza de mi casaca y de mis botas nuevas. (*Converso*, 308)

Bird, tel un « pícario » vole les bottes et la casaque à un bourgeois de la ville :

Éstas pasaron al cabo de un rato ante mis narices, momentáneamente alojadas en el cuerpo de un maduro burgués [...]. Un segundo golpe le mandó a dormir un rato y me entregó sus preciadas prendas [...]. (*Converso*, 308, 309)

C'est bien avec un aspect plus respectable que Bird peut se présenter à bord du bateau le « Victory » qui le ramènera dans le Nouveau Monde :

Luciendo mi nuevo atuendo, me presenté en el Victory. (*Converso*, 309)

Jamaica porte également des haillons quand il est découvert par Diego dans la forêt :

Iba apenas cubierto con unos harapos que me parecieron sucios y gastados. (*Mi nombre*, 22)

Après avoir sauvé la tribu de l'attaque des Espagnols et une fois qu'il a été recueilli par cette même tribu, Jamaica change d'allure et se fait un chignon :

Su aspecto era mucho mejor, en lugar de sus harapos, llevaba una onka nueva, se había rasurado la barba y tenía recogido el pelo en un vistoso moño sobre su nuca. (*Mi nombre*, 229)

Le chignon va devenir emblématique. Il joue le même rôle qu'un vêtement que l'on endosse. Il est l'attribut du guerrier et du rebelle. Tiago dans *Mi nombre* va l'arborer fièrement. Mais avant cela, au début du roman, l'état de ses vêtements reflète sa déchéance physique :

No parecía el mismo, su desaliño se había transformado en abandono, el cuello de la camisa, además de metido hacia dentro, mostraba una línea

oscura de suciedad [...] el lamentable estado de la ropa que llevaba puesta [...]. (*Converso*, 16)

La saleté des vêtements est un détail qui revient souvent. Les passages où l'aspect misérable et peu soigné des vêtements est souligné sont assez nombreux. Dana note l'aspect désastreux de son ami quand il descend déjeuner dans la salle du restaurant de l'hôtel de Tel-Aviv :

[...] la ropa, arrugada además de sucia, le daba un aire de abandono [...]. (*Mi nombre*, 29)

Elle retrouve cette apparence encore plus déplorable quand elle vient le chercher au poste frontière de Cisjordanie :

Su ropa era ya una lástima [...]. (*Mi nombre*, 54)

Cette saleté et cette apparence négligée témoignent d'une crise intérieure profonde et d'un abandon de toute dignité. Le terme abandon est employé à plusieurs reprises.

Quand Tiago se prend pour Jamaica, l'abandon laisse la place à une forme de résistance. « L'habit » de Jamaica correspond essentiellement à ce chignon que se fait Tiago. Celui-ci est habillé « en Jamaica », selon les propres mots de Dana, quand il porte ce chignon :

Tiago regresó del baño aseado, pero vestido de Jamaica. (*Mi nombre*, 319)

Cet habit de « Jamaica » correspond à un changement de statut que Tiago explique :

Sólo sé que si no soy el que era, también mi apariencia ha de ser distinta. (*Mi nombre*, 313)

Le chignon qu'il faut considérer comme un habit que le personnage porte, acquiert une forte charge symbolique. Diego Ataucchi, le rebelle inca, va lui aussi le porter après la mort de l'ancien esclave :

[...] pedí a Asiri que me diera un palmo de cordel, con el que me até mis cabellos, a la manera que lo hacía Jamaica [...]. (*Mi nombre*, 294)

Cette façon de se coiffer symbolise l'action du guerrier qui décide de lutter contre l'adversité.

B. Une préférence pour les noms et prénoms

Vincent Jouve rappelle l'importance des noms dans les romans :

L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel²⁸⁰.

Philippe Hamon suggère l'emploi du mot « étiquette » pour se référer à la manière de désigner les personnages :

Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son « étiquette » [...]. Dans un récit au passé et à la troisième personne, l'étiquette est en général centrée sur le nom propre [...]²⁸¹.

En ce qui concerne les trois romans de Fajardo, nous constatons en effet que « L'étiquette est centrée sur le nom propre ». Les personnages sont essentiellement désignés par leurs prénoms et noms de famille. L'effet de réel est assuré.

1. Une liste impressionnante de noms

Un nombre important de noms et de prénoms apparaît dans la trilogie dans la mesure où de nombreux personnages réels sont également cités en plus des personnages principaux.

À la fin du roman *Carta*, Fajardo incorpore deux listes de noms. La première correspond aux personnages réels qui firent partie de l'équipage de la Santa María, la deuxième aux personnages de la fiction. Quatre personnes parmi ces personnages réels n'apparaissent pas dans la fiction, néanmoins Fajardo les cite, car il veut faire oeuvre d'historien. Il montre ici qu'il s'est documenté sur cette période historique. Si on compte tous les noms des personnages mentionnés, on arrive à un total de trente et un noms cités.

²⁸⁰ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 84.

²⁸¹ Philippe Hamon, *Statut sémiologique du personnage, Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 142.

Dans *Converso*, il y a une liste très longue de personnages, en plus des héros car de nombreux personnages historiques sont cités dans le roman. On en dénombre une trentaine.

Dans *Mi nombre*, le constat est le même. Les noms des personnages historiques sont cités en entier. On en dénombre une trentaine également.

Cette liste impressionnante de noms, qu'il s'agisse de noms de personnages fictifs ou réels confère aux trois romans une « épaisseur » réaliste indéniable. Vincent Jouve souligne cet aspect :

L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. Lucien Leuwen, César Birotteau, David Copperfield doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état civil²⁸².

Citer le prénom et le nom d'un personnage signifie qu'on lui attribue une identité indiscutable et un état civil.

Certains personnages de la fiction ont même plusieurs noms. Dans *Converso*, le personnage de Mendieta sera désigné sous deux autres noms, Pierre Latour et Mohamed Al-Minar, avant que ne soit dévoilé à la fin du roman son véritable nom juif, Schlomo Hamigdal. Ces changements de noms correspondent à la condition même du personnage. Pour le « converso », ces différents patronymes sont un moyen de cacher sa véritable identité.

Dans *Mi nombre*, l'esclave de Ceylan s'appelle en réalité Kandy puis il devient Babir quand il est galérien. Il est enfin rebaptisé Jamaica par le pirate Tortuga Johnson. C'est son statut d'esclave qui donne au personnage le triste privilège d'avoir des noms différents. Ce même Tortuga Jonhson s'appelle en réalité Peter Jonhson. Ce nom, « Tortuga Johnson », renvoie au monde des pirates, avec la référence à l'emblématique île de la Tortue. Ce personnage est appelé une fois « el viejo pirata » :

Ya me daba perdido, cuando un rayo de inteligencia debió cruzar la oscurecida mente del viejo pirata [...]. (*Converso*, 326)

²⁸² Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 84.

Cette dénomination renforce sa caractérisation en tant que forbans des mers ayant de l'expérience. Ce n'est pas une simple manière de l'identifier. Bird rappelle l'appartenance du personnage au monde des pirates. De plus, c'est son mentor. On note même un rapport affectif entre le maître et l'élève dans cet emploi de l'expression « viejo pirata ». Cependant, ces dénominations sont très rares dans les trois romans. Fajardo nomme sans cesse ses personnages par leur nom propre. Car c'est l'identité qui intéresse l'auteur. Celui-ci n'utilise pas de désignations comme : « el héroe », « el indio », « el Inca », « el Inglés ». On note une propension de Fajardo à ne pas s'immiscer dans l'intériorité des personnages. En effet, il n'émet pas de jugement de valeur. Nommer chaque personnage par son nom permet à l'auteur de garder une certaine neutralité. On remarque que l'utilisation du mot « converso » est, notamment, peu fréquente. Ce terme apparaît une fois dans *Carta* pour désigner Luis de Torres :

De nada sirvieron mis razones ni mis súplicas, pues el converso tenía firme determinación de hacer de estas tierras su refugio. (*Carta*, 163)

Dans *Converso*, le narrateur Bird ne nomme Mendieta sous l'étiquette : « converso » qu'à la fin du roman :

[...] tanto sirven para dar cuenta de la vida extraordinaria del converso como para convertirse en mi último disfraz. (*Converso*, 402)

C'est quand il a achevé de raconter la vie de son ami que le narrateur peut en quelque sorte se détacher de lui et ainsi l'appeler par son statut de juif converti. Nous constatons que pendant tout le récit, Bird a désigné son ami par son nom de famille, Mendieta. Étant donné que c'est un ami qui raconte l'existence d'un autre ami, la distance est moindre entre celui qui raconte et celui qui est le sujet de l'histoire. Un narrateur omniscient et extérieur à l'histoire serait plus enclin à utiliser une dénomination du type, « el converso ». Bird se réfère à Mendieta en utilisant le terme « amigo ». C'est une information que donne le récit pour rappeler les relations qui unissent les deux personnages :

Descubrí en el rostro del capitán Pierre Latour [...] la cara del amigo [...].(*Converso*, 339)

L'histoire de *Converso* est aussi l'histoire d'une amitié. Le statut de Bird n'est pas seulement celui du fils de colon Anglais, c'est aussi celui de l'ami.

De la même manière, Bird n'emploie jamais le terme « el pirata » pour se référer à Jan Janssen, le capitaine de la flotte barbaresque car il est proche de lui et il est devenu pirate lui-aussi. Dans *Mi nombre*, la narratrice Dana, qui raconte le drame de son ami Tiago, le désigne donc systématiquement pas son prénom car une amitié de longue date les unit.

2. Des noms qui ne sont pas choisis au hasard

On peut s'interroger sur la signification de certains noms ou sur la motivation de l'auteur à donner tel ou tel nom à ses personnages. Ils ne sont pas choisis au hasard comme le rappelle Jean-Louis Vaxelaire :

Ils (les personnage de fiction) font partie d'un univers entièrement construit par un démiurge qui ne laisse probablement rien au hasard²⁸³.

Philippe Hamon souligne l'importance que revêt pour chaque romancier le choix des noms :

Il sera donc intéressant d'essayer de juger et de jauger cette latitude qu'a un auteur de « motiver » plus ou moins l'étiquette de son personnage. On connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages, les rêveries de Poust sur le nom de Guermantes [...] Avant de s'arrêter sur les Rougeon ou sur Macquart, Zola a essayé plusieurs listes de noms propres [...]²⁸⁴.

Hamon se réfère ici à l'onomastique littéraire, telle que l'a définie également Eugène Nicole et qui a « pour tâche de préciser les conditions spécifiques du fonctionnement de son objet dans le champ qui lui est propre²⁸⁵ ». Le champ auquel il est fait allusion est le texte de fiction. Il s'agit donc de voir comment est défini le personnage à travers le nom qu'il porte. Cela nous conduit à analyser quelles sont les raisons qui motivent l'écrivain dans ce choix. Ce choix fait sens car, comme le dit Hamon, « Cette motivation est construite bien sûr en fonction de la valeur du

²⁸³ Jean-Louis Vaxelaire, *Les noms propres, une analyse lexicographique et historique*, Édition Honoré Champion, 2005, p. 675.

²⁸⁴ Philippe Hamon, *Poétique du récit, Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 147.

²⁸⁵ Eugène Nicole, L'onomastique littéraire, in *Poétique* n°54, Paris, 1983, p. 235.

personnage, c'est-à-dire en fonction de la somme d'informations dont il est le support tout au long du récit²⁸⁶ ». Il est donc intéressant d'étudier le nom de chaque héros de la trilogie en fonction de ce qu'il représente. Fajardo en effet, pour reprendre l'expression de Hamon, « motive » fortement l'étiquette de ses personnages. L'onomastique apporte un éclaircissement à la caractérisation de chacun d'entre eux.

2.1 Un même nom pour deux personnages : entre réalité et fiction

Domingo, le narrateur de *Carta* est un pêcheur d'origine basque. Son prénom et son nom correspondent à son statut. Ce sont des noms simples qui dénotent une origine modeste. Sur le nom de Domingo Pérez, le nom du narrateur de *Carta*, on peut rappeler que c'est aussi le nom d'un membre de l'équipage de la Santa María. Fajardo joue sur une certaine ambiguïté. Dans sa liste des personnages réels et fictifs qu'il incorpore à la fin du roman, ce personnage apparaît sous les deux étiquettes :

De la realidad y de la ficción

El narrador : podría ser Domingo Pérez, un marino vizcaíno de oficio tonelero que viajaba en la nao Santa María. Pero la documentación histórica dice que Domingo era de Lequeitio y el narrador ha nacido en Bermeo. (*Carta*, 183)

Ce nom correspond à deux personnages, l'un a réellement existé, l'autre est inventé. Fajardo laisse planer le doute, il ne tranche pas et laisse au lecteur la possibilité de choisir :

Es muy probable que sean la misma persona, pero ¿quién sabe? (*Carta*, 183)

²⁸⁶ Philippe Hamon, *Poétique du récit, Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 174.

Cette ambiguïté concernant l'attribution de ce nom à un personnage réel ou fictif souligne la position du romancier tiraillé entre l'Histoire et l'Imaginaire et attise la curiosité du lecteur.

2.2 Nom et appartenance religieuse

Mendieta est un nom d'origine basque et qui est souvent porté par des familles Juives, mais ce n'est pas le vrai nom de Cristóbal. On apprend son nom juif à la fin du roman :

[...] descubrí en el rostro del capitán Pierre Latour y en el del escribano Mohamed Al-Minar, que me había hecho entrega del hermoso libro de rimas de Lope de Vega en mi celda de Salé, la cara del amigo [...]. (*Converso*, 338-339)

C'est pour échapper aux persécutions contre les Juifs que la famille de Mendieta n'a cessé de changer de nom pendant des siècles. Le premier nom espagnol de l'arrière grand-père de Mendieta est Luis de Torres. Le véritable nom de Cristóbal Mendieta n'est livré qu'à la fin du roman :

Escríbele que me llamo Shlomo Hamigdal, mi nombre hebreo que he guardado como un tesoro. Mi padre fue Jacob y mi abuelo Abraham, aunque vistieran siempre nombres de cristianos. (*Converso*, 400)

Mendieta est un nom fréquent que portent les familles basques juives et il est intéressant de constater que le mot hébreux Hamigdal veut dire tour. L'homme qui fit partie de l'équipage de la Santa Maria s'appelait Torres. Il y a une certaine logique à ce que Fajardo donne à son personnage un nom hébreux qui signifie une tour.

De la même façon, la narratrice de *Mi nombre*, s'appelle Dana Serfati. C'est un nom d'origine juive :

¿Qué importaba que serfati significara « francés » en hebreo? Yo no sabía cuándo había llegado el primer serfati a España [...]. (*Mi nombre*, 47)

Le nom renvoie à l'histoire de la famille de Dana. L'héroïne est issue de Juifs vivant en France et qui furent chassés au XIV^e siècle. Le nom a une connotation religieuse et historique. Il n'est pas choisi au hasard par Fajardo.

2.3 Un nom symbole de liberté

Quand à Bird, son nom, qui veut dire oiseau en anglais, évoque donc l'esprit de liberté. Dans l'imaginaire collectif, l'oiseau est l'animal qui symbolise la liberté car il a la faculté de voler. L'espace dans lequel il évolue, le ciel, est sans limites. Ce nom correspond au personnage car il représente ses aspirations profondes. La motivation première du voyage de Bird vers l'Europe est la liberté. Les colonies sont devenues une prison pour lui :

Me hallo encerrado en esta isla [...] .(*Converso*, 30)

L'île est pour Bird un lieu d'enfermement dans lequel il se sent prisonnier. Il se sent privé de liberté dans l'île de la Tortue comme l'oiseau le serait dans une cage et il n'a de cesse d'échapper à ce confinement pour vivre dans un espace de liberté. On peut dire, comme le suggère Jouve à propos du nom que porte Emma Bovary, que ce nom, Bird, s'applique parfaitement au personnage. Vincent Jouve explique que le nom que Flaubert a choisi pour son héroïne « signale le drame intérieur du personnage partagé entre ses aspirations à des amours romanesques (« aima ») et l'horizon borné de la vie de province (« Bovary » évoque bovin »)²⁸⁷. Le personnage de Bird n'a de cesse de trouver un espace où il se sentirait libre tout au long de son existence, comme l'oiseau qui est libre de voler où bon lui semble. Le monde marin qui est aussi l'espace de liberté par excellence où les oiseaux sont légions, sera le lieu de prédilection du personnage car il représente la possibilité de réaliser ce souhait : « Mi única esperanza estaba en la mar como siempre » (*Converso*, 306).

2.4 Le nom d'une île : renaissance et altruisme

Jamaica est le nom d'une île donnée par un pirate à l'ancien esclave de Ceylan :

Tortuga Johnson tenía sus razones para poner el nombre de una isla del Mar caribe a un esclavo hallado en una isla del mar Índico pues, poco antes de iniciar la travesía que le había llevado hasta las proximidades de la isla de Mauricio, había estado al punto de perecer precisamente frente a la costa de Jamaica [...] cuando un golpe de remo le tiró por la borda del

²⁸⁷ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 84.

bergantín corsario en que servía y solo la ayuda de un desconocido le salvó de hacer morada en el infierno. (*Converso*, 263)

C'est en face des côtes de Jamaïque que Tortuga Johnson a été sauvé de la noyade par un marin. Le nom que le vieux pirate donne alors à l'esclave prend tout son sens. C'est parce qu'il a été sauvé à cet endroit qu'il veut donner ce nom à l'esclave. Tortuga Jonhson déclare qu'il a commencé une nouvelle vie après avoir été sauvé d'une mort certaine face aux côtes de Jamaïque :

Allí empezó mi nueva mi vida. (*Converso*, 263)

Le nom « Jamaica » symbolise alors la renaissance car Babir alias Jamaica a également commencé une nouvelle vie après avoir échappé à la noyade :

También la vida de Babir empezaba de nuevo tras salvarse milagrosamente del hundimiento de la galera, y en opinión del marino inglés no había nombre más adecuado que el de Jamaica para empezar a vivirla. (*Converso*, 263)

On peut voir là une réminiscence du mythe de Moïse sauvé des eaux. Moïse, enfant, renaît aussi quand il est recueilli par la fille du Pharaon. La charge symbolique du nom est donc très forte. De la même manière, c'est le nom qui est donné au village fondé par Diego Atauchí, le rebelle Inca de *Mi nombre* :

[...] y nos preguntó entonces cómo se llamaba este lugar en el que habíamos establecido nuestro villorío y, no conociendo yo su nombre, dije que llamábase Jamaica y preguntó el regidor si no era ese nombre de isla [...]. (*Mi nombre*, 301)

Diego Atauchí commence une nouvelle vie et c'est le nom de l'ancien esclave qui s'impose à son esprit pour nommer le village où il va vivre.

Tiago se rebaptise de lui-même Jamaica au cours de son délire passager qui le conduit à se prendre pour un Juif défenseur de tous les opprimés de la terre.

Ce nom, Jamaica, incarne, à travers les personnages qui le portent : l'esclave de Ceylan et l'universitaire Tiago Boroní, l'homme providentiel qui renaît après une série d'épreuves, pour sauver l'humanité. C'est le mythe juif du Golem revisité :

Por eso Tiago Boroní ha muerto, se ha convertido en el muñeco de arcilla que siempre fue, y al fin he recuperado mi identidad y mi verdadero nombre : Jamaica. (*Converso*, 70)

En prenant ce nouveau nom, Tiago devient le nouveau Golem chargé de sauver les persécutés de la terre :

[...] el Golem es el hombre capaz de matar su inútil identidad cotidiana para renacer y rebelarse contra el trágico destino del pueblo judío [...] sobre mí recaía la dura tarea de luchar contra la persecución del hombre. (*Mi nombre*, 69-70)

José Manuel Fajardo explique que le Golem est emprunté à la tradition juive :

El Golem es una figura legendaria de la tradición judía, una escultura de barro creada por un rabino de Praga a la que insufló vida poniéndole en la boca un papel con la palabra hebrea « Émet », que significa « La Verdad ». Según la tradición, el Golem debía defender a los judíos de la persecución que sufrían²⁸⁸.

La changement de nom correspond à un changement de statut du personnage. L'homme défait par la douleur devient un héros défenseur des opprimés.

2.5 Des prénoms pour évoquer la beauté féminine

On note la récurrence des prénoms féminins finissant par la lettre a. Nagala, Catalina, Susana et Dana. Ils ont des sonorités harmonieuses qui symbolisent la beauté. Ils riment avec les mots « belleza » et « hermosura ».

Le prénom Catalina apparaît dans la liste des personnages réels de *Carta*. Catalina est l'une des filles d'un marin de la Santa María, Francisco qui n'est pas mentionné dans le roman. La fille du cousin de la maîtresse de Colomb, Diego Arana, s'appelait également Catalina. C'est un prénom ancien, qui convient donc aussi à l'époque du roman *Converso*. C'est aussi un prénom qui provient d'un mot grec, qui désigne la Déesse de l'enfer. Catalina est un personnage féminin qui se montre en effet d'une grande cruauté tout au long de l'intrigue de *Converso*. Elle incarne la beauté infernale.

Nagala, est le prénom inventé, pour la belle indigène dont tombe amoureux Domingo de *Carta*. On peut voir dans ce prénom un rappel de Gala, la femme et

²⁸⁸ Entretien avec José Manuel Fajardo du 6 mars 2015, voir annexe p. 477.

muse de Paul Eluard puis de Dali, comme nous l'a dit Fajardo dans l'entretien²⁸⁹. Dans la mythologie, les neuf muses « présidaient aux arts libéraux²⁹⁰ ». Protectrices des arts, elles inspirèrent le poète Hésiode, « l'homme qu'elles inspiraient était vénéré bien plus que n'importe quel prêtre²⁹¹ ». Homère a souligné l'influence très bénéfique des muses, « Heureux celui qui est aimé des muses²⁹² ». Domingo est aimé de Nagala, elle lui est bénéfique, elle lui enseigne sa langue :

[...] y así aprendí de Nagala las sencillas maneras de su lengua y muchas de sus palabras [...] .(Carta, 153)

On retrouve le rôle joué à l'origine par les Muses. Domingo apprend une nouvelle langue, il acquiert un nouveau savoir, il pourrait accéder à une nouvelle forme de création littéraire grâce aux nouveaux mots appris. Nagala aide aussi Domingo dans son combat intérieur pour devenir meilleur. Fajardo a déclaré avoir pensé à la Gala d'Eluard et de Dali en inventant ce prénom, Nagala. De façon générale, le romancier souligne « la influencia de la vida propia en la escritura²⁹³ ».

Dana, est le nom de l'héroïne de *Mi nombre*. Ce prénom d'origine hébraïque signifie « celle qui juge ». Il est particulièrement approprié pour le personnage féminin qui joue le rôle de l'amie qui est là pour aider et écouter. D'autre part Dana est juive. Dana est un prénom dérivé du prénom Dan, l'un des douze fils de Jacob, qui donnèrent le nom aux douze tribus d'Israël.

Lisbeth, Alison, sont les deux prénoms anglais qui correspondent à une même femme également très belle, la femme pirate. Lisbeth est un prénom d'origine hébraïque qui signifie, celle qui aime Dieu, tandis que Alison est d'origine grecque et veut dire celle qui défend. Les deux significations correspondent à ce personnage qui est en tout point bénéfique aussi bien à Mendieta qu'à Bird.

Pour conclure cette partie sur les noms, nous pouvons souligner que la plupart des noms sont des noms réels. Il ne s'agit pas de noms inventés. Les noms sont « empruntés au corpus des noms réels plutôt que forgés de toute pièce », ce qui

²⁸⁹ Entretien du 6 mars 2015, voir annexe.

²⁹⁰ *Le petit Robert*, p. 1696.

²⁹¹ Edith Hamilton, *La mythologie*, Verviers, Éditions Marabout, traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, 1978, p. 34.

²⁹² *Ibid* p. 34.

²⁹³ Propos recueillis lors d'une rencontre avec José Manuel Fajardo, le 6 Mars 2015, à la fête du livre de Bron, voir annexe p. 477.

permet de « préserver la vraisemblance, socle de toute motivation onomastique ²⁹⁴ ». Les noms sont en outre en adéquation avec le statut de chaque personnage et en accord avec la réalité évoquée . Des noms juifs pour des héros juifs, un nom anglais pour le colon anglais. Un nom inventé pour une belle indigène, un nom d'île pour un ancien esclave.

C. Le conflit intérieur vécu par les personnages

L'élément psychologique qui fait partie du portrait, selon Hamon, revêt une grande importance dans les trois romans dans la mesure où ce sont des romans du conflit intérieur. En effet, les personnages sont en proie à une crise profonde qui les conduit à s'interroger sur le sens de l'existence. Nous avons vu que cette quête d'un espace nouveau correspondait à la recherche du bonheur et de la liberté.

Vincent Jouve nous éclaire sur le sens qu'il faut donner à la notion de portrait psychologique :

Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une « vie intérieure » [...] selon le jeu modal dont il est le centre, le personnage apparaîtra comme naïf (il ne veut que ce qu'il peut et ne sait que ce qu'il doit) ou comme doté d'une interiorité profonde (il veut plus qu'il ne peut et sait plus qu'il ne doit)²⁹⁵.

Au regard de cet éclaircissement de Jouve, nous pouvons affirmer que les personnages de la trilogie que nous étudions, « veulent plus qu'ils ne peuvent ». Ils ont en effet de l'ambition. Celle-ci réside dans cette volonté de changer leur situation initiale. Cette aspiration à vouloir améliorer leur vie les pousse en avant. C'est un point commun entre tous les héros de Fajardo. Pour reprendre les termes de Jouve, les romans donnent à voir les liens des personnages « au vouloir ». Les histoires racontées sont les histoires d'individus qui veulent quelque chose car ils ne sont pas satisfaits. Ils rencontrent bien entendu des obstacles sur leur passage. Il s'agit tout d'abord de la réalité dans laquelle le romancier a choisi de les plonger. Les personnages sont en effet tiraillés entre leurs propres désirs et l'époque dans

²⁹⁴Élizabeth Legros et Alain (Georges) Leduc, co-responsables de la rédaction, *Les amis de Roger Vailland*, <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique> , page consultée le 4/10/2017.

²⁹⁵ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 85.

laquelle ils vivent. Autrement dit leurs désirs viennent se heurter à l'Histoire. D'autres obstacles viennent également barrer la route aux héros, il s'agit des contradictions personnelles des personnages qui ont, chez Fajardo, une personnalité complexe. En effet, parmi les deux démarches qu'un auteur a la possibilité d'adopter pour dresser le portrait psychologique d'un personnage, l'auteur utilise la deuxième. Celle qui consiste, selon Jouve, à « mettre l'accent sur ses contradictions et ses volte-face (une personnalité complexe paraît toujours plus authentique²⁹⁶) ». Les personnages évoluent en effet au cours des intrigues, ce qui les rend plus humains et renforce l'effet de réel ainsi que le lien affectif avec le lecteur.

Différents profils psychologiques peuvent être ainsi dégagés. Tous les personnages ont en commun d'avoir des raisonnements en accord avec l'époque où ils vivent. Au début des romans, on note que le conflit privé dont ils sont victimes correspond en effet à des conflits historiques qui les dépassent et dont l'issue est connue du lecteur. C'est le propre du roman historique, tel qu'il a été défini par Georges Lukacs :

[...] certaines crises dans les destinées individuelles d'une série d'êtres humains coïncident et s'entrelacent avec le contexte déterminant d'une crise historique²⁹⁷.

Isabelle Durand-Le Guern explique ce raisonnement de façon claire également :

Dans le roman historique en effet il s'agit de faire coïncider le conflit historique et le conflit privé, la quête personnelle et la participation au destin collectif²⁹⁸.

Le portrait psychologique de chacun des personnages est bâti en grande partie en fonction des conflits historiques ou des grands événements qui traversent les époques où ils sont placés, comme la découverte de l'Amérique, la persécution des Juifs, l'enlèvement des Chrétiens en méditerranée et l'apogée de la piraterie. Nos réflexions rejoignent ce que Malraux affirmait à propos de Garine le personnage principal des *Conquérants*, un personnage inventé mais dont les actions sont fortement motivées par l'Histoire :

²⁹⁶ *Ibid*, p. 86.

²⁹⁷ Georges Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 42.

²⁹⁸ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 81.

Il agit toujours avec une vérité psychologique liée aux événements²⁹⁹.

On retrouvera la référence à cette « vérité psychologique » historique dans la désignation que nous nous proposons d'attribuer à chaque personnage. Ainsi nous avons le Conquistador, le Converso, le Pirate, le rebelle Inca, l'homme dépressif, la femme fatale. Il s'agit d'archétypes bien définis. Voici la définition qu'en donne Henry Duméry :

Au sens large, l'archétype est l'image primordiale, l'image mère, celle qui alimente les images « personnelles » et qui les nourrit à partir d'un même fonds « archaïque », qu'exploitent mythologies et religions³⁰⁰.

Ces archétypes sont des modèles universels. S'agissant de personnages, l'identification avec le lecteur est plus aisée. Celui-ci qui s'attend à certains comportements en fonction de tel ou tel archétype. Le pirate et le conquistador se doivent d'être féroces. La femme fatale est cruelle. L'homme dépressif se comporte de façon anormale. Chaque personnage aura alors à s'arranger avec ces conflits collectifs et individuels. C'est la résolution de ces différents dilemmes, qui donne une grande épaisseur humaine aux personnages de Fajardo. En se livrant à une introspection systématique, ceux-ci dévoilent au lecteur le fond de leur âme comme s'ils étaient des personnes et non pas des êtres de papier. Chez Fajardo, chacun des héros, excepté Catalina, s'éloigne ainsi de l'archétype auquel il appartient.

1. Le pêcheur devenu conquistador repent

Domingo de *Carta* est un ancien pêcheur de baleines devenu un conquistador. Partagé entre ce rôle de conquistador cupide qui lui est assigné en raison de l'époque où il lui est donné d'exister et sa bonté naturelle, il sera sauvé par l'Amour et le monde » sauvage » :

Y al oír yo tan acordadas razones, pesó aún con más fuerza sobre mí la vergüenza de todas mis obras, pues estos indios a los que llamamos salvajes mostraban la prudencia que tanta falta nos hubiera hecho a nosotros los cristianos por no caer en el torrente de la codicia. (*Carta*, 156)

²⁹⁹ André Malraux, *Oeuvres complètes*, Paris, La pléiade, 1989, T.1. p. 288.

³⁰⁰ Henry Duméry, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/archetype/>, page consultée le 10/10/2017.

C'est la confrontation avec le monde « dit sauvage » qui permet au personnage d'avoir ce conflit intérieur et cette prise de conscience qui fait naître ce sentiment de honte, « la vergüenza de todas mis obras ».

Il est intéressant de noter que jusqu'à ce que Domingo soit recueilli par le village de Nagala, son profil psychologique se confond avec celui de ses compagnons et il emploie fréquemment la première personne du pluriel. Un destin commun unit ces trente-neuf hommes, ces aventuriers espagnols qui foulèrent pour la première fois le sol de l'Hispaniola et dont les exactions commencèrent à forger la légende noire :

Somos treinta y nueve hombres los que el destino, la ambición y la voluntad de Dios han dejado en esta playa [...]. (*Carta*, 18)

Le terme « ambición » renvoie au motif de la présence de ces conquistadors dans ce lieu qui n'est autre que l'enrichissement personnel qui va bientôt tourner à l'obsession de trouver de l'or à tout prix :

[...] y el brillo del oro ha sido la poderosa razón que a todos nos ha animado a quedarnos en esta tierra incógnita [...]. Y motivos no nos faltan para desear tanto el precioso metal [...]. (*Carta*, 21)

Domingo est le seul personnage à percevoir le danger que représente cette recherche obsessionnelle :

La llamada del oro, que nos aleja de nuestros deberes y presenta a nuestro entendimiento las vulgares tareas como cosas de necios [...]. (*Carta*, 37, 38)

L'appel de l'or ressemble au chant des Sirènes de l'Odyssée. Les trente-neuf hommes y succombent. Les personnages en perdent la raison. Ils deviennent « necios » comme Ulysse et ses hommes. Domingo fait allusion à l'aspect immoral de cette cupidité naissante qui éloigne les hommes de leurs devoirs, « nos aleja de nuestros deberes ». Il dénonce la cupidité des Espagnols bien qu'il ne résiste pas lui non plus à cet appel puisqu'il va lui aussi partir avec quelques compagnons à l'intérieur des terres de l'Hispaniola. Le conflit que vit le héros est d'autant plus difficile. Il est tiraillé entre son appartenance au groupe des Conquistadors et sa volonté de se rédimmer. Il reste lucide et il a conscience de la gravité de la situation quand Jacome est assassiné par le cruel et cupide Rodrigo de Escobedo :

No puedo describirte, hermano, el tumulto de sentimiento que se me desató en el corazón ante tal escena. (*Carta*, 47)

On note une forte émotivité de la part du personnage : « el tumulto de sentimientos » mais une absence totale de réaction physique à l'encontre des assassins contrairement à d'autres compagnons comme Alonso de Morales qui tire son épée et part à la poursuite des meurtriers. Domingo n'est pas un homme d'armes et il n'a aucun courage. En ce sens, il incarne l'antihéros, il n'a pas la force physique d'un Hercule. Cependant, même si il est lui aussi gagné par la fièvre de l'or, il se rend compte du danger et des conséquences négatives sur lui et ses compagnons. Il est la voix de leur conscience :

Ya no existe la armonía que ha reinado en nuestros actos [...]. Y ahora me pregunto si no he buscado en el mucho trabajo una excusa para no ver lo que nos está sucediendo. (*Carta*, 32)

On note l'alternance du « nous » et du « je ». Domingo perçoit le danger et se détache progressivement de ses compagnons en employant le « je ». L'introspection permet au personnage de commencer à sentir de la culpabilité : « he buscado en el mucho trabajo una excusa para no ver » qui débouche sur la prise de conscience de l'emprise néfaste de l'or sur son esprit et celui de ses compagnons : « nos está sucediendo ». À partir de ces lignes, Domingo ne fait que se référer à cette fièvre qui s'empare de tous. Le puits construit par les Espagnols pour y amasser l'or en vient à symboliser le trou béant de la folle cupidité dans lequel ils tombent :

Hemos cavado un pozo profundo dentro del fuerte, donde poder guardar el oro, mas en él parece que hubiéramos enterrado nuestra entereza ; tales son los desvaríos que nos van poseyendo y que amenazan con malos mayores si no hacemos nada por recobrar la cordura. (*Carta*, 35)

La folie qui gagne les personnages est évoquée par Domingo, à travers les termes « desvaríos », « poseyendo » qui traduisent la perte de la volonté et de l'intégrité : « entereza », « cordura ». Le narrateur se livre à une analyse psychologique assez fine de ce qu'il est en train de se passer dans l'esprit des conquistadors. On voit bien que c'est à travers l'analyse des pensées du personnage que Fajardo tente de rendre compte d'une réalité historique précise qui renvoie au thème de la légende noire. La cupidité des Espagnols leur fit perdre la raison et les poussa à commettre les pires exactions. Fajardo imite ici la méthode employée par

Walter Scott, dans *Ivanohé*, qui est considéré comme le premier roman historique moderne. Isabelle Durand-Le Guern a bien expliqué ce procédé qui consiste à « faire ressentir au lecteur cette situation (historique) à travers les personnages » et non pas par des « développements didactiques³⁰¹ ». Le comportement du personnage de fiction est donc en adéquation avec son statut « historique » de conquistador. Domingo est lui-aussi gagné par cette fièvre malfaisante et, désobéissant aux ordres du Capitaine Diego de Arana, il partira avec El Chanchu et d'autres compagnons à la recherche de l'or. Le personnage en plein dialogue avec sa conscience trouve une justification à cette trahison :

Sí, ya veo tu rostro asombrado al verme invocar al Señor en una traición como la que urdíamos, mas, ¿no habrá de estar su voluntad tras nuestras obras cuando no buscamos sino la mejor manera de engrandecer a nuestros Reyes y de mejorar nuestra fortuna? (*Carta*, 56-57)

Il invoque une justification religieuse et morale, en accord avec l'époque dans laquelle il vit et qui est donc en lien avec cette « vérité psychologique » évoquée précédemment. Tout est la volonté de Dieu et Il faut contribuer à l'essor du Roi, descendant de Dieu sur terre. Et on ne peut empêcher un homme de vouloir faire fortune. Le siècle des Grandes Découvertes est propice à cet esprit d'aventure.

D'autre part, face à la luxure dont font preuve les conquistadors, Domingo n'est pas en reste. Seules les circonstances lui évitent de devenir un violeur lui-même comme certains de ses compagnons. On sait seulement que face à ce désir pressant de femme, Domingo livre un combat intérieur :

Pues libraba gran batalla en mi interior, mas de nuevo quiso fortuna que nada pudiera hacer pues la moza, al verse así asaltada y viendo que el Chanchu despertaba con sus gritos, logró zafarse de los brazos de Domingo [...]. (*Carta*, 111)

La phrase : « libraba gran batalla en mi interior » renvoie au conflit intérieur du personnage et à l'observation qu'il fait de sa propre conscience. Domingo, ainsi que tous les héros de Fajardo se livrent ainsi à cette introspection psychologique qui est traduite ici par la métaphore de la lutte intérieure que mène le personnage. Le héros veut sortir de l'archétype du conquistador violeur. La focalisation interne permet de

³⁰¹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 24.

dévoiler l'intériorité du héros. Les trois romans donnent à voir la « bataille intérieure » de chaque personnage.

Dans ce passage, Domingo, laisse entendre qu'il aurait pu agir comme ses compagnons. Il se montre profondément sincère et humain, victime de ses passions et ses contradictions. Il va montrer sa grande valeur humaine au moment où El Chanchu torture le chef Indien pour lui faire avouer où est l'or. Domingo n'est pas très courageux et se présente comme un piètre combattant. Cependant, il tente d'intervenir pour abréger les souffrances du Chef Indien à qui on brûle la plante des pieds :

Mas cuando oí los gritos del Señor Moguecainambo, supe que todo tiene su límite y que habíamos topado con el de nuestra codicia. Dejé la guardia junto a la puerta y corrí donde El Chanchu a la par que gritaba : Teneos ya, que éstas son obras de villanos. (*Carta*, 137)

La cupidité de Domingo atteint ici ses limites. Il ne laissera pas torturer un homme au nom de celle-ci. Les pensées et les actes du personnage sont en parfaite adéquation.

Une autre preuve de valeur morale et de loyauté est la décision de Domingo d'aller prévenir les hommes restés au fort de l'attaque imminente des Indiens :

Hemos de ponerles sobre aviso [...]. Mas he de partir para avisar a los míos. (*Carta*, 163, 164)

Une fois qu'il est parvenu au fort, Domingo se pose des questions sur son attitude. Depuis qu'il a vécu avec les Indiens il a goûté à une liberté nouvelle. Et c'est librement qu'il a choisi de repartir au fort prévenir ses compagnons. Il se sent maintenant libre de choisir de rester ou de repartir. Il est partagé. Cette nouvelle liberté lui fait peur :

Una libertad que me embriaga pero que también me asusta. (*Carta*, 167)

Il se demande pourquoi il est revenu auprès de ses compagnons :

¿Qué lealtad me retiene junto a estos hombres que tienen el miedo pintado en el rostro? Quizá sea el miedo mismo lo que nos ata, quizá sea su indefensión la que me reclama. Quizás entre ellos yo no me siento tan indefenso y tan perdido, tan solo. (*Carta*, 167)

Le sentiment d'appartenance au groupe est très fort : « quizá sea el miedo mismo el que nos ata », « entre ellos yo no me siento tan indefenso ». L'emploi du pronom « nos » et de l'expression « entre ellos » exprime ce désir d'union avec la communauté dont il est issu. Le personnage sent que son destin doit rejoindre celui des Espagnols avec lesquels il est venu sur cette terre. Des sentiments communs les unissent : la peur, la sensation d'être sans défense, l'idée est soulignée à deux reprises par l'emploi des termes « indefensión » et « indefenso », la solitude, et le sentiment d'être perdu. Ces sentiments, s'ils sont éprouvés avec les autres compagnons d'infortune seront moins difficiles à supporter : « entre ellos yo no me siento tan indefenso ». Ces réflexions du personnage sont à replacer dans un contexte historique car elles concernent les réactions qu'ont pu avoir les conquistadors face à cette prodigieuse aventure que fut la découverte d'un Nouveau Monde. C'est dans ce sens que l'auteur Sepúlveda commente le conflit intérieur qui tourmente le personnage :

Tenemos en las manos un libro inolvidable, porque será muy difícil evitar el estremecimiento que nos depara la lectura del trágico fin del primer acto de libertad acometido por un personaje que de inmediato se transforma en símbolo de una terrible duda todavía no resuelta. ¿Cómo definir de una vez y para siempre lo que significó la llegada de los europeos al Nuevo Mundo³⁰²?

Domingo reste auprès des siens et se prépare à recevoir son châtement. Il n'a pas vraiment compris la portée de la découverte de cette terre qui dans son esprit comme dans celui de Colomb correspond aux terres du grand Khan, l'Empereur du Japon.

Quoi qu'il en soit, la volte-face finale, renforce l'humanité du personnage et l'identification avec le lecteur. Le lecteur pense que Domingo ne va pas revenir au fort pour sauver des compagnons qui ne sont pas dignes de confiance mais il le fait quand même. En faisant cela, il sait qu'il va mourir. Il accepte son destin. Il vient recevoir son châtement pour ses péchés. Ce rebondissement renforce le caractère profondément humain du personnage. Au besoin, Il est prêt au sacrifice. Il acquiert ici la stature de héros.

³⁰² Luis Sepúlveda, *Prólogo a la novela Carta del fin del mundo*, El novelista como enemigo del olvido, Barcelona, Ediciones B, S, A, 1995, p. 9.

2. Le Juif converti devenu pirate

Pour comprendre le profil psychologique de Mendieta, il suffit de lire le passage où il compare son existence à celle d'un rat :

No, no hay nada grato en ser tratado como una rata. ¿Qué alta opinión crees tú que ha de tener una rata de sí misma [...]? La imaginas deseosa de encomios y alabanzas? (*Converso*, 112)

Il a perdu toute dignité. Il n'a pas de considération pour sa propre personne. Son unique but est de survivre, avec toujours la peur au ventre :

No será acaso la mera supervivencia su único propósito? [...] cuando la vida se levanta sobre el miedo es como una casa sin cimientos [...]. (*Converso*, 112)

Un rat est pourchassé et vit dans la peur, telle est l'existence de Mendieta. Le fait de devoir vivre dans le mensonge est aussi une grande souffrance :

[...] mis oraciones y mis recuerdos, que son el único cobijo frente a las inclemencias de esta vida confusa que me obliga a arrastrar las pesadas cadenas de la mentira. (*Converso*, 115)

Le mensonge, comparé à des chaînes que l'on traîne : « las pesadas cadenas de la mentira » est vécu comme un calvaire par le personnage.

Il dit dans un autre passage avoir été enfermé dans la « cage du mensonge » :

He vivido encerrado en la jaula de la mentira. (*Converso*, 166)

Mendieta décide de quitter Carthagène des Indes où l'Inquisition s'est installée. Il explique clairement dans la confession qu'il fait à son ami Bird le fond de sa pensée. Le drame psychologique du personnage est analysé avec précision :

Hasta que el sonido de mi voz solitaria se me hizo insoportable y el miedo que atenazaba mi alma y se alimentaba con la amenaza de nuevos procesos a verdaderos o falsos judaizantes, que poco importaba eso, me animó a buscar una tierra en la que poder ser quien soy. (*Converso*, 115)

Le personnage vit ce que des millions de Juifs espagnols ont vécu à la suite de leur expulsion en 1492. Les livres d'Histoire ont raconté ces persécutions. Mais ici Fajardo nous fait vivre cette tragédie de l'intérieur, à travers les pensées d'un

personnage. Le drame collectif que vivent les Juifs est le drame que vit le personnage. C'est une autre façon d'écrire l'Histoire, celle qui nous montre le destin individuel des individus broyés par les tourbillons de l'Histoire. C'est à nouveau la méthode scottienne, analysée par Isabelle Durand- Le Guern :

L'histoire prend donc la forme de personnages représentatifs de certaines grandes tendances historiques³⁰³.

Il faut rappeler ici que le deuxième roman de la trilogie s'appelle *El converso*, c'est dire l'importance du motif tout au long de l'oeuvre. Ce roman, même s'il s'appelle *El converso*, et renvoie à un personnage unique Mendieta, représente en réalité tous les « conversos ». Mendieta livre le témoignage poignant d'un individu privé de liberté religieuse, une victime potentielle de l'Inquisition, comme tant d'hommes et femmes le furent pendant la longue période où celle-ci sévit.

Le personnage vit sa religion dans la peur, en cachette et seul dans sa propre maison. Ses parents sont morts et son frère et sa soeur ne pratiquent plus la religion juive. Il est donc plongé dans une profonde solitude et il ne peut plus supporter d'entendre la seule litanie de ses propres prières : « el sonido de mi voz solitaria se me hizo insoportable ». Il aimerait être avec ses frères dans la synagogue où il entendrait les voix des autres hommes priant avec lui. La peur est également un sentiment exprimé à travers la métaphore de l'âme tenaillée, comme serrée dans un étau. Le terme « atenazada » évoque le supplice de la tenaille. Les métaphores se suivent pour évoquer également le peu d'espace qui reste à Mendieta pour vivre sa judaïté :

Apenas mi corazón y los pocos palmos de mi intimidad más reservada. Una casa, con suerte, ni eso, porque las habitaciones más expuestas a la curiosidad de los otros se tornan tierra enemiga, escenarios obligados para el teatro de otra vida, la que todos ven y con todos me iguala. (*Converso*, 115)

Cet espace de la judaïté intime est très étroit :

Porque no puedes imaginar cuán estrecho es el mundo en que habita aquel que soy. (*Converso*, 115)

³⁰³ Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 27.

En quelques lignes, Mendieta a donc expliqué dans quel état psychologique il se trouve. Des sentiments de peur, de solitude et d'étouffement l'assaillent et la seule échappatoire c'est l'espoir de trouver la liberté religieuse en Hollande.

Le monde de la piraterie va redonner à Mendieta l'accès à l'espace de la liberté religieuse :

¡Soy judío! No soy cristiano aunque por tal se me haya tenido siempre. ¡He sido una sombra y por fin voy a vivir a la luz! Aquí los judíos viven en libertad y a esa libertad aspiro yo. (*Converso*, 165)

L'ombre évoque la situation psychologique dans laquelle il se trouvait au début du roman. La lumière est avant tout pour le personnage la liberté religieuse, « Aquí los judíos viven en libertad ». Mendieta prend sa revanche en retrouvant sa liberté à bord du bateau pirate :

Sentía el ritmo loco de su corazón saltándole en el pecho, pero no era miedo lo que le excitaba sino algo parecido a la alegría : por vez primera era él quien infundía temor en los otros. (*Converso*, 205)

L'adhésion morale de Mendieta aux pirates barbaresques est totale. Repoussé par la communauté juive de Salé, il devient alors un vrai pirate barbaresque en changeant de nom. Il n'hésite pas à réciter les prières du Coran comme il l'avait fait jadis pour les prières des Chrétiens. Il se fait appeler Mohamed Al-Minar et épouse une musulmane, Karima. Il fonde un foyer mais il ne désire qu'une chose, retourner en mer, sa véritable patrie :

Pero todo ello no bastaba para mitigar sus ansias de embarcarse, de regresar a la única patria donde realmente podía ser quien era : la cubierta de la carabela Lisi. (*Converso*, 231)

Cependant, Mendieta tout comme Domingo a des contradictions. Sa bonté naturelle finit par rentrer en conflit avec la cruauté du monde pirate. Lors de l'attaque de l'Islande, Mendieta est ému par le sort réservé aux Islandais :

No había esta vez riquezas ni heroicos combates que vinieran a acallar mi conciencia. (*Converso*, 233)

Il compatit également au sort des captifs hollandais. Jan Janssen est hollandais mais il n'hésite pas à capturer des hollandais. Mendieta ose faire la

remarque à celui-ci qui déclare alors qu'il est entêté et audacieux, « eres osado Cristóbal. Y terco ». (*Converso*, 206)

Lors de l'attaque d'un bateau pirate par la flotte de Salé, il tue un ancien ami Alonso Gallo :

Aquella mirada atónita, que anunciaba ya la llegada de la muerte, era la de Alonso Gallo [...]. (*Converso*, 384)

S'ensuit une prise de conscience du personnage qui remet en cause son métier de pirate :

[...] pero la libertad no puede prosperar sobre el miedo y sobre la desdicha de los otros. (*Converso*, 385)

Enfin, le personnage est rattrapé par l'amour. Il ne finit pas sa vie comme pirate aux côtés de la famille qu'il a pourtant fondée à Salé. Mais c'est seulement à la mort de sa femme Karima qu'il décide de retourner auprès de Lisbeth, qui fut sa maîtresse. Il se traite de lâche car il n'a pas eu le courage de suivre Lisbeth quand celle-ci est repartie de Salé :

[...] no ha habido un día en que no me haya arrepentido de mi cobardía. (*Converso*, 384)

Mendieta déclare qu'il regrette sa lâcheté. Cette réflexion témoigne du conflit intérieur qui le tourmente. Il est déterminé à retrouver Lisbeth. Cette force de caractère est le trait dominant du personnage. La fin du roman raconte comment Bird aide Mendieta à retourner à Amsterdam pour retrouver Lisbeth. À nouveau, la notion de faiblesse apparaît mais cette fois Mendieta consacre toute son énergie à lutter contre elle :

Mi tierra prometida está en los brazos de Lisbeth y si no he de llegar a ella será porque lo dispongan su voluntad o el destino, pero no mi cobardía. (*Converso*, 386)

Déterminé à rejoindre celle qu'il aime, il a cherché son ami Bird dans Londres. La fin du roman donne à voir un personnage qui, faisant une nouvelle fois son examen de conscience, déclare ne pas vouloir se laisser affaiblir par la lâcheté.

3. L'aventurier devenu écrivain

Bird représente la figure de l'aventurier. Il en a toutes les caractéristiques.

Dès les premières lignes du roman, il se présente en effet comme tel. Il ressemble à ces individus qui errent dans le port de La Havane :

[...] aventureros venidos de los pueblos mas recónditos. (*Converso*, 20)

C'est comme cela qu'il est présenté dans *Mi nombre*, quand Dana cite les Mémoires de Bird que son ami Sánchez Adriá vient de lui envoyer :

Historia del cautivo judío que encontré en las mazmorras de la villa pirata de Salé y otros hechos de mi vida, contada por Don Tomás Bird, también dicho El Inglés, soldado que fuera del Nuevo Ejército Modelo y hombre de vida aventurera que de todo hizo y no hizo nada sino guardar memoria de los cuentos ajenos. (*Mi nombre*, 336)

Si l'on analyse la définition courante du mot, on retrouve trois aspects qui correspondent à la « vida aventurera » de Bird. Un aventurier est tout d'abord un « soldat volontaire, un mercenaire ou un pirate³⁰⁴ ». Le héros est un corsaire pendant cinq ans pour les Espagnols puis il s'enrôle comme soldat dans l'armée anglaise. Un aventurier est une « personne qui cherche l'aventure, par curiosité ou par goût du risque³⁰⁵ ». Il ne prend pas seulement des risques par curiosité, il le fait aussi pour chercher fortune :

[...] me devanaba los sesos en busca de la mejor manera de propiciar mi fortuna [...]. (*Converso*, 15)

C'est ce que fait Bird. Tous les moyens sont bons. Le héros veut « propiciar » sa chance. C'est bien aussi le sens de l'expression : « tenter l'aventure ». Le héros est prêt à entreprendre une action dont l'issue est incertaine pourvu qu'au bout du chemin, se profile une quelconque amélioration de sa destinée. Cette « vida aventurera » est aussi un vagabondage permanent :

Y con ello haber pasado la vida en un puro ir y venir, corriendo mundo y tratando gentes [...]. (*Converso*, 13)

³⁰⁴ *Le nouveau Petit Robert*, Paris, 2004, p.195.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 195.

Cette errance, ce « puro ir y venir », fait partie de l'existence de l'aventurier. C'est ce que souligne Martin du Gard, en se référant à l'existence menée par les aventuriers : « Tout un décor de vagabondage et d'aventure qu'il fallait quitter³⁰⁶ ».

Enfin, l'aventurier peut être une personne qui « vit d'intrigues, d'expédients, de malhonnêtetés³⁰⁷ ». Le terme aventurier comporte donc une connotation négative qu'il convient de ne pas oublier. Cette connotation effraye et attire à la fois. En campant le personnage de Bird, Fajardo n' a pas omis cet aspect. Il s'appuie sur deux figures de personnages littéraires : Le picaresco et Don Juan.

Bird se présente en effet comme une sorte de « pícaro » anglais, pas très recommandable selon ses propres déclarations :

Que no soy un santo, bien lo sé. La cuenta llevo yo de mis pecados y es tal su número que mejor será dejarla a un lado [...]. (*Converso*, 13)

Il pense être l'auteur de nombreux péchés. En déclarant sa longue liste de péchés de façon humoristique : « y tal es su número que mejor es dejarlo a un lado », il se situe dans le droit fil de Lazarillo de Tormes :

No en vano han sido las carencias de mi carácter, y no las de la vida, las que me han hecho como soy [...] ni tonto ni sabio, ni zote ni discreto, y un poco de todo. (*Converso*, 14)

Comme le personnage du roman picaresque, Il a beaucoup d'humour et d'autodérision : « —Ya sabéis, quien nace torcido...— respondí ». (*Converso*, 15)

Il est de caractère faible et comme Lazarillo, il évoque ses « flaquezas » et ses « excesos ». Il sait jouer aux cartes et tricher comme Lazarillo, il est un « fullero de los puertos ». Il est paresseux comme Lazarillo. Le terme « holgazán » est employé par Mendieta pour le qualifier, « tres días llevo buscándoos, holgazán » (*Converso*, 15)

Si tous les personnages de la trilogie connaissent des aventures, c'est bien Bird qui incarne le mieux le personnage de l'aventurier, dans sa façon de se comporter vis-à-vis des femmes. Il va de par le monde et ne se fixe jamais quelque part. Il ne se marie jamais, et ne veut pas d'attaches. Il tombe amoureux de Catalina,

³⁰⁶ Roger Martin du Gard, *Les Thibault, La sorellina*, Tome II, Paris, Gallimard, 1955, p. 206-207.

³⁰⁷ *Ibid*, p. 195.

mais ce qu'il propose à Catalina, c'est seulement d'être son amant. Car Bird est également un coureur de jupon invétéré, un avatar de Don Juan, qui ne veut aucun lien durable ni fonder de famille :

[..]. y mataba yo los días en La Habana, con la ayuda de las mozas de la posada donde me hospedaba [...]. (*Converso*, 17)

Soy presa fácil de la belleza femenina [...]. (*Converso*, 60)

À la fin de son existence, le personnage déplore les effets de l'âge sur ses prouesses amoureuses et il se remémore sa jeunesse, une époque de son existence où il voyait dans chaque femme « una ciudadela que conquistar » :

Entonces no me atormentaban tales carencias, gozaba la plenitud de mis pocos y briosos años y veía en cada mujer que se cruzaba en mi camino una ciudadela a conquistar, una armada a derrotar, un botín a disfrutar. (*Converso*, 60)

Ainsi, le héros est aussi un aventurier en amour. Il se comporte comme un pirate. La femme est « un botín a disfrutar ».

Pour oublier Catalina qui a quitté Séville puis Madrid sans l'avertir, Bird s'adonne aux plaisirs de la chair, mais il veut descendre très bas, en allant retrouver les prostituées des plus bas quartiers :

[...] no deseaba visitar la entrada prohibida de un convento ni aplacar la sed de mozas primerizas [...]. Quería perderme en lo último, en lo mas bajo, hundirme en las carnes de damas de medio manto, busconas de mancebía [...]. (*Converso*, 189)

L'allusion à Don Juan est patente ici : « no deseaba visitar la entrada prohibida de un convento ni aplacar la sed de mozas primerizas ». Cependant, le héros souligne qu'il veut descendre plus bas dans la déchéance, « perderme en lo último » en visitant les prostituées plutôt que les jeunes filles de bonne famille. C'est par dépit amoureux que le héros réagit ainsi. Il acquiert une carure plus humaine. Malgré son penchant démesuré pour les aventures sans lendemain, Bird est devenue la victime de la cruauté féminine. Il se décrit comme quelqu'un qui est poursuivi par le fantôme de l'amour, « perseguido por un fantasma de amor ? » (*Converso*, 240). Il ressemble plus au Don Juan de Zorrilla qu'à celui de Tirso. Le

Don Juan de Zorrilla est réellement tombé amoureux de Inés comme Bird de Catalina.

Enfin, Bird revendique également dès le début du roman, un autre statut, celui du conteur biographe et même de démiurge, qui détient la vérité et connaît toutes les ficelles du conte :

Soy yo quien tiene todos los hilos de este cuento y ello ha de bastar para darme el derecho a contarlo entero. (*Converso*, 14)

Ce statut lui permet d'avoir un grand pouvoir tout au long du récit, celui de transformer la réalité :

Bendita libertad de las palabras, que nombran y reconstruyen el mundo a su capricho [...]. (*Converso*, 402)

Mêlant sa voix à celle de l'auteur, le personnage proclame la toute puissance de l'artiste.

4. Le paysan inca devenu rebelle Diego ou la colère de l'inca ?

Diego, l'Inca, annonce ses intentions dès le début de sa relation :

He decidido ser un tigre y luchar con ira y uñas de acero contra los desmanes de que he sido testigo en estas tierras del Perú. (*Mi nombre*, 125)

Fajardo déclare à la fin de *Mi nombre* qu'il a emprunté au poème dédié à Lope de Aguirre de l'écrivain colombien William Ospina, les premières phrases du récit de Diego Ataucu. Diego se révolte contre le pouvoir espagnol comme Lope de Aguirre le fit contre le Roi Philippe II et Pizarro.

C'est un combattant et un résistant à l'oppression. Il prend comme emblème le tigre, c'est-à-dire le puma, l'animal sacré des Incas, auquel il s'identifie. L'animal est le symbole de cette lutte de tout un peuple contre l'envahisseur. La résistance prend la forme d'un acharnement tenace traduit par les « uñas de acero » qui se resserrent contre l'ennemi juré. D'autre part le personnage est comme enragé. Le mot « rabia »

est notamment employé pour décrire les sentiments qui l'habitent, « junto a la rabia, haciéndome soñar con gestas [...] ». (*Mi nombre*, 130)

La colère de Diego est terrible. La comparaison avec Aguirre prend tout son sens même si Aguirre est un conquistador. Le film de Werner Herzog réalisé en 1972 s'intitule, *Aguirre ou la colère de Dieu*. La colère de Diego témoigne du combat intérieur qu'il livre. Le terme « ira » revient de nombreuses fois dans le récit du personnage, « con ira y uñas », « tal es la justa ira que me alimenta ». (*Mi nombre*, 126)

Cette rage est comparée à un feu qui le dévore de l'intérieur :

[...] para que no venga el soplo del olvido a apagar el fuego que me consume [...]. (*Mi nombre*, 126)

La haine des Espagnols a forgé le caractère de Diego, ainsi que celui de tous les jeunes incas, dès leur plus jeune âge. Le terme « odio » est employé à maintes reprises :

Noche tras noche, historia tras historia, los jóvenes aprendíamos a odiar los invasores y a mantener ese odio lejos de sus ojos [...] Aquellas palabras escritas ejercían un poder odioso y era por odio por lo que yo me afanaba en estudiarlas. (*Mi nombre*, 129)

Dans le portrait psychologique qui est dressé, on note que c'est la relation du personnage au pouvoir qui est mise en avant. Diego se dresse contre un pouvoir exercé par la force et donc injuste. Il s'oppose à toutes les règles que ce pouvoir tyrannique établit :

[...] bandos y leyes, en papeles atiborrados de palabras enmarañadas como zarzas, pero que tenían el terrible poder de anticipar los actos. Ellos prohibían rezos, adjudicaban tierras o decretaban castigos en sus legajos y, con el paso de los días, apresaban los inquisidores a quienes consideraban malos cristianos [...]. (*Mi nombre*, 129)

Tout est dit dans ces quelques lignes. Le pouvoir s'exerce à travers les lois : « bandos y leyes », « palabras », « legajos », « decretaban ». Ce pouvoir est qualifié de « terrible ». La référence aux « inquisidores » renvoie à la manière inhumaine avec laquelle l'Inquisition exerce son pouvoir en imposant aux peuples nouvellement conquis une religion qui n'est pas la leur.

La haine du père est aussi une caractéristique de la personnalité de Diego. Le jeune Inca hait aussi ce père espagnol qui a fait de lui un bâtard :

El mío era un odio al que no escapaba mi ausente padre, a quien culpaba de los pesares que ensombrecían el rostro de mi madre [...]. Yo lo odiaba y por su causa maldecía cada día la sangre que me corría por las venas, y sentía que una culpa que no me pertenecía crecía en mi pecho [...]. (*Mi nombre*, 129)

Il le hait pour deux raisons. Tout d'abord en raison de l'absence, « mi ausente padre ». L'absence du père a toujours de lourdes conséquences sur la construction d'une personnalité. D'autre part, ce père fait partie du pouvoir ennemi. C'est la double peine pour Diego : « maldecía cada día la sangre que me corría por las venas ».

Un sentiment de honte et de culpabilité accapare également le personnage : « una culpa [...] crecía en mi pecho ». Il se sent coupable d'appartenir malgré lui à la race des envahisseurs. On voit là comment Diego se livre à une analyse psychologique de sa propre personnalité. Il décrit avec précision son esprit perturbé. Il essaye de comprendre les sentiments qui l'habitent. Partagé entre deux origines, il se sent fautif d'appartenir à la race ennemie. Le portrait est complet et révèle une personnalité complexe. L'analyse psychologique sert à mettre en lumière le drame du métissage. Contrastant avec l'esprit belliqueux, une touche de mélancolie, héritée de sa mère vient achever le tableau :

Y bien parece que he recibido en herencia su melancolía, pues a veces busco el rincón más perdido de esta selva para roer el hueso de mis recuerdos [...]. (*Mi nombre*, 127)

Enfin, Diego se sent investi d'un rôle de mémoire. Il va donc relater sa lutte pour qu'elle ne tombe pas dans l'oubli :

[...] para que no venga el sopro del olvido [...] para que quede al menos un rescoldo de indignación capaz de reavivarlo así pase el tiempo [...]. (*Mi nombre*, 126)

Diego s'engage dans la lutte armée. Si son fonctionnement psychologique est disséqué dès le début de sa relation, les actes qui sont décrits dans la suite sont en adéquation totale avec ses pensées. Diego se bat tel un tigre. Mais l'Histoire a déjà été décrite et le lecteur sait comment cela finit pour le peuple Inca. La fiction prend

alors le relais de l'Histoire pour raconter la fin des aventures du jeune Inca. La fin proposée surprend comme celle de Domingo. Diego ne meurt pas au combat, il va prendre en charge physiquement et psychologiquement ses compagnons. Il se sent investi d'une mission :

[...] sobre mí recaía el cometido de conducir a nuestro pueblo y de salvarlo de la destrucción. (*Mi nombre*, 294)

Il incarne la figure du héros capable de mener son peuple vers son salut, « conducir nuestro pueblo ». Sa mission est de « salvarlo de la destrucción ». Il décide de fonder un village. Une première tentative est faite pour construire un village en pleine forêt :

Ordené, pues que hiciéramos de aquel paraje el emplazamiento de nuestra villa. (*Mi nombre*, 295)

Ce premier village ne correspond pas aux aspirations de Diego :

Pero no es ése el final que quiero para los míos. (*Mi nombre*, 296)

Les raisons de ce revirement sont expliquées clairement. Il ne s'agit pas de se tapir au fin fond de cette forêt qui peut être si cruelle. Il ne veut pas suivre l'exemple des Incas qui ont tenté de survivre de cette manière :

[...] pueblos que también habían buscado refugio en la selva para huir de sus enemigos, quien sabe si de nosotros mismos, y que fueron destruidos al fin por ésta, condenados al eterno presente de su voracidad despiadada. (*Mi nombre*, 296)

Le personnage s'interroge. Trouver refuge au coeur de la forêt équivaldrait peut-être à « se fuir soi-même » : « quién sabe si de nosotros mismos ? ». S'il y a une caractéristique des personnages créés par Fajardo c'est bien celle de ne pas fuir leur propre personnalité. Ce questionnement est de type psychologique. La psychologie n'est-elle pas la science humaine chargée de tenter de comprendre les comportements humains ? Le raisonnement du personnage l'amène à découvrir que se tapir dans cette forêt équivaldrait à la mort de son peuple et c'est ce que veulent les Espagnols : qu'ils disparaissent :

Sí, el rey está muy lejos y su mano se alza poderosa contra quienes niegan su autoridad, pero sus ojos no pueden verlo todo en la inmensidad de su imperio. Hemos intentado ser tigres y combatirle como tales, y su puño de hierro nos ha condenado a morir en el olvido de la selva, pero su victoria solo será completa cuando desaparezcamos. Es hora entonces de vivir. (*Mi nombre*, 297)

Une autre forme de résistance s'offre alors à Diego, celle de revivre mais sous une autre forme ou une autre identité. Lui et ses compagnons ne seront plus des guerriers de l'ombre mais des paysans paisibles installés au fond d'une vallée. Suivant les enseignements de son père juif, Diego décide d'assumer pleinement ce changement d'identité et ce mensonge en enterrant ses attributs de guerriers : la cordelette qui attache ses cheveux et la machette de Jamaica, et en clouant à un arbre la mezuzah léguée par son père :

[...] enterramos nuestras armas en el mismo linde de la floresta y yo busqué el más alto y hermoso de los árboles y a su pie solté el cordel que sujetaba mis cabellos y enterré la maza hacha de Jamaica, y sobre su tronco clavé la mezuzah de mi padre [...].(*Mi nombre*, 299)

Ces actes à eux-seuls pourraient expliquer le revirement moral du personnage mais ses pensées, dévoilées par Fajardo, viennent expliquer clairement les raisons de ce geste :

Él me había enseñado que el mundo es teatro de máscaras, pero que su fingimiento es verdadero pues cada actor esconde tras la apariencia su esencia y es ésa la que alimenta su arte y su impostura. (*Mi nombre*, 299)

Se fonder dans une autre identité pour survivre. Voilà la philosophie de vie proposée par Diego et aussi par Mendieta de *Converso*, dont la traduction française est *L'Imposteur*. Les deux personnages se rejoignent ici dans ce jeu entre réalité et apparence. Le portait psychologique du personnage de Diego débouche sur un dilemme existentiel qui concerne tout être humain et qui est lié à la représentation : « el mundo es teatro de máscaras ». Il y a ici une réminiscence du *Grand théâtre du monde* de Calderón de la Barca. Tout n'est qu'apparence. Tout être se cache derrière celle-ci : « cada actor esconde tras la apariencia su esencia » pour ne pas se dévoiler, avec plus ou moins de maîtrise. Ne pas se dévoiler, c'est se protéger. C'est l'enseignement donné par son père à Diego. Il est valable pour les Juifs, de

son époque mais cet enseignement semble s'appliquer à chaque homme selon Diego:

Solo hay un lugar donde podrías hallar amparo, continuó satisfecho de mi silencio, y ese lugar es dentro de ti mismo. (*Mi nombre*, 165)

Au delà du problème des Juifs persécutés et obligés de se réfugier dans d'autres identités pour survivre, Fajardo, à travers les pensées de son personnage semble ici souligner l'importance de l'introspection. Garante de l'intégrité de chaque être humain, elle constitue une source d'inspiration inépuisable pour l'écrivain dont les trois romans s'apparentent à bien des égards à des romans psychologiques. De ce point de vue, le personnage de Tiago, victime du syndrome de Jérusalem, est un bon exemple.

5. Tiago et Dana ou Don Quichotte et Sancho

Sur le plan psychologique, le personnage de Tiago dans *Mi nombre* est profondément perturbé. On apprend à la fin du roman qu'il est atteint du syndrome de Jérusalem :

[...] el médico forense le dictaminó una grave alteración de personalidad con riesgo para su propia vida, una variante aguda del llamado « síndrome de Jerusalén », cuyos extraños delirios místicos afectan a algunos de los turistas que visitan Israel. (*Mi nombre*, 334)

Ce syndrome est connu des psychiatres comme un certain nombre d'autres syndromes liés à un espace. En général, les touristes victimes de ce syndrome souffrent d'une dépression quand ils arrivent à Jérusalem et la vision de la ville sainte la ravive. Ce syndrome semble plus répandu car il est lié à la Terre Sainte et tous les symboles qu'elle véhicule. Dana explique ce mal par la grande souffrance de son ami :

Tiago era un hombre que sufría y que se rebelaba contra su sufrimiento, tan solo eso. (*Mi nombre*, 336)

Cette souffrance est également soulignée par le docteur Ringelheim à Tel-Aviv : « su amigo es un hombre que sufre ». (*Mi nombre*, 77)

Le médecin explique clairement ce qui arrive à Tiago :

« Está muy alterado, eso es verdad, ansiado y obsesionado con la muerte de su hijo, pero no creo que eso tenga nada que ver con la locura [...] todas esas ideas sobre su supuesto origen judío me parecen más bien una búsqueda ; su amigo trata de encontrar una salida al laberinto de dolor en que está metido, alguna explicación, es algo tan humano. ». (*Mi nombre*, 77)

L'explication fournie par le docteur relève de la psychiatrie. Tiago est « alterado », « ansiado », « obsesionado ». Ces adjectifs renvoient à des perturbations de l'esprit comme l'altération, l'anxiété et l'obsession. Le médecin se réfère à une tentative de Tiago pour sortir de la souffrance qu'il compare à un « laberinto de dolor ». La métaphore du labyrinthe évoque une situation inextricable d'où il semble difficile de s'extirper. Cette analyse sera ensuite relayée par le personnage au cours de ce périple labyrinthique à travers son âme tourmentée :

[...] a lo mejor he perdido la cabeza, pero no puedo dejar las cosas así, no voy a conformarme, no puedo hacer como que ya pasó todo, no voy a meter a Daniel en una tumba, a cerrar la tapa y a llevarle flores cada año. No, no me lo voy a tomar con normalidad, él no ha muerto en vano, yo tengo que hacer algo, no voy a dejar que su muerte haya sido para nada. (*Mi nombre*, 218-219)

On note ici la grande lucidité du personnage face à son propre délire qu'il qualifie de folie. « he perdido la cabeza ». C'est son deuil qui l'a mis dans cet état. En essayant de donner un « sens » à la mort de son fils, il cherche à sortir de ce « laberinto de dolor », évoqué par le docteur Ringelheim. Même si le médecin écarte cette éventualité, Dana évoque de nombreuses fois la folie pour décrire l'état mental de son ami :

[...] la locura de mi amigo estaba construida sobre sólidas bases de erudición [...] pues no hacía sino subrayar cuanto de triste y desolador hay en asistir al extravío de la razón de un hombre ilustrado. (*Mi nombre*, 289)

Les termes « locura » ou « extravío de la razón » sont explicites. On sait également que cette folie se traduit par une volonté de changer de nom et d'identité. Tiago veut se transformer en Jamaica. La transformation en une autre personne fait partie d'un grand nombre de pathologies névrotiques liées à la folie. Jamaica est un guerrier. Symboliquement, en se transformant en Jamaica, Tiago peut alors lutter contre sa douleur. D'autre part, Tiago se prend pour un Juif. En prenant l'identité de

Jamaica, le guerrier, il est aussi capable de lutter contre l'injustice et la persécution dont souffrent les Juifs. À travers son personnage, Fajardo peut ainsi évoquer la souffrance de tout le peuple juif.

La folie de Tiago le fait ressembler à Don Quichotte tandis que Dana apparaît comme un nouveau Sancho qui essaye de faire revenir Tiago à la raison. La parenté avec Don Quichotte a été soulignée par Fajardo lors de notre entretien³⁰⁸. À la frontière cis-jordanienne, le lieutenant israélien qui s'est occupé de Tiago, évoque cette parenté avec le personnage de Cervantes :

« parece que tanto libro de Historia se le subió a la cabeza », bromeó,
« como a don Quijote » ; (*Mi nombre*, 51)

Dana est le témoin de la folie de son ami, une gardienne de son délire comme elle se définit elle-même, « puesto que me había tocado en suerte ser la guardiana de su locura ». (*Mi nombre*, 121). Elle a le même rôle que Sancho qui est assez lucide pour se rendre compte de la folie de son maître.

À la fin du roman, Tiago retrouvera la raison, sa folie était passagère. Il reprend son véritable nom.

II. LES RÔLES DU PERSONNAGE

Introduction

L'analyse sémiologique telle qu'elle est définie par Greimas³⁰⁹ et Hamon³¹⁰ nous aide à comprendre comment fonctionne le personnage à l'intérieur d'un roman. S'appuyant sur les travaux des deux critiques, Vincent Jouve rappelle la définition des termes clés comme l'acteur, l'actant et le rôle thématique :

L'acteur [...] est le concept qui se rapproche le plus de la notion traditionnelle de « personnage » [...] l'actant se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit. Le rôle thématique [...] désigne l'acteur envisagé du point de vue narratif, c'est-à-dire comme porteur d'un sens³¹¹.

³⁰⁸ Entretien avec José Manuel Fajardo du 6 mars 2015. Voir annexe p. 477.

³⁰⁹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966. p.66.

³¹⁰ Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Éd. du Seuil, 1977, p. 115.

³¹¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, 2010, p. 77-78.

Ces trois concepts, notamment celui de rôle thématique, nous renseignent sur le sens des œuvres que nous étudions :

C'est à travers la nature et la répartition de ces rôles que passera en grande partie le sens du roman³¹².

Ces rôles correspondent à ce que Hamon appelle, le « faire » du personnage.

A. Les rôles actantiels

Vincent Jouve, se basant sur Greimas, définit ainsi les actes ou les rôles actantiels dans un récit :

L'actant se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit (rôle que les acteurs ont pour fonction de prendre en charge). On sait que, selon Greimas, les actants (ou rôles actantiels) sont au nombre de six :

-Sujet-Objet; -Opposant-Adjuvant; -Destinateur-destinataire³¹³.

Ce schéma peut être appliqué à chaque roman de la trilogie. Tous les héros, les « sujets », ont une quête, « un objet ». Ils sont en effet en quête de quelque chose et une série d'obstacles ou d'opposants se présente à eux. Des adjuvants interviennent pour les aider :

Les obstacles inévitables dans toute quête font surgir des opposants que le sujet affronte avec l'aide d'adjuvants³¹⁴.

La quête a également une origine, « un destinataire » et une « finalité », un destinataire. Dans les romans de Fajardo, l'origine de la quête est personnelle car ce sont des trajectoires individuelles qui nous sont présentées.

Ce schéma actanciel rappelle l'idée que nous avons déjà évoquée que tout roman est l'histoire d'un conflit. Dans les romans que nous étudions, les affrontements avec les adjuvants sont en effet les principaux ressorts de l'action. Ces

³¹² *Ibid*, p. 79.

³¹³ *Ibid*, p. 76.

³¹⁴ *Ibid*, p. 77.

combats que livrent les héros, constituent des rôles actantiels primordiaux dans la mesure où ils assurent « le fonctionnement du récit³¹⁵ ».

Il s'agit donc de déterminer en quoi consiste la quête de chaque héros et quels rôles prennent en charge les autres personnages par rapport à ce conflit. Sont-ils des opposants ou des adjuvants ?

1. Quête de l'objet par le sujet

Domingo recherche de l'or pour sortir de la misère dans laquelle est plongée sa famille. C'est pour cela qu'il est parti avec Colomb. Ensuite il est investi d'un autre rôle car il vit avec les Indiens de l'île et sa quête devient tout autre. Il veut échapper à la cupidité qui commence à le ronger. C'est la recherche du bonheur sans la notion de richesses.

Mendieta, on l'a vu recherche la liberté religieuse et il veut se rendre en Hollande. Mais on s'aperçoit qu'au cours de son périple, une autre recherche vient s'interférer, celle du bonheur amoureux. Il veut trouver la femme idéale.

Bird recherche une certaine forme d'ascension sociale en retournant sur la terre de ses ancêtres. Il pense ainsi trouver la liberté qu'il ne pense pas avoir dans les colonies.

Quant à Jamaica, il est l'esclave qui veut se libérer de ses chaînes. Toutes ses actions renvoient à cette aspiration de tout homme. Tiago joue le rôle du personnage en proie à une folie passagère due à la perte tragique d'un enfant. Ce qu'il recherche c'est trouver un sens à ce drame terrible.

2. Des opposants multiples

Tous les héros de la trilogie rencontrent des obstacles dans leur quête. Les héros vivent un conflit qu'il leur faut résoudre. C'est le propre de tout personnage car « toute histoire est fondée sur un conflit³¹⁶ » nous dit Jouve. Ces embûches rendent donc le parcours des héros plus périlleux et mettent en valeur leur résistance face à

³¹⁵ Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Éd. du Seuil, 1983, p. 66.

³¹⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 75.

l'adversité. L'élimination de ces obstacles fait partie des épreuves que le héros de l'aventure se doit de surmonter. C'est ce combat que Fajardo nous dépeint tout au long des trois romans. Nous notons que les opposants aux héros sont nombreux et parfaitement identifiables. Ils sont de deux sortes. Il peut s'agir, d'une part, d'entités, comme l'Inquisition, véritable machine à broyer les « hérétiques » ou de groupes sociaux comme les Conquistadors auxquels appartiennent les personnages et dont ils veulent se démarquer. Il peut s'agir, d'autre part, d'opposants qui apparaissent sous la forme de personnages malfaisants qui veulent nuire aux héros.

2.1. Des entités redoutables

2.1.1 Les conquistadors

Les opposants de Domingo sont ses compagnons et leur cupidité, les représentants de la Légende noire, les Conquistadors. Il faut bien comprendre que la lutte que livre Domingo tout au long de son aventure est une lutte contre son propre camp. C'est un combat moral. Domingo n'a pas la force physique pour combattre ses compagnons. Même s'il suit ses compagnons dans l'île à la recherche de l'or, toutes les actions et les pensées du héros s'opposent à la bassesse des conquistadors. Il tente d'empêcher les Espagnols de torturer le chef indien pour leur dire où est l'or :

Teneos ya, que éstas son obras de villanos. (*Carta*, 137)

Domingo qualifie l'action de ses compagnons de vilénie. Par cette réflexion, il s'oppose à eux. Il est capable d'avoir un jugement moral alors que ses camarades ne discernent plus le bien du mal et n'agissent que selon leur propre intérêt et leur cupidité. Les Espagnols laissent Domingo dans la grotte car ils croient qu'il a été infesté par la peste. Attendant à l'entrée de la grotte, ils laissent Domingo questionner le Portugais qui se fait appeler Yucemi par les indigènes. Domingo est ainsi rejeté du groupe, il ne sert qu'à relayer l'information sur l'or :

¿Por qué me tratáis así? Qué mal he hecho? [...]. Me di cuenta entonces de que todos se habían sentido lejos del enfermo y de mí. (*Carta*, 145)

Domingo, le narrateur, est obligé de rester dans la grotte avec l'autre personnage appelé Domingo qui lui, est un infâme personnage qui n'a pas su faire son examen de conscience, une sorte de double du narrateur mais dans la version mauvaise. Le narrateur et son double sont rejetés par le groupe des Conquistadors :

Los delirios de las fiebres no me dejaron terminar de referirte el final del Yucémi, pero no impidieron que viera como aquellos a los que yo creía mis compañeros nos abandonaban en la cueva en tan lastimado estado. (Carta, 151)

À partir de cet enfermement dans la grotte, Domingo ne fait plus partie du groupe d'Espagnols avec qui il est venu sur cette île. Cette scène d'abandon, « mis compañeros nos abandonaban » correspond à un climax dans l'aventure de Domingo. Le personnage s'oppose à ses compagnons moralement mais ce sont eux qui finissent par l'expulser physiquement du groupe. Rien n'est plus comme avant après cette scène qui, comme on l'a vu, débouche sur une phase d'initiation pour le personnage.

Dans *Mi nombre*, les conquistadors sont également les opposants à Diego. Il les appelle les « invasores » (*Mi nombre*, 129). Ils ne représentent pas seulement des hommes en armes, ils sont aussi les représentants de la Couronne espagnole qui opprime les Incas en promulguant des décrets injustes :

Su poder tenía el brillo de sus armaduras y la brutalidad de sus arcabuces, pero se anunciaban en las palabras [...] en bandos y leyes [...]. (*Mi nombre*, 129)

La lutte armée est le seul moyen qui reste à Diego pour combattre ces opposants redoutables :

Había llegado la hora de unirme a los guerreros de mi pueblo que aún resistían contra el imperio de los españoles. (*Mi nombre*, 186)

C'est un combat perdu d'avance. Les incas n'ont pas d'armes aussi puissantes que les Espagnols. L'histoire de Diego illustre les dernières tentatives du peuple inca pour se libérer du joug espagnol. Le lecteur connaît l'issue de cette lutte désespérée. La figure du héros en paraît grandie, car plus la tâche est difficile, plus l'identification est possible. Plus l'opposant est redoutable, plus l'action du héros pour l'abattre est mise en valeur. Le caractère inéluctable de ce combat rend les actes de

Diego encore plus héroïques. Diego est prêt à former lui même une armée s'il ne parvient pas à retrouver dans la forêt les guerriers de l'obscurité :

[...] entonces sería yo el primer soldado de ese ejército necesario y ya sabría atraer otros a mi causa. (*Mi nombre*, 186)

Cette opposition à l'armée espagnole est bien ce qui définit la trajectoire du personnage de Diego tout comme l'opposition à ses compagnons d'armes caractérise le cheminement de Domingo.

2.1.2 L'Inquisition

L'opposant de Luis de Torres et de Mendieta est l'intransigeance religieuse du pouvoir Espagnol représentée par l'Inquisition. L'entité redoutable est présente dans les trois romans. Son ombre plane sur le destin des personnages

Dans *Carta*, Luis de Torres avertit les indiens du danger :

Luis de Torres les había dicho que desconfiaran de las religiosas enseñanzas que Don Diego hacía a los indios, pues tras las hermosas palabras de Nuestro Señor Jesucristo pronto vendrían hombres terribles, que eran llamados inquisidores, y prenderían fuego a las cabañas de los indios y aún a sus cuerpos [...]. (*Carta*, 58)

Ce danger est évoqué avec clarté, à travers l'allusion aux représentants de l'institution créée par les Rois Catholiques, « hommes terribles, que eran llamados inquisidores ». Dans *Carta*, Torres annonce la venue de l'Inquisition dans le Nouveau Monde. Elle sera effective à Lima dès 1609, comme l'indique Mendieta dans *Converso* :

[...] cuando yo era todavía un niño, vino a instalarse en Cartagena de Indias el terrible tribunal del Santo Oficio y no se hicieron esperar sus inquisidores. (*Converso*, 114)

L'ombre de l'Inquisition plane sur tous les personnages de la trilogie. Ses représentants incarnent la persécution. Tiago se réfère à eux à chaque fois qu'il veut prendre la défense de personnes opprimées et dénoncer l'injustice :

Tiago se lanzó a un alarga diatriba contra los policias, a los que tildó de inquisidores [...]. (*Mi nombre*, 59)

2.2 Des personnages malfaisants

Chaque héros a un ou deux opposants qui apparaissent sous la forme d'un personnage malfaisant. Domingo a comme opposant son propre double, le Domingo malfaisant et tous les autres conquistadors avec qui il entreprend son périple dans l'île. Ceux-ci l'abandonnent dans la grotte.

Bird a deux opposants. Il y a Catalina, la femme cruelle, « la reina del engaño y la doblez » (*Converso*, 65.), « mi Catalina, distante y cruel » (*Converso*, 298) et le soldat anglais Bunyan qui le prend pour un espion, « Desde el mismo momento en que me vio, Bunyan me eligió como blanco de sus ingratas bromas » (*Converso*, 296)

Mendieta a les deux chasseurs de Juifs à la solde de l'Inquisition qui tentent de le tuer sur le bateau, « los enfurecidos » Azcoitia et Gastaca :

[...] el miedo que demudaba el rostro de Cristóbal Mendieta, por el odio que contraía los rostros de sus perseguidores [...]. (*Converso*, 103)

Le point commun entre tous ces opposants est la noirceur de leur âme.

3. Les adjuvants : des aides précieuses

Chaque héros a un adjuvant, c'est-à-dire un personnage qui l'aide dans sa quête. Le schéma actantiel est respecté. On peut établir ce schéma comme le fait Vincent Jouve à propos des trois mousquetaires³¹⁷. Comme D'Artagnan peut compter sur le soutien de ses compagnons Athos, Porthos et Aramis, chaque héros de la trilogie bénéficie de l'aide d'un adjuvant. Héros et adjuvants forment des binômes dans lesquels les rôles peuvent parfois s'inverser. Un adjuvant peut à son tour être aidé. L'existence de ces binômes qui s'entraident met en lumière des histoires d'amitié.

Dans *Carta*, l'adjuvant de Domingo est Luis de Torres. Il lui fait prendre conscience de la méchanceté des Espagnols et de la cruauté des représentants religieux au service de l'Inquisition. La condition de « converso » de Torres émeut

³¹⁷ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 77.

Domingo. Ses paroles le font réagir et le conduisent progressivement à un changement d'attitude :

[...] no he podido dejar de pensar en las razones de Luis de Torres, a tal punto me conmovió su desdicha fortuna, que nos es uso entre los hombres probar a ver las cosas como las ven quienes de nosotros difieren. (*Carta*, 83)

Dans *Converso*, Mendieta a plusieurs adjuvants. Il y a d'abord le pirate Jan Janssen, qui lui permet de retrouver la liberté en devenant pirate. Le pirate hollandais aide Cristóbal dans ses efforts pour se libérer des chaînes que la condition de « converso » lui impose. Il est une sorte de mentor qui initie le Juif à l'art de la piraterie. Et il y a l'ami Bird qui permet à Mendieta de retrouver celle qu'il aime. Bird trouve lui-aussi en Mendieta un adjuvant quand celui-ci lui permet d'obtenir « la boleta » pour embarquer.

Dans *Mi nombre*, l'adjuvant de Jamaica est Diego qui le recueille dans la forêt. Grâce à cette action, Diego permet à Jamaica d'atteindre la stature d'un héros. Il peut ainsi exaucer un souhait : celui de pouvoir lutter contre l'injustice. À son tour, Jamaica aide Diego dans sa lutte. Celui-ci peut trouver en Jamaica, un chef à admirer et à vénérer.

Dana est adjuvante de Tiago quand elle essaye de comprendre ce qui lui arrive et qu'elle accepte de l'appeler Jamaica.

B. Les rôles thématiques

Les rôles thématiques sont ceux qui donnent un sens aux intrigues :

Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs³¹⁸.

Selon Jouve, il faut déterminer les « axes préférentiels » qui permettent de dégager les « différents rôles thématiques qui renvoient à des catégories psychologiques ou sociales ». Cette analyse nous permet de cerner chaque personnage en fonction d'un statut qu'il est censé représenter. Nous nous

³¹⁸ Algirdas Julien Greimas, *Du sens, II*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 66.

concentrerons sur deux axes qui sont représentés dans les trois romans et qui relient ainsi les trois œuvres entre elles. Il s'agit de l'aventure et de l'amour.

1. Les aventures de l'aventurier

Le thème de l'aventure permet à Fajardo de camper le personnage de l'aventurier. Les héros entreprennent un voyage qui constitue une aventure car celui-ci les place face au dépaysement et au danger, qui sont les valeurs fondamentales du roman d'aventures selon Matthieu Letourneux :

[...] un certain nombre de constantes du genre, puis de les organiser autour de deux valeurs fondamentales : l'importance du dépaysement [...] et la place centrale attribuée à l'action violente qui fait courir au héros un risque de mort ou au moins un péril physique d'autre part³¹⁹.

On s'aperçoit en effet que tous les héros de la trilogie sont à un moment ou à un autre confrontés à un grand danger et au risque et que par cela même ils sont plongés dans une situation d'aventure telle qu'elle est également décrite par Jankélévitch :

Une aventure qu'elle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale ; dose homéopatique si l'on veut et généralement à peine perceptible³²⁰.

Il s'agit de démontrer comment ces valeurs interviennent thématiquement dans la caractérisation des personnages. Les héros de la trilogie, en tant qu'aventuriers sont attirés intrinsèquement par l'aventure. Dès le début des romans, ils rentrent en aventure en partant vers un monde nouveau. C'est leur rapport à l'aventure qui est mis en évidence.

1.1 Des départs sans retours

Dans les trois romans de la trilogie, le début de l'histoire des personnages est présenté comme l'entrée dans une aventure. Le départ est décrit avec précision. Les

³¹⁹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 19.

³²⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Chapitre I, Paris, Flammarion, 2017, p. 27.

héros quittent un univers familier pour un autre univers qu'ils ne connaissent pas et qui peut s'avérer hostile. Dans *Carta*, c'est la pénétration à l'intérieur de l'Hispaniola qui place les personnages dans une situation d'aventure et de danger :

Quando nos adentramos en tamaña cueva, tal parecía que atrás dejábamos la vida que nos ha sido natural y propia y ante nosotros solo había la oscuridad de un futuro incierto [...]. (*Carta*, 89)

C'est l'entrée en aventure des personnages qui est ici décrite. L'éloignement de la vie quotidienne, qui est l'une des caractéristiques du roman d'aventure est exprimé par cette phrase : « dejábamos la vida que nos ha sido natural ». Les héros quittent la vie policée : « la vida que nos ha sido natural » qui était représentée par la vie au fort sous les ordres du Capitaine Arana. Ils s'enfoncent dans un univers hostile représenté par cette grotte dans laquelle ils s'enfoncent : « nos adentramos en tamaña cueva ». La grotte, ce lieu obscur, renvoie ici à la façon dont Joseph Conrad qualifie le fleuve Congo, et ses berges, dans l'un de ses romans d'aventures les plus emblématiques, *Au coeur des ténèbres*. En effet, dans ce roman, dont Fajardo³²¹ revendique l'influence, le héros Marlow remonte le cours du fleuve Congo à bord d'un bateau à vapeur et cette traversée d'une contrée inconnue et hostile est comparée à cette plongée dans le coeur des ténèbres :

El cauce se abría ante nosotros y se cerraba a nuestro paso, como si la selva se hubiera apoderado del río lentamente [...]. Penetrábamos poco a poco en el corazón de las tinieblas³²².

Les héros de Fajardo, comme Marlowe et ses compagnons, s'avancent vers un « futuro incierto ». Ces réflexions rejoignent la définition donnée par Letourneux :

[...] le dépaysement est une sortie du cadre quotidien [...] il introduit, en terme de vraisemblance, l'acceptation d'une incertitude généralisée³²³.

Cette « incertitude généralisée » à laquelle se réfère Letourneux ainsi que ce « futur incertain » évoqué par le narrateur nous renvoient à la pensée du philosophe Jankélévitch :

³²¹ Propos recueillis lors de l'entretien du 6 mars 2015, voir annexe p. 477.

³²² Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Punto de lectura, 2006, p. 90.

³²³ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, p. 77-78.

[...] l'avenir porte la désinence du futur. L'aventure est liée à ce temps du Temps qu'on appelle le temps futur et dont le caractère essentiel est d'être inderterminé. [...]. La région de l'aventure c'est l'avenir³²⁴.

Les héros du roman d'aventures ont à affronter cette sortie du cadre quotidien et cette notion d'incertitude qui induit l'acceptation du risque et du danger. Les héros ne savent pas ce qui les attend. Ils savent juste que quelque chose leur arrivera. Jankélévitch a bien expliqué les deux notions de certitude et d'incertitude que l'avenir induit :

L'avenir est ambigu d'abord parce qu'il est à la fois certain et incertain. Ce qui est certain, c'est que le futur sera, qu'un avenir adviendra ; mais quel il sera, voilà qui demeure enveloppé dans les brumes de l'incertitude³²⁵.

Les personnages, en quittant leur espace familial, quittent leur passé qui lui, porte la marque de la certitude puisqu'il est connu. Cette époque passée est exprimée au passé simple que Jankélévitch qualifie de temps : « univoque ou inambigu », « tout-fait », ou « déjà joué »³²⁶, moins attrayant que le temps futur qui a « toute l'indétermination du mystère³²⁷ ».

Le départ de Mendieta et de Bird dans *Converso* est également décrit comme un lieu que l'on quitte. On note que le même verbe que dans *Carta* est utilisé, « dejar » :

[...] Atrás quedaba el pasado [...] soñábamos también con dejar atrás nuestra propia condición [...].(*Converso*, 44)

Les aventuriers ne savent pas ce qui les attend mais ils savent ce qu'ils quittent. Il s'agit de leur passé : « atrás quedaba el pasado ». À travers cette posture ainsi décrite, les personnages s'inscrivent dans ce rôle thématique lié à l'aventure.

« La oscuridad de un futuro incierto » est une métaphore qui décrit les sentiments ressentis par les héros de *Carta* et de *Converso*. Les personnages sont livrés au hasard d'une bonne ou mauvaise fortune ou aventure. Cet avenir incertain renvoie à l'étymologie du terme que Letourneux rappelle :

³²⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, le Sérieux, l'Ennui*, Paris, Flammarion, 2017, p. 89-95.

³²⁵ *Ibid*, p. 93.

³²⁶ *Ibid*, p. 97.

³²⁷ *Ibid*, p. 97.

La question du hasard, que l'on retrouve dans l'idée de sort (la « bonne aventure ») mais aussi d'errance (« aller à l'aventure ») s'enracine dans l'étymologie du terme : *adventura*, c'est ce qui va advenir, en bien ou en mal³²⁸.

Dans *Converso*, la posture même du personnage de Jamaica juché à la proue du bateau est celle du héros qui se prépare à affronter ses aventures :

Jamaica que se había encaramado al palo del bauprés, se balanceaba a proa con la vista en la inmensidad oceánica que nos aguardaba. (*Converso*, 44)

Ce regard qui se dirige vers l'immensité de l'océan « la inmensidad oceánica », c'est-à-dire vers l'horizon, est fixé vers le futur incertain de l'aventure. Jankélévitch nomme ces bateaux qui partent vers l'aventure en mer les « vaisseaux d'aventure » :

Ces vaisseaux d'aventure qui lèvent l'ancre au soleil couchant, comme dans un tableau du Lorrain, obéissent à l'appel de l'horizon [...] ³²⁹.

Ce départ n'est pas sans rappeler le départ d'Ulysse du pays des Phéaciens. Cette réminiscence du départ du héros légendaire renforce la stature d'aventurier des trois héros. Cet appel concerne non seulement Jamaica mais aussi ses compagnons. Bird prend soin de le stipuler en utilisant le pronom « nos ». Cette impression d'incertitude est aussi évoquée par Bird dès que le bateau a pris le large :

[...] pues avanzábamos unos y otros hacia nuestra perdición empujados por la fuerza del viento y por la poderosa alianza del azar con los caprichos del mundo [...]. (*Converso*, 47)

Tout peut arriver sur ce bateau livré aux caprices du destin et de l'aventure : « alianza del azar con los caprichos del mundo ».

Quand Jamaica s'enfuit de la plantation, où il était esclave, il s'enfonce dans la forêt amazonienne. C'est là que ses aventures commencent véritablement. Il quitte le monde policé et il va se retrouver seul dans ce monde hostile où sa survie est incertaine :

³²⁸ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 27.

³²⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Chapitre I, Paris, Flammarion, p. 204-205.

[...] y así se internó en las tierras del Brasil [...] hundiéndose en una selva inconcebible. (*Mi nombre*, 244)

Les verbes « internarse » et « hundirse » évoquent l'action de pénétrer profondément à travers un lieu, comme si on voulait s'y perdre. Jamaica entre pleinement dans l'aventure, représentée ici métaphoriquement par la forêt.

Après avoir retrouvé un semblant de civilisation aux côtés d'un village indigène, il est à nouveau obligé de repartir dans la forêt quand celui-ci est décimé par une mystérieuse fièvre :

[...] había vagado solo por la selva. (*Mi nombre*, 246)

Son retour parmi les hommes est évoqué à travers la métaphore de l'homme qui émerge à nouveau tel un nouveau Jonas :

[...] con tal de emerger de nuevo entre los hombres. (*Mi nombre*, 247)

Cette image signifie que Jamaica s'était éloigné pendant un temps de la société des hommes comme Jonas englouti par la baleine.

Quand Diego rejoint les guerriers de l'obscurité, il quitte le territoire paisible où il vivait :

Abandoné el caserío del abra del Gran Chimú. (*Mi nombre*, 186)

Quand l'universitaire Tiago Boroní quitte la conférence de Tel-Aviv, il s'aventure vers un monde inconnu : la frontière cis-jordanienne, une zone militaire surveillée, un territoire à haut risque :

[...] la situación en los territorios palestinos no era como para que un español desquiciado se lanzara solo a la aventura por las carreteras vecinas, sin tener la menor idea del país. (*Mi nombre*, 30)

Tiago s'est lancé donc seul dans une zone inconnue de lui. Le risque est maximal : « La situación no era como para ». L'expression : « lanzarse a la aventura » prend tout son sens. Tiago prend beaucoup de risques également quand il décide de pénétrer dans le quartier de La Courneuve :

Nos estábamos adentrando en el arrabal en lugar de regresar a París [...].(*Mi nombre*, 200)

On note également dans ce passage que la pénétration de Tiago et de Dana à l'intérieur de ce quartier est évoquée par le verbe : « adentrarse » qui renforce cette idée que l'on s'introduit dans une zone ennemie et que l'on va y courir tous les dangers possibles. La notion d'aventure est étroitement liée à la notion d'espace car elle est liée au dépaysement.

Les jeunes révoltés de la banlieue livrent bataille :

[...] un grupo de diez o doce jóvenes descendieron a la carrera las escaleras de la estación, entre chillidos agudos que sonaban como gritos de guerra [...] su indumentaria militar adquiriría de pronto el aspecto uniforme de una partida militar. (*Mi nombre*, 201-202)

Dana compare cette zone de combat de rues à un combat en pleine forêt amazonienne « como si Aubervilliers fuera una ciudad perdida en la selva amazónica ». Les jeunes lancent des cris de guerre « gritos de guerra ». Ils sont habillés comme des soldats, ils portent tous la « indumentaria militar » et constituent ainsi une petite armée, « una partida ». Ils ne sont plus des jeunes de banlieue mais des guerriers, des rebelles de la forêt amazonienne : « incendiarios, rebeldes que luchaban en vano contra un imperio. (*Mi nombre*, 217). Fajardo établit donc le lien entre le récit premier constitué par l'histoire de Dana et de Tiago et le récit de Diego, le jeune Inca, que Dana est en train de lire. Dana et Tiago entrent dans une aventure périlleuse comme Diego quand il rejoint les guerriers de la forêt.

En ce qui concerne un possible retour, Fajardo semble appliquer cette phrase de Jankélvitch aux héros de la trilogie : « L'aventure moderne, c'est le départ sans le retour³³⁰ ».

Les héros, même s'ils retrouvent l'ordre établi, ne reviennent pas vers leurs lieux d'origine. Domingo ne retourne pas en Espagne. Bird et Mendieta ne retournent pas vivre dans les Colonies. Jamaica ne retourne pas à Ceylan. Diego ne retourne pas dans son village. Tiago ne retourne pas à Paris. L'aventure est totale. Les héros ont changé de vie.

³³⁰ Vladimir Jankélvitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 197.

1.2 Le goût pour l'aventure

Il y a dans les trois romans l'emploi réitéré du mot « aventura ». On peut y voir une connotation positive qui renvoie à un certain goût pour l'aventure.

Dans *Carta*, Domingo qualifie l'histoire de ces hommes d'aventure :

Juan de Lequitio que, ya sabrás, se embarcó en esta aventura. (*Carta*, 20)

Il oppose l'envie d'aventure à l'envie de femmes :

Como ves, hermano, el trabajo y la aventura no han dormido mi corazón, y todavía me embriaga la femenina belleza. (*Carta*, 26)

Cette phrase pourrait signifier que le désir d'aventure ne lui a pas fait perdre pour autant le désir de femme.

Dans *Converso*, la péripétie de la Mamora est comparée à une aventure :

Di pues mi conformidad y me apresté a preparar el hato que había de acompañarme en aquella aventura. (*Converso*, 156)

Contreras et ses hommes ont accompli un exploit à La Mamora. On voit bien le sentiment de Bird, prêt à repartir :

La tentación era mucha y el entusiasmo de nuestra reciente hazaña despertaba en el espíritu el hambre de nuevas peripecias. (*Converso*, 177)

Les termes « tentación », « hambre » évoquent cette envie de l'aventure ou cet appel. Il s'agit de l'appel de la nouveauté et des actions glorieuses et imprévues, suggérées par les termes « hazaña » et « nuevas peripecias ».

Quand Mendieta doit pour la première fois partir en mer avec le Capitaine Jan Janssen, celui-ci évoque les bienfaits que ce voyage peut procurer :

Quería el holandés que se embarcara de inmediato en la carabela a fin de que le acompañase en la derrota que habría de proporcionarles nuevas riquezas y aventuras. (*Converso*, 199)

La route, « la derrota » qu'évoque Janssen conduit à la richesse et à l'aventure : « nuevas riquezas y aventuras ». En mettant sur le même plan richesses

et aventures, le Capitaine évoque deux sources de plaisir pour ce nouvel aventurier des mers que va devenir Mendieta.

1.3 Le rapport à la violence et à la sauvagerie

Le point commun entre les héros de la trilogie est qu'ils sont confrontés à la violence et la sauvagerie. C'est une caractéristique du roman d'aventure. Au XIX^e siècle, le monde nouveau des colonies offrait aux écrivains un cadre propice au récit de l'aventure : un décor sauvage, rempli de dangers. Letourneux explique que dans le roman d'aventures, la question de la sauvagerie est primordiale :

[...] le roman d'aventures fait signe vers une certaine ambivalence, celle de la relation à la civilisation et à la sauvagerie [...] ³³¹.

Il indique que ce rapport à la sauvagerie est lié à la notion d'initiation :

Or, la question de la sauvagerie tient une place centrale dans le récit en particulier quand celui-ci convoque les intertextes initiatiques : le héros quitte le monde familier et pénètre un univers inconnu et barbare, souvent guidé par un initié et franchit un certain nombre d'épreuves ³³².

Nous avons déjà démontré à travers l'étude de l'espace que tous les héros franchissent, à un moment de leur parcours, une étape initiatique. Il est vrai que tous les personnages au cours de leur histoire pénètrent dans un monde sauvage qui les conduit progressivement à une transformation.

La sauvagerie revêt différentes formes dans les trois romans. Il conviendra de les distinguer. En effet, la sauvagerie renvoie tout d'abord à l'existence de mondes inexplorés. Les héros sont tout d'abord confrontés à la sauvagerie du nouveau monde qu'ils découvrent. Si on se réfère à l'étymologie du terme « sauvage » on y trouve la référence à l'origine du mot qui est le mot latin « selva » qui veut dire forêt. Le monde sauvage signifie à l'origine un monde inhabité et qui n'a pas été encore dompté par l'homme. Il peut s'agir d'une terre hostile et effrayante ou hospitalière. Et on peut accorder au terme une valeur positive ou négative, selon qu'il sera employé pour appuyer ou non la supériorité de la notion qui lui est opposée, c'est-à-dire la

³³¹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 22.

³³² *Ibid*, p. 22.

civilisation. Ce manichéisme qui reposait sur la croyance que le monde civilisé des colonialistes était supérieur au monde sauvage qui était donc à proscrire a été une caractéristique du roman d'aventure pendant sa période d'apogée, c'est-à-dire entre 1870 et 1930. Cet aspect n'apparaît pas chez Fajardo et dans le roman d'aventure, ce que semble retenir du genre l'auteur, c'est le choix d'un cadre, un monde inhospitalier susceptible de créer l'angoisse et la peur. Il est des terres plus inhospitalières que d'autres. Fajardo choisit la forêt tropicale. Placer les personnages dans cet univers c'est donc les placer dans une situation aventureuse. D'autre part, un autre type de sauvagerie se présente dans les romans et de manière symbolique renvoie aux mauvais instincts de l'homme comme la barbarie et la cruauté, qui sont aussi des ingrédients du roman d'aventures. Letourneux soulève la question en se référant au roman de Conrad, *Le coeur des ténèbres* :

Ce voyage au coeur des ténèbres est en effet présenté comme une rencontre avec le wildderness, valeur ambiguë, force instinctive de vie mais aussi folie et cruauté (« goût du sang »). Pour lutter contre ses ennemis, le héros est contraint d'employer leurs propres moyens : il tue, il ment [...]³³³.

Cet « instinct de vie mais aussi folie et cruauté » est un élément présent dans la caractérisation des personnages de la trilogie.

1.3.1 L'aventurier et la forêt tropicale

Le héros de *Carta*, Domingo et ceux de *Mi nombre*, Diego et Jamaica sont confrontés au monde sauvage de la forêt tropicale. La peur que les personnages ressentent en traversant ce monde menaçant est communiquée au lecteur. Ces personnages évoluent au coeur même du monde sauvage et donc de l'aventure et leurs corps en ressentent les effets. Ils doivent résister pour survivre et affronter leurs peurs.

a. Résister à la force des éléments

Dans *Carta*, la remontée du fleuve Yaqui en bateau ainsi que la longue marche le long de ses berges en pleine forêt tropicale est très pénible pour les Espagnols. Le fleuve et les rivages, c'est-à-dire ce nouveau monde sauvage, se

³³³ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, Limoges, Pulim, 1870-1930, p. 22.

montrent très hostiles aux conquistadors comme dans le roman de Conrad. Le récit de l'aventure donne à voir les efforts de l'aventurier qui doit savoir résister à la dureté du monde sauvage, qui le place dans une situation de péril extrême où la survie est incertaine :

Tres jornadas hace que llueve sin pausa y seguimos río arriba, exhaustas las fuerzas y ahogadas las alegrías en este diluvio que ahoga nuestros pechos [...] hay nubes de mosquitos que nos martirizan [...]. (*Carta*, 88)

Ils vont au bout de leurs propres limites : « exhaustas las fuerzas » :

[...] sudorosos y empapados, sin que mucho avancemos ni ganemos recompensa alguna a nuestros esfuerzos [...] y tenemos el cuerpo dolorido [...]. (*Carta*, 93)

Le parcours est laborieux, « sin que mucho avancemos ». L'aventurier est en lutte contre les éléments et son voyage qu'il soit effectué en bateau ou à pied, est périlleux :

Así viajamos [...] bregando con las revueltas aguas [...].(*Carta*, 94)

[...] y ahora mientras caminamos por la selva abriéndonos paso con hachas y espadas [...].(*Carta*, 94)

Nous pouvons établir un parallèle entre les personnages de *Carta* et les personnages de Jamaica et de Diego de *Mi nombre*, qui ont eux aussi à résister à ce monde sauvage. Le point commun des héros de la trilogie est la persévérance face à l'adversité. Lutter contre les éléments fait partie des épreuves que les héros ont à surmonter :

Pero había algo tan desmesurado en la gesta de aquel remoto Jamaica, una voluntad de vivir radical y tenaz, que daban ganas de creerlo todo, cada uno de sus millones de pasos en la espesura de la jungla, cada brazada en las aguas de los ríos peligrosos. (*Mi nombre*, 247)

Jamaica a su résister aux éléments, tout comme Diego et ses compagnons. Leur périple est comparé à une lutte acharnée contre la forêt :

[...] perdidos en la inmensidad de un infierno verde que amenaza a cada instante con devorarnos [...] la larga marcha de nuestra huida hacia el corazón de la selva. (*Mi nombre*, 286)

Les héros de la trilogie ont la même endurance face aux éléments. Ils vont au delà de leurs limites. Ce qu'ils accomplissent est un exploit. Leur détermination est le point commun qui les unit.

b. Affronter la peur

L'aventurier doit affronter sa peur. L'un des objectifs du roman d'aventures selon Jean-Yves Tadié est de reproduire les « passions humaines élémentaires, la peur, le courage, la volonté de puissance, l'abnégation, l'instinct de mort, l'amour³³⁴ ». Le sentiment de peur est traité dans l'analyse des réactions des personnages confrontés aux dangers de l'aventure.

Dans *Carta*, la peur est provoquée par les animaux sauvages, par les hommes hostiles qui habitent la forêt, et par ce monde inconnu tout entier :

[...] la atención sobresaltada por las muchas criaturas que pueblan, tan espesa selva [...] cocodrilos que causan espanto. Estos lagartos rondan siempre las orillas del río y nadan mucho en silencio, lo que les hace aún más terribles [...]. (*Carta*, 89)

Le narrateur Domingo multiplie l'emploi des mots exprimant la peur ressentie : « sobresaltada », « causar espanto », « terribles ».

Dans un autre passage, Domingo indique que le feu doit absolument rester allumé pour faire fuir les bêtes sauvages :

Hemos acordado dejar dos centinelas esta noche pues, al faltarnos el fuego que espante a las criaturas de la selva. (*Carta*, 94)

Dans *Carta*, les indiens qui vivent sur les berges sont hostiles et lancent des flèches aux Espagnols comme dans le roman de Conrad :

Llevaban azagayas y algunos arcos y con todo hacían ademán de tirármelo. (*Carta*, 90)

[...] algunos de los indios llegaron a arrojarnos sus azagayas [...]. (*Carta*, 61)

³³⁴ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 9.

Fajardo a déclaré qu'il est influencé par le roman de Conrad. La longue remontée du fleuve par les Conquistadors rappelle à bien des égards la remontée du fleuve Congo du *Coeur des ténèbres*. Fajardo se situe ainsi dans le droit fil des grands romans d'aventures.

L'inquiétude s'empare des Espagnols, « Seguimos remando llenos de inquietud ». (*Carta*, 91)

Les Conquistadors sont observés et surveillés lors de leur lente traversée du fleuve puis de la forêt. Une phrase résume à elle seule l'expérience vécue par les personnages : « Y es un miedo creciente el que nos atenaza » (*Carta*, 106).

C'est aussi la peur qui s'empare de Diego et de ses compagnons après leur défaite contre les Espagnols et la mort de Jamaica, durant cette fuite au cœur même de cette forêt impénétrable :

Una huida que aún no concluye [...] y que no es ya cosa de ayer sino de hoy mismo, de ahora de ese presente temible que vivimos gobernados por el miedo [...]. (*Mi nombre*, 286)

Dana est également gagnée par la peur lors de l'épisode violent de la banlieue. Cette peur lui en rappelle une autre, celle ressentie lors d'une manifestation à Yenin :

Un escalofrío familiar me recorrió la espalda, era el mismo que había sentido el día de la manifestación en Yenin [...] Puro miedo como una descarga que encabrita [...]. (*Mi nombre*, 202)

La scène de la banlieue vécue par Dana et Tiago s'apparente à une aventure au même titre que l'avancée des personnages de *Carta* dans la forêt tropicale et cette peur s'empare également du lecteur à la découverte de ces pages. C'est la décharge d'adrénaline, « una descarga que encabrita », que tout amateur de roman d'aventures ou tout spectateur de films d'action recherchent inconsciemment. C'est là tout l'attrait du roman d'aventures dont la « narration est organisée en fonction du lecteur³³⁵ » selon Jean-Yves Tadié.

³³⁵ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 7.

1.3.2 L'aventurier face à sa propre sauvagerie

La violence et la sauvagerie des hommes sont des thèmes présents dans les trois romans à partir d'une double perspective, historique et fictionnelle. Fajardo souligne la cruauté des conquistadors et celle des représentants de l'intransigeance religieuse contre les Juifs et les « moriscos ». La violence des hommes est également traitée à travers des exemples fictionnels plus individuels.

a. Une sauvagerie historique

Dans *Carta*, Domingo remonte avec ses compagnons les berges menaçantes, d'un fleuve dont les habitants leur sont hostiles mais on s'aperçoit que ce cadre menaçant et la crainte qu'il inspire en viennent à symboliser la cruauté des Espagnols :

[...] mis temores, que ya no se alimentan solo con los peligros de la enemistad de los indios sino con la dureza de nuestros propios corazones. (*Carta*, 95)

La « dureza de los corazones » traduit ici la méchanceté des Espagnols qui traînent avec eux dans leur longue marche à travers l'épaisse forêt trois jeunes indigènes ligotés :

[...] llevamos atados al extremo de unas sogas una moza y dos mozos indios que son nuestro salvoconduto y nuestro pecado. (*Carta*, 94)

La végétation impressionnante du monde sauvage est utilisée de façon métaphorique par Fajardo pour évoquer la pire sauvagerie, celle de l'homme. La végétation forme comme un tunnel au-dessus de la tête des Conquistadors :

El río tiene una boca grande [...] que forma como un túnel de verdura [...]. (*Carta*, 88)

Ce tunnel étouffe progressivement les Espagnols qui sont comme encerclés par cette nature terrifiante, « la espesura que nos rodea » comme s'il s'agissait de leur propre culpabilité et ils s'enfoncent dans les ténèbres de leur âme :

Mas apenas si hallemos leña para alimentar las llamas y mucho antes que llegue el alba nos sumiremos en las tinieblas. (*Carta*, 93)

Domingo évoque ici le fait qu'il y a peu de bois sec pour allumer un feu et que le maigre foyer ne pourra pas leur procurer lumière et chaleur jusqu'à l'aube mais l'évocation de la plongée dans les ténèbres prend aussi, dans ce passage, un caractère symbolique. Dans un autre passage les nuits dans la forêt sont comparées à des cellules :

Y es aún mayor placer escribirte bajo la luza del sol y no ya en la celda de las noches de la selva. (*Carta*, 118)

C'est la noirceur de l'âme des Conquistadors qui est suggérée. La réminiscence du roman de Conrad, *Au coeur des ténèbres* est une nouvelle fois flagrante. Les Espagnols marchent vers leur perte et leur châtement. Le héros de Conrad, évoquant l'expédition de l'Eldorado, se réfère à la punition méritée qui attend les explorateurs :

Sin duda, también ellos como nosotros, encontraron el destino que merecían³³⁶.

Nous voyons donc comment la description du périple des Espagnols dans la forêt ne sert pas seulement à recréer un univers propice à l'aventure. Elle sert à souligner la cruauté des Espagnols qui a alimenté le thème de la Légende noire.

La persécution dont sont victimes les Juifs est présentée à travers la tentative d'assassinat que subit Mendieta dans *Converso*. Deux personnages, Azcoitia y Gastaca poursuivent le héros dans le bateau le San Juan Gaztelugache car ils ont découvert qu'il est juif :

Frente a él, enfurecidos Azcoitia y Gastaca esgrimían sendas dagas y pugnaban por cortarle el paso [...] el odio que contraía los rostros de sus perseguidores [...]. (*Converso*, 103)

La sauvagerie dont font preuve ces deux infâmes personnages sert la fiction et le récit de l'aventure qui a besoin d'actions violentes mais témoigne aussi d'une réalité historique. Les chapitres précédents ont décrit l'existence de ces deux chasseurs et dénonciateurs de juifs et de sorcières à la solde de l'Inquisition. De la page 90 à la page 94, le narrateur décrit les agissements de ces personnages malfaisants qui semblent être fictifs mais dont les dénonciations s'inscrivent dans un

³³⁶ Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Santillana Ediciones, 2006, p. 86.

contexte historique bien réel. Il s'agit de la période qui correspond à l'autodafé réalisé contre les sorcières de Zugarramundi en 1610 :

La celebración del auto de fe contra las brujas de Zugarramundi, en el que no se alcanzó a condenar sino a cinco o seis de las casi trescientas acusadas [...] lejos de saciar su sed de denuncias le reavivó el deseo de hacerlas y aún le tornó temerario. (*Converso*, 92)

Ce vil personnage de Azcoitia, en plus de s'en prendre aux Juifs, décide aussi de chasser les sorcières supposées de Bermeo. Ces digressions rappellent le climat qui régnait au Pays Basque, une terre où la mythologie s'alimentait de ces histoires de sorcières et où l'Inquisition, en plus de lutter contre les Juifs, s'attacha notamment à combattre le luthéranisme. Ce fait est également rappelé par Fajardo. Un certain Acedias, un gitan avait été condamné car on l'accusait de détenir un livre écrit par Luther :

Acedias, había ido a dar con sus huesos en la cárcel, y una de las ancianas temió por confesar que tenía escondido en la huerta de su casa un libro escrito por el hereje Lutero [...]. (*Converso*, 91)

Ces digressions seront donc relayées par des scènes de la fiction qui impliquent les personnages principaux de l'intrigue. En l'occurrence, ici, il s'agit du « converso » Mendieta qui subit directement la cruauté que l'on peut qualifier « d'historique » de Azcoitia et Gaztaca. Cette imbrication entre matière historique et fiction est expliquée par Isabelle Durand-Le Guern dans son commentaire de l'œuvre de Walter Scott :

Ainsi il évite les développements didactiques sur la situation historique, et choisit plutôt de faire ressentir au lecteur cette situation à travers les personnages, des événements ou des scènes typiques³³⁷.

On voit bien là comment les deux matières s'imbriquent, la matière historique et la narration de l'aventure.

³³⁷ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 25.

b. L'aventurier, un assassin malgré lui

Dans *Converso*, Bird tue l'homme qui lui a volé des lettres qu'il écrivait à son fils en espagnol. Celui-ci avait pris Bird pour un espion à la solde de l'Espagne. Bird le pousse du haut d'une falaise. Il est étonné de sa propre force. Bird se trouve bien face à sa propre barbarie :

Mis brazos que tenían una fuerza que yo desconocía, que elevaban el cuerpo menudo y consumido del viejo y cerraba para siempre su boca inclemente y venenosa arrojándole al vacío. (*Converso*, 305)

La scène est d'une grande violence. Le corps est projeté quelques mètres plus bas. Il gesticule avant de s'écraser :

Le vi patalear en el aire durante un momento y lanzar un grito terrible [...].
(*Converso*, 305)

Bird se reproche son geste, se dit qu'il aurait pu éviter de tuer cet homme vil. Il évoque ses pires instincts qui l'ont conduit à un tel acte :

Mientras daba rienda suelta a mis peores instintos. (*Converso*, 305)

Nous sommes bien là dans la caractérisation du personnage du roman d'aventures confronté à sa propre sauvagerie. Mais on s'aperçoit que si le héros agit ainsi, c'est qu'il est obligé. Cette remarque se rapproche des propos de Letourneux :

Le héros est contraint par les événements à tuer ceui qui lui a fait tant de mal tout au long du récit. Mais il le fait presque à regret³³⁸.

Bird regrette son geste en effet. Il est rongé par le remords, « Me tachaba ésta (mi conciencia) de loco y de asesino » (*Converso*, 305). Mais il a été contraint, à commettre cet acte odieux, pour restaurer l'ordre établi :

[...] la violence du héros est contrainte : il s'y résoud parce que c'est le seul moyen pour lui d'échapper à la cruauté de l'autre, de restaurer l'ordre quotidien qui le fera sortir de l'aventure³³⁹.

En éliminant Bunyan, le héros n'a plus à redouter d'être pris pour un espion à la solde des espagnols. Bird retourne à une certaine normalité. Cette petite aventure

³³⁸ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 365.

³³⁹ *Ibid*, p. 364.

avec Bunyan a pris fin. Letourneux souligne ici l'idée car l'aventure a une fin. Si l'aventurier quitte un jour le monde policé, il y revient tôt ou tard.

Le lecteur a assisté à « l'apothéose » du héros et les « apparences sont sauvées », les « valeurs de la civilisation » sont respectées car la sauvagerie du héros est justifiée. Pour échapper à la cruauté de Buyan, Bird a dû le tuer. L'identification avec le lecteur est totale :

Pour triompher, le héros ne doit pas se laisser réellement emporter par la sauvagerie, afin de ne pas apparaître aux yeux du lecteur comme un barbare³⁴⁰.

Mendieta, également, va tuer un ami au cours d'une attaque pirate :

Acababa yo de dar muerte a uno de los últimos marineros que todavía luchaban, al que entré por la espalda cuando tenía arrinconado contra la borda a uno de nuestros hombres, y al sacar mi espada de sus carnes volteó el desdichado hacia mí su postrer mirada y el horror se apoderó de mi alma [...] era la de Alonso Gallo, mi antiguo compañero [...]. (*Converso*, 384)

Mendieta a déjà tué des hommes durant ces attaques mais ce passage concerne un homme en particulier. À l'horreur des détails du corps transpercé par l'épée du pirate : « al sacar mi espada de sus carnes », s'ajoute l'horreur produite par le fait qu'il s'agit d'un ami.

On note que Diego, l'inca dans *Mi nombre*, tue aussi un homme :

[...] conté a Jamaica que durante la noche del ataque a Jaén yo había dado muerte a un hombre por primera vez [...] se me vino encima y hundí el hierro en su vientre sin pensar siquiera en lo que hacía, movido por miedo más que por odio [...] y no había noche que no viera el rostro aterrado del yanacona al sentir como mi daga le buscaba las entrañas [...]. (*Mi nombre*, 257)

À l'abomination du crime : « hundí el hierro en su vientre » ou « mi daga le buscaba las entrañas », s'ajoute le fait qu'il s'agit d'un indien comme Diego.

Le point commun entre ces trois crimes est qu'ils renvoient à la violence et à la sauvagerie inhérentes au roman d'aventures. Ces situations placent les trois personnages au coeur d'une scène très brutale. Ils tuent et ils auront des remords.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 365.

Mais leurs remords durent plus que ceux des héros des romans d'aventures évoqués par Letourneux. Les héros de Fajardo sont des héros plus humains.

1.4 Raconter l'aventure

Il est bon de rappeler ici une phrase primordiale de Jean-Yves Tadié :

Et si beaucoup de romans d'aventures passent de « l'aventure mortelle » à « l'aventure esthétique », s'il sont racontés par le héros vainqueur (L'île au trésor, La maison à vapeur, des récits de Marlow chez Conrad), c'est que l'aventure n'acquiert un caractère de beauté ou même simplement une signification, que lorsqu'elle est contemplée de l'extérieur, et (ou) après coup³⁴¹.

Quatre personnages principaux racontent leur aventure dans la trilogie. Il s'agit de Domingo de *Carta*, de Bird dans *Converso* et de Diego et de Dana dans *Mi nombre*. Cette histoire, racontée « après coup » devient une aventure à part entière. Le héros peut alors en tirer toute la « signification » car il a le recul suffisant et il peut alors la « contempler de l'extérieur ». L'aventure est aussi un voyage à l'intérieur de leur âme tourmentée. Chaque héros « vainqueur » est transformé par l'aventure et celle-ci se finit bien. Le récit prend différentes formes. Domingo écrit une carte qui s'avère être un journal intime. Bird écrit ses Mémoires, Diego une relation et Dana raconte dans un monologue intérieur ses aventures en compagnie de Tiago. Ce récit est livré après coup et les différents narrateurs, comme nous l'avons démontré en analysant le temps du récit, savent doser le suspens en ne livrant pas les informations de façon continue. Ces narrateurs conteurs assurent bien la fonction qui est d'ordinaire attribuée au héros dans le roman d'aventures :

Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un roman dont l'objectif premier est de raconter des aventures [...]³⁴².

Chaque héros annonce son projet, cet objectif premier qui est de raconter dès le début du récit :

³⁴¹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013, p. 6.

³⁴² *Ibid*, p. 5.

Es ese momento, al calor de la hoguera el que estoy aprovechando ahora para escribirte estas palabras como primer poblador de las Indias. (*Carta*, 19)

L'objectif de Domingo est de raconter à son frère son aventure, son expérience en tant que premier « poblador de las Indias ».

Bird annonce également son but dès le début de son récit :

[...] ninguna historia hay más digna de ser contada que la de un hombre al que conocí por primera vez en varias ocasiones, y cuya aventura se ha hecho compañera de la mía [...]. (*Converso*, 14)

Bird se réfère à l'aventure de son ami Mendieta et à la sienne aussi. On note l'importance que l'aventure acquiert ici. Il s'agit d'une aventure digne d'être racontée. C'est un procédé classique, qui consiste à mettre en valeur, dès le début, le héros de l'histoire qui va être racontée pour captiver le lecteur. Il y a ici comme une réminiscence du début du *Quichotte* :

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo [...]³⁴³.

Dans *Mi nombre*, Diego se réfère à son récit en ces termes :

Quede pues el testimonio de esta relación que hoy comienzo y lleve su paso bien medido desde el inicio, como mandan los canones del buen arte de contar historias. (*Mi nombre*, 126)

Le personnage fait allusion à la qualité de l'écrit qu'il va proposer, « el buen arte de contar historias ». C'est une façon de rappeler la place centrale du récit même de l'aventure. Certains auteurs, comme Marc Orlan vont plus loin et suggèrent que « l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit pour renaître bien plus loin sous une autre forme aux limites de l'imagination³⁴⁴ ». Autrement dit, sans le récit, l'aventure n'existe pas. Elle a besoin du récit pour exister, l'aventure s'alimente de son propre récit. Claudie Bernard déclare que pour la faire ressurgir, « il suffit de la rêver- ou de l'écrire³⁴⁵ ».

³⁴³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Madrid, Editorial Alfredo Ortells, 1980, p. 11.

³⁴⁴ Marc Orlan, *Petit Manuel du parfait aventurier*, La Clique du café Brebis, Paris, Gallimard, 1951, p. 186.

³⁴⁵ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 104.

2. L'amour ou l'aventurier amoureux

L'amour est présent dans la trilogie. Au début de leur aventure, les héros revendiquent la liberté en amour. Dans *Carta*, Domingo veut être un homme libre en amour. Il est satisfait de s'être éloigné d'une femme avec qui il avait une relation en Espagne car il revendique un amour sans attaches :

[...] que tal es el amor del hombre : desear hasta el delirio para, una vez satisfechos sus apetitos, buscar la libertad de amar a otras mujeres. Y nada más ataca esta libertad que las ataduras del matrimonio [...]. (*Carta*, 27)

Cette revendication initiale de Domingo au sujet d'un amour libre, sans attaches va de pair avec l'esprit aventureux dont il fait preuve, tout comme Bird de *Converso* :

[...] veía en cada mujer que se cruzaba en mi camino una ciudadela a conquistar, una armada a derrotar, un botín a disfrutar [...] entrar al pillaje en territorio enemigo para retornar triunfal a mi soledad aventurera, con el goce disfrutado por todo tesoro. (*Converso*, 60)

Le rapport que l'aventurier entretient avec l'amour dans la plupart des romans d'aventures est ici exposé avec clarté à travers une métaphore guerrière. L'aventurier comme le pirate est solitaire. S'il aime, c'est provisoirement, pour faire preuve de virilité et assouvir des instincts naturels mais il ne prend pas femme. C'est la philosophie de Domingo et de Bird avant qu'ils ne rencontrent tous deux l'amour « véritable » qui va les transporter et les convertir en amoureux transis. Les deux héros tombent littéralement amoureux :

Pero de todos los rostros que me rodeaban uno había ido conquistando mi atención [...]. (*Carta*, 31)

Bird est épris de Catalina même s'il s'en méfie :

De esta guisa se tambaleaba mi voluntad al punto que ya me veía arrojado a los tentadores brazos de tan voraz hembra [...]. (*Converso*, 98)

En ce sens, ils vivent aussi une aventure, une aventure amoureuse, telle que la décrit Jankélévitch :

[...] l'aventure amoureuse est au contraire profondément intravivante, car elle entretient les rapports les plus intimes avec l'ensemble de la vie, car elle déchaîne les passions les plus ardentes, et les plus véhémentes, car elle est capable de raviner et de bouleverser l'existence jusqu'à sa racine³⁴⁶.

Cette aventure amoureuse va en effet bouleverser l'existence des héros au même titre que « l'aventure mortelle ». L'originalité de Fajardo est de créer des personnages très humains, éloignés de l'archétype. Bird l'aventurier qui revendiquait son libertinage va suivre la Belle Catalina jusqu'au nord de l'Espagne. Il en est de même pour Domingo qui ne voulait aucune attache et se trouve disposé à finir sa vie avec la belle Indienne Nagala.

Il faut également souligner, à la suite de Claudie Bernard, qu'il n'y a presque jamais de roman historique sans le thème de l'amour :

Presque tous les romans historiques comportent un roman d'amour, dont le schéma archétypique est celui de Roméo et Juliette : l'appartenance des amants à deux camps antagonistes, qui parfois les rapprochent, qui parfois les détruisent³⁴⁷.

Dans *Carta*, Domingo le conquistador est amoureux de l'indienne. Ils appartiennent tous les deux à des mondes antagonistes. Dans *Converso*, le page, Cristóbal est amoureux de la fille d'un marquis : Catalina. Il n'est pas de la même condition sociale et de plus il est juif. Tout les oppose.

Dans *Carta*, « l'appartenance à deux camps antagonistes » ne détruit pas les amants mais au contraire les rapproche. Ils dépassent cette « opposition historique » pour former un couple. Un couple fictif qui est à l'inverse du couple formé par Cortés et La Malinche. Dans la fiction de Fajardo, c'est l'Européen qui se transforme en indien :

¡Compadre, parecís un indio!, me dijo y no le faltaba razón pues hacía tiempo que me había desprendido de mis ropas y andaba desnudo como los indios. (*Carta*, 160)

Voilà la constatation que fait Torres en rejoignant Domingo dans le village de l'indienne Nagala. Au contact des indiens et de l'amour de Nagala, le héros est devenu un indien. Le thème de l'amour permet à Fajardo de proposer une autre

³⁴⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 229.

³⁴⁷ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 122.

version de ce qu'aurait pu être la rencontre entre les deux mondes. Pourquoi la civilisation amérindienne n'aurait-elle pas pu imposer une autre version de l'existence, un autre mode de vie?

L'aventure a profondément transformé Domingo. Avant de s'embarquer pour le Nouveau Monde, Il voulait être un homme libre en amour. Il est satisfait de s'être éloigné d'une femme avec qui il avait une relation en Espagne car il revendiquait un amour sans attache :

[...] que tal es el amor del hombre : desear hasta el delirio para, una vez satisfechos sus apetitos, buscar la libertad de amar a otras mujeres. Y nada más ataca esta libertad que les ataduras del matrimonio [...]. (*Carta*, 27)

Le contact avec les indiens a changé le personnage . Il pourrait bien finir son existence auprès de Nagala. Mais il sera rattrapé par l'Histoire.

Ces différentes histoires amoureuses constituent des ressorts de l'action. L'amour de Bird pour Catalina est à l'origine du voyage de Bird vers l'Espagne et c'est parce que Mendieta aime Lisbeth qu'il veut rejoindre la Hollande à la fin du roman. Les intrigues amoureuses s'entremêlent car, tour à tour, Bird et Mendieta vont tomber amoureux d'une même femme, Lisbeth. Les histoires d'amour vont créer différents rebondissements propres à susciter l'intérêt du lecteur. On voit là comment le romancier flirte avec le roman sentimental et on peut également ajouter que l'amour dans ce cas devient un espace amoureux qui transporte ailleurs le personnage de l'aventurier et fonctionne comme un dépaysement.

III. L'IMPORTANCE HIÉRARCHIQUE

Selon Jouve, l'importance hiérarchique renvoie à la « question fort débattue du héros ». Le critique cite les six paramètres définis par Hamon pour identifier « l'héroïté³⁴⁸ » d'un personnage, que l'on peut formuler par ces six questions. Le héros est-il plus décrit qu'un autre ? Combien de fois apparaît-il ? Est-il autonome ? Accomplit-il les actions décisives ? Correspond-il à une « prédésignation

³⁴⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 87.

conventionnelle³⁴⁹ » ? Le narrateur le présente-t-il comme un héros ? Les réponses à ces interrogations découlent directement des analyses précédentes qui nous ont conduite à mettre en partie en lumière la « différentialité » de Domingo dans *Carta*, de Bird et de Mendieta dans *Converso*, de Diego, Jamaica, Dana et Tiago dans *Mi nombre*. Ces personnages de la fiction sont plus décrits que les autres et ils sont au centre des intrigues. Ils racontent leurs propres histoires ou sont les objets principaux des histoires, comme c'est le cas de Jamaica ou de Tiago. Ils incarnent chacun à leur manière la figure de l'aventurier et ils servent à régler le dénouement, le moment clé de tout récit. Parmi ces personnages, il s'agit maintenant de distinguer le héros épique des anti-héros. Nous étudierons ensuite la place des personnages historiques.

A. Jamaica, un héros épique

1. Un héros herculéen qui accomplit des exploits

Françoise Rullier-Theuret donne une définition du héros de l'épopée qui correspond en tout point à Jamaica de *Mi nombre* :

Dans l'épopée, les héros, au premier plan se détachent des combattants ou compagnons qui ne surmontent pas forcément tous les périls (comme ceux d'Ulysse qui n'achèvent pas le voyage)³⁵⁰.

En effet, Jamaica est un surhomme, il « surmonte tous les périls ». Son parcours se compose d'exploits qu'il accomplit. Quand il s'enfuit avec d'autres compagnons des plantations de Belem où il était esclave, il est le seul à survivre :

[...] y así se internó en las tierras del Brazil [...]. Primero perdió a sus compañeros de fuga, que fueron muriendo en el camino [...]. (*Mi nombre*, 144)

Il est également le seul à survivre à la maladie qui frappe tous les habitants de la tribu amazonienne qui l'a recueilli :

Unas extañas fiebres [...] aniquilaron en pocas semanas a la pequeña comunidad de aracas [...]. (*Mi nombre*, 246)

³⁴⁹ *Ibid*, p. 89.

³⁵⁰ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipse, 2006, p. 124.

Il a accompli l'exploit de traverser tout seul l'Amazonie en cinq ans :

En la mitad de ese tiempo, Jamaica había atravesado la Amazonia entera [...]. (*Mi nombre*, 256)

Jamaica a une force incroyable. C'est un formidable guerrier. C'est une qualité du héros épique, qui est souvent un demi-dieu :

Le héros épique, en relation nécessaire avec la transcendance est en accord avec les Dieux, a des capacités supérieures à celle des individus ordinaires [...]³⁵¹.

Le premier titre de gloire est toujours la bravoure au combat ; si Ulysse est rusé, l'Iliade le montre d'abord comme un vaillant combattant³⁵².

De nombreux passages décrivent la force herculéenne de Jamaica :

[...] su porte era de un auténtico guerrero y su manera de sobrellevar la heridas delataba un carácter fuerte y decidido. (*Mi nombre*, 243)

Il a l'allure d'un véritable guerrier. Cela signifie qu'il a un physique qui correspond à ce que l'on attend d'un combattant. Il a la force nécessaire au combat et il est capable de supporter les blessures : « sobrellevar las heridas ». Il est un « auténtico guerrero ». Il est le parfait archétype du héros légendaire. Il allie force morale et force physique, il a « un carácter fuerte y decidido ». Il est sûr de lui comme Hercule :

Hercule était l'homme le plus fort de la terre et il possédait cette suprême confiance en soi que donne une magnifique vigueur physique³⁵³.

Il a la force d'une armée toute entière :

[...] mas Jamaica se abalanzó sobre los Españoles como si él solo fuera un ejército entero, rugiendo como un puma, empuñando su maza-hacha y descargando golpes tan formidables sobre sus primeros adversarios que rodaban por tierra como fulminados por rayos. (*Mi nombre*, 281)

Le langage hyperbolique employé par Diego, « como si él fuera un ejército entero » met l'accent sur la force incroyable de Jamaica. La comparaison avec une

³⁵¹ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 125.

³⁵² *Ibid*, p. 124.

³⁵³ Edith Hamilton, *La mythologie*, 1978, Verviers, Éditions Marabout, p. 192.

armée est déjà très éloquente. L'ajout de l'adjectif « entero » renforce cette idée de toute puissance. Jamaica semble avoir des pouvoirs surhumains. Il terrasse ses ennemis qui tombent comme foudroyés par la foudre, « fulminados por rayos ». Ses actes ressemblent aux actes accomplis par les héros de la mythologie qui souvent sont des demi-dieux, comme Achille ou Hercule Sa force est surhumaine. C'est ce que déclare Bird :

Yo le había visto luchar en semejantes ocasiones con una furia que no era humana. (*Converso*, 133)

Tortuga Johnson dans *Converso* remarque également la force incroyable de Jamaica :

[...] supo Tortuga Johnson que aquel otro cautivo mudo, de reluciente cabeza calva, extraordinaria fuerza y mirada atenta, que había sido capaz de arrancar de la madera con sus propias manos la argolla de su cadena, era nacido en la isla de Zeylam [...]. (*Converso*, 262)

Sa force est « extraordinaria ». C'est bien là la qualité d'un héros qui est en mesure d'accomplir des exploits. Il peut arracher de ses mains le carcan de galérien : « la argolla » qui le retient prisonnier du bateau. Il semble doté de « super pouvoirs » comme les super héros de Marvel, Superman ou Spiderman, qui sont devenus les figures emblématiques des films à grand spectacle actuels.

2. Abnégation et esprit de groupe : les vertus d'un chef

L'abnégation de Jamaica est totale. Il aide les hommes de sa communauté au péril de sa vie. Car c'est aussi une qualité du héros épique selon Françoise Rullier-Theuret. Celui-ci incarne une lutte collective :

Le héros ne s'élance jamais seul car il ne s'agit pas d'une entreprise individuelle, l'épopée incarne dans une figure individualisée une quête collective³⁵⁴.

Jamaica rejoint en effet les guerriers de l'obscurité et il participe à leur lutte contre les oppresseurs Espagnols. Il sera jusqu'au bout solidaire des rebelles incas. Diego, dans une certaine mesure incarne également ce type de héros quand il rejoint

³⁵⁴ *Ibid*, p.125.

lui aussi les guerriers. Jamaica ne pense pas à lui mais au groupe. Il veut même que Diego l'abandonne car, mortellement blessé, il retarde tout le groupe. Diego refuse et lui fait remarquer à juste titre qu'il s'est battu pour la liberté de tout le groupe :

Yo le respondía una y otra vez que de ninguna manera habríamos de abandonarle, habiéndose batido como lo había hecho por nuestra libertad.
(*Mi nombre*, 284)

L'adjectif possessif « nuestra » souligne l'appartenance du guerrier à la tribu avec laquelle il a lutté.

Il devient même leur chef militaire puisqu'il leur indique la stratégie à adopter pour lutter efficacement contre les ennemis ou mettre la communauté à l'abri. La qualité de chef est aussi un attribut du héros épique :

[...] il réalise le type parfait du chef [...] ³⁵⁵.

Comme un véritable chef, Jamaica donne des ordres : « Mandó pues Jamaica emprender nuestra huida » (*Mi nombre*, 261)

3. La dimension mythique

Lors de son périple en Amazonie, Jamaica a vécu avec une tribu, les Aracas. Il est devenu l'un d'eux, pendant deux ans.

Yació con sus mujeres, engendró hijos, cantó a sus Dioses [...]. (*Mi nombre*, 124)

Jamaica marque de sa présence la tribu des Aracas, comme s'il voulait imprimer son influence par delà les générations puisqu'il n'engendre pas un enfant unique mais plusieurs enfants avec plusieurs femmes. On voit là se dessiner déjà les prémices d'un destin extraordinaire à la dimension mythique. L'esclave noir de Ceylan fondant toute une génération d'une tribu amazonienne. Le destin en décide autrement car toute la tribu est décimée avec la nombreuse descendance de Jamaica. Mais le héros continue sa route et rencontre une autre tribu : les guerriers

³⁵⁵ *Ibid*, p. 125.

de l'obscurité, ce qui lui permet finalement d'endosser la stature du héros mythique. Il est comparé à la fin de son périple à Ulysse :

[...] una vida digna de un Ulises apátrida [...]. (*Mi nombre*, 286)

Sa vie est comparée à une geste, le conte oral qui narre les exploits des héros légendaires :

[...] pero había algo tan desmesurado en la gesta de aquel remoto Jamaica [...]. (*Mi nombre*, 247)

À la fin, il meurt au combat et regagne le panthéon des braves :

Desde el cielo de los cielos se divertía. (*Mi nombre*, 301)

Son enterrement est digne d'un héros.

4. La figure épique revisitée

On note quelques différences avec l'épopée. Ce qui rend le personnage de Jamaica original et atypique. Jamaica n'est pas de lignée élevée comme les héros de l'épopée qui doivent être de haute naissance selon Aristote :

L'épopée, genre narratif noble, fonctionne selon ce qu'Aristote appelle le mode de la mimésis supérieure. Le héros appartient à la sphère sociale la plus élevée [...]³⁵⁶.

L'histoire de Jamaica est aussi celle d'une ascension sociale. Il était esclave, galérien, il acquiert sa liberté en devenant un prodigieux guerrier et son nom sera donné à un village. Celui-ci deviendra alors un lieu de mémoire et ses exploits seront racontés de génération en génération. Il observera les hommes du village de Diego, tel un Dieu de l'Olympe : un petit clin d'œil à la mythologie à la fin de son périple.

On accède à l'intériorité de Jamaica dans un passage significatif de *Mi nombre* et l'identification est possible. Il est plus humain que les héros épiques traditionnels dont l'intériorité n'est pas explorée.

³⁵⁶ *Ibid*, p, 126.

L'épopée met en scène une entité sans interiorité, un héros étranger aux tourments de la conscience [...]³⁵⁷.

Jamaica ne recherche pas la gloire. Il l'obtient malgré lui. Il explique à Diego pourquoi il vient en aide aux hommes

Le ayudé por la misma razón que yo os ayudo a vosotros, porque odio la tiranía y a quienes la sirven al punto de meterse en bragueta ajena. (*Mi nombre*, 260)

Jamaica se joint à la lutte collective contre l'injustice et la tyrannie, « os ayudo a vosotros ». Il s'agit d'une dénonciation sans appel des poursuites dont sont victimes les juifs, et qui s'exercent jusque dans leur intimité, leur «bragueta».

B. Des anti-héros

Si les autres personnages sont les héros des romans en raison de l'importance hiérarchique qui leur est attribuée et qui conduit le lecteur à s'identifier à eux, ils n'en restent pas moins des antihéros eu égard à la description du héros épique que nous venons de faire. En effet, Domingo, Bird et Mendieta, Tiago et Diego n'ont pas les capacités « extraordinaires » du héros épique. Ils s'inscrivent dans la dimension moderne du héros que Françoise Rullier-Theuret explique :

La littérature épique tend vers la légende et la mythologie, elle est riche en prodiges et miracles. La culture bourgeoise où naissent la nouvelle et le roman moderne fonctionne sur le mode ironique de la mimésis inférieure³⁵⁸.

Les héros de Fajardo sont en effet ordinaires. Ils n'ont pas de force physique particulière. Diego de *Mi nombre*, est peut-être un valeureux guerrier mais son récit n'en fait pas mention. On sait même que Domingo de *Carta* n'a aucun courage et qu'il n'est pas un homme d'armes. L'autre Domingo le traite de « tonelero medroso » :

[...] y no van a ser un cacique necio y un tonelero medroso quien me impidan triunfar en esta empresa. (*Carta*, 137)

Domingo, le narrateur est conscient de sa faiblesse :

³⁵⁷ *Ibid*, p. 130.

³⁵⁸ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 128.

Echó mano Domingo a su espada y yo dejé la mía quieta, que nada tenía que hacer ante quienes sabían hacer uso de ella mejor mejor yo. (*Carta*, 138)

Tiago de *Mi nombre* n'a aucune force physique et sa façon de se battre est pathétique :

Tiago trataba de defenderse de la lluvia de porrazos, de vez en cuando golpeaba él también pero la pelea no era su fuerte, las más de las veces sus golpes se perdían en el aire. (*Mi nombre*, 210)

Bird a un physique médiocre. Il n'est ni grand ni petit. Il est quelconque.

D'autres part, ces anti-héros sont des solitaires. Leur quête est individuelle. C'est ce qu'explique Françoise Rullier-Theuret :

C'est là une grande différence entre le héros épique et celui du roman : tandis que le premier est solidaire de son groupe, le second est volontiers un individu atypique, un original, un être d'exception doté de qualités qui ne ressemblent pas à celles de ses congénères, et qui, souvent, transgresse les lois de la tribu³⁵⁹.

On peut appliquer ces remarques aux héros de la trilogie. Chacun d'entre eux se détache en effet du groupe auquel il appartient. Dans *Carta*, Domingo, le conquistador, vit dans une tribu indigène pendant trois mois. Mendieta, le petit page juif, vit en dehors de la communauté des « Conversos ». Il n'a pas d'amis « conversos ». Il devient pirate de Salé où vivent ensemble les « moriscos » et les Juifs, mais il n'arrive pas à se faire accepter par les Juifs. Bird le corsaire, fils de colons, devient un soldat insurgé contre son Roi. Diego quitte son existence d'indien soumis pour rejoindre les rebelles de la forêt. Tiago quitte la société des universitaires spécialistes de la culture séfarade dont il fait partie.

Fajardo présente donc des trajectoires individuelles de personnages qui se remettent en question et dont l'aventure qui est racontée est plus humaine que périlleuse, même si, comme on l'a vu, quelques incidents émaillent leur parcours. Ce sont des héros modernes pour lesquels l'examen de conscience acquiert une grande importance comme le souligne Françoise Rullier-Theuret :

La première conséquence de cette approche par la conscience, c'est que depuis *La princesse de Clèves*, le personnage de roman est souvent un

³⁵⁹ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 125.

subtil analyste du coeur humain, un individu intelligent et qui réfléchit . Julien Sorel pèse chaque geste qu'il fait. Le narrateur proustien interroge systématiquement les arrières-pensées de ses interlocuteurs³⁶⁰.

Cette visée introspective qui est rappelée ici renvoie à notre chapitre sur le combat intérieur des personnages.

C. La place des personnages historiques

Un nombre important de personnages historiques traversent la trilogie. Ils n'ont pas tous la même fonction. Ils contribuent à l'effet de réel et leur apparition sert à rappeler le temps référentiel qui est le point d'appui de l'ancrage des intrigues dans une réalité historique tangible. Certains sont juste cités et d'autres font partie intégrante de la fiction. Ils sont fictionnalisés. Nous nous intéresserons à ces derniers. Comme pour les personnages imaginaires, il est accordé à ces personnages une importance hiérarchique qu'il s'agira de définir. Signalons d'ores et déjà qu'ils ne sont pas au coeur des intrigues. Cependant, leur présence mérite d'être étudiée. Isabelle Durand-Le Guern souligne la difficulté de « l'insertion du personnage historique³⁶¹ ». Elle oppose deux types d'insertion. Soit le romancier insère un personnage historique connu de tous, soit un personnage peu connu :

Nombre de romanciers, à la suite de Walter Scott, choisissent de mettre à l'arrière-plan les grandes figures historiques, et de les mettre que peu en contact avec les personnages de fiction. D'autres contournent le problème en choisissant des personnages historiques peu connus, ce qui leur laisse une plus grande marge de manoeuvre³⁶².

À l'instar de Alejo Carpentier ou de Walter Scott, Fajardo choisit de mettre en contact ses personnages imaginaires avec des personnages peu connus, comme Luis de Torres, Alonso Contreras, Jan Janssen, El Cortobi, ou le tyran Levasseur. Il s'agit de voir quel rôle jouent ces personnages à l'intérieur des intrigues elles-mêmes.

³⁶⁰ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 129.

³⁶¹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 102.

³⁶² *Ibid*, p. 102.

1. Luis de Torres : un père fondateur ?

Dans *Carta*, le héros Domingo côtoie un certain nombre de personnages connus car il s'agit des vrais conquistadors qui faisaient partie de l'équipage de La Santa María dont Fajardo a pu trouver la liste dans le Bulletin de la *Real Academia de la Historia*. Le mystère concernant la fin de la vie de ces hommes qui étaient tous morts quand Colomb revint en septembre 1493 donne une grande liberté à Fajardo pour écrire. Cette imprécision salutaire est la même que celle que Carpentier évoque à propos de la biographie de son personnage de Victor Hugues, le héros de son roman *El siglo de las luces*. Isabelle Durand-Le Guern cite l'auteur cubain :

Ces imprécisions étaient idéales pour moi car je doute qu'on puisse faire un grand roman avec un personnage central du type Napoléon, ou du type Robespierre, ou de n'importe quel personnage dont la trajectoire soit connue dans son entier. Ces personnages tuent le roman ou le transforment en biographie romancée³⁶³.

L'insertion notamment du personnage de Luis Torres dans *Carta*, est des plus intéressantes. Ce n'est pas un personnage très connu. On sait qu'il faisait partie de l'équipage du bateau de Colomb. Il était l'interprète du Découvreur et parlait plusieurs langues. Son statut de traducteur est souligné dès les premières pages de *Carta* :

[...] pues la lengua de estos indios es por completo desconocida y, pese a los buenos oficios de nuestro traductor, Luis de Torres, ninguno de ellos comprende el arábigo, el caldeo o el hebreo, con ser estas lenguas orientales. (*Carta*, 29)

La présence de Torres dans la fiction ancre l'intrigue dans une réalité historique indéniable. Mais Fajardo va cependant se servir de certaines imprécisions sur l'existence de Torres pour créer le personnage. D'après l'Histoire officielle, il serait mort au fort La Navidad en 1493 mais une légende circule sur le fait qu'il aurait survécu et aurait vécu le reste de sa vie dans les colonies. Dans le livre qui raconte l'histoire du peuple juif, la *Enciclopedia Judaica*, ce fait n'est pas une légende. L'encyclopédie juive se base sur l'ouvrage de Meyer Kayserling³⁶⁴, un historien juif

³⁶³ Alejo Carpentier, *Le siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 1962, p. 370.

³⁶⁴ Mayer Kayserling, *Christopher Columbus and the Participation of the Jews in the Spanish and Portuguese Discoveries* traduction anglaise de Charles Gross à partir du manuscrit de l'auteur, New York, Longmans Green, 1894.

allemand du XIX^e siècle qui croyait à cette thèse. Il y a donc une incertitude que Fajardo utilise pour camper son personnage. Non seulement Fajardo l'insère dans l'intrigue de *Carta*, mais il lui imagine une descendance tout à fait plausible. Torres serait le fondateur d'une lignée de Juifs qui s'étend sur cinq siècles, comme nous l'avons déjà étudié dans le chapitre sur le temps.

Domingo fait clairement allusion à ce supposé destin, en disant que Torres a l'intention de s'établir définitivement dans les colonies :

[...] pues el converso tenía firme determinación de hacer de estas tierras su refugio. (*Carta*, 163)

Domingo, le personnage de fiction, le narrateur de la lettre entretient des relations privilégiées avec Torres. Celui-ci agit comme un adjutant pour le personnage. Grâce à lui, Domingo commence à réaliser que ce que font les Espagnols est mal et qu'il est cruel d'imposer une religion par la force. Fajardo utilise des faits connus de l'Histoire officielle. En effet, Torres, bien avant Las Casas et Montesinos, avait tenu ce genre de discours sur la religion catholique et sur la cruauté des Inquisiteurs devant les Indiens. Ce fait a été relaté par les Chroniqueurs comme Las Casas ou Herrera. Il est fictionnalisé dans *Carta* :

[...] Luis de Torres le había dicho que desconfiara de las religiosas enseñanzas que Don Diego hacía a los indios pues tras las hermosas palabras de Nuestro Señor pronto vendrían hombres terribles que eran llamados inquisidores [...]. (*Carta*, 56, 57)

Torres doit faire acte de pénitence. Pour cela, il doit déambuler avec une croix autour du cou. Donc si Torres a eu cette attitude de son vivant, il est plausible que le personnage historique recréé par Fajardo puisse avoir cette influence sur Domingo. Nous sommes dans la fiction vraie. L'effet de réel est assuré car les propos de Torres s'appuient sur une vérité historique. Cette scène reflète l'enjeu du roman historique évoqué par Claudie Bernard³⁶⁵, « le dosage particulier de l'effectif » et du « fictif ». L'Histoire tend vers une « véri-fication historique qui vise à faire vrai (produire) du vrai, tandis que la vraisemblance romanesque vise à faire (sembler) vrai³⁶⁶. C'est pour cela que nous pouvons suggérer l'idée d'une fiction vraie. Torres

³⁶⁵ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 70.

³⁶⁶ *Ibid*, p. 61.

se plaint de sa condition de « converso » qui ressemble beaucoup à celle des indiens :

Hermosa libertad la que ofrecéis a estos indios : poder elegir entre la miseria o la Inquisición. (*Carta*, 82)

Domingo est sensible à ces paroles :

[...] no he podido dejar de pensar en las razones de Luis de Torres, a tal punto que me conmovió su desdichada fortuna, que no es uso entre los hombres probar a ver las cosas como las ven quienes de nosotros difieren. (*Carta*, 83)

Voici le rôle du personnage historique. Il permet de souligner les valeurs humaines du personnage de Domingo créé par Fajardo.

2. Contreras, Jan Janssen, El Cortobi : des modèles d'aventuriers

Ces trois personnages fonctionnent sur le même modèle. Ce sont des aventuriers. Ils sont adjuvants des personnages de la fiction. Ils les aident à devenir des aventuriers. Ils sont les maîtres « d'aventure ». Ils enseignent l'aventure. Dans nombre de romans d'aventure, les héros ont des professeurs qui les initient. Dans *l'île au trésor* Jim a Long John Silver. Dans *Converso*, Mendieta a Jan Janssen et Mendieta a Contreras. Ces personnages historiques interviennent dans la vie des héros fictifs puisqu'ils les guident. Cette manière d'insérer les personnages historiques se rapproche de la méthode employée par Carpentier et que Isabelle Duran-Le Guern commente :

La réussite de Carpentier tient surtout à sa manière d'insérer ce personnage historique parmi ses héros fictifs. Il intervient dans la vie des trois adolescents qui seront au centre du roman, et devient un initiateur, à l'amour et à l'histoire³⁶⁷.

Pour reprendre les termes de Durand-Le Guern, Contreras, Jan Janssen et el Cortobi sont des initiateurs à l'aventure.

³⁶⁷ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p, 103.

Contreras est un personnage haut en couleur qui faisait partie des soldats de l'armée des Hasbourg, appelés les « tercios » et qui se distinguèrent dans la guerre que l'Empire espagnol mena dans les Flandres. Il a écrit ses Mémoires dont Fajardo s'inspire largement. Comme Bird écrit les siennes. Il y a un parallélisme entre les deux personnages au niveau même du titre des Mémoires. Le titre des Mémoires de Bird qui est cité dans *Mi nombre* est très long comme le titre des Mémoires de Contreras :

Historia del cautivo que encontré en Salé [...] y otros hechos de mi vida contada por Don Tomás Bird [...]. (*Mi nombre*, 336)

Dana souligne que le titre est en effet très long :

Uno de esos títulos larguísimos, propios de la época, que tanto gustaban a Tiago. (*Mi nombre*, 336)

C'est en effet le cas des Mémoires de Contreras que l'on résume d'ordinaire par ce titre plus court : *Discours de ma vie*.

Contreras est décrit physiquement avec beaucoup de détails :

Su dueño era un hombre de mediana edad cuyo fornido cuerpo disimulaba apenas la torcedura de su espalda que, sin llegar a hacerle chaposos, sí le tenía permanentemente escorado a estribor. Lucía un bigotón que daba a su rostro el aspecto y la ferocidad de un perro, y se tocaba con un sombrero de ancha ala en el que destacaban los encendidos colores de una vistosa pluma de papagayo. (*Converso*, 50)

Bird souligne l'aspect pittoresque et exotique du personnage, avec le détail du chapeau « de ancha ala » surmonté d'une plume de « papagayo ». Cette description correspond en tout point à la réalité. C'est ainsi qu'il apparaît sur la page de couverture de l'ouvrage intitulé : *Aventuras del capitán Alonso de Contreras* publié par la *Revista de Occidente*³⁶⁸. La moustache qui lui donne l'allure féroce d'un chien renvoie aussi à ce qu'il représente. C'est un soldat, un marin et un aventurier aux milles aventures et exploits. Il suffit de lire sa biographie pour s'en convaincre. Cette férocité et cette allure suscitent l'admiration de ceux qui l'approchent :

Jacobo Albiz [...] se me acercó, al verme contemplar al grupo de soldados, movidos por el solo propósito de susurrarme al oído, con un fondo de

³⁶⁸ Voir annexe p. 488.

admiración y de respeto, el nombre de tan feroz personaje : « Es el capitán Alonso de Contreras ». (*Converso*, 51)

La présence de ce personnage historique cadre parfaitement avec l'histoire de l'aventure de Bird. Il est né en 1582 et il serait mort vers 1641. On sait que le célèbre soldat s'est rendu aux Indes et qu'il a participé en 1621 à un assaut pour défendre La Mamora, un bastion construit par les Espagnols sur la côte marocaine et fréquemment assiégé par les Barbaresques et les Turcs. La présence de Contreras dans le bateau Le San Juan Gaztelugache de la flotte des Indes est plausible et l'assaut de La Mamora est un fait avéré même s'il est daté de 1621 alors que dans l'intrigue nous sommes en 1622. Plusieurs assauts furent menés en réalité pour défendre les Espagnols durant cette période. Donc le fait est vraisemblable. Cependant on peut tout de même souligner que Fajardo a toujours revendiqué une certaine liberté par rapport à quelques données historiques. L'important est de souligner que l'assaut de la Mamora constitue une aventure qui arrive au héros Bird. Fajardo puise donc dans l'Histoire une source d'inspiration pour créer de l'aventure. L'histoire vraie de Contreras est une occasion rêvée. Comme nous l'avons déjà fait remarquer l'assaut de la Mamora est comparé à une aventure digne de ce nom. Bird accepte de suivre Contreras :

Di pues mi conformidad y me apresté preparar el hato que me había de acompañar en aquella aventura. (*Converso*, 156)

Contreras pousse Bird vers l'aventure :

—¡Es hora de ajustar cuentas a esos piratas berberiscos, Tomás! ¡Ea, recoged vuestras cosas y veníos conmigo, que la ocasión es propicia!
(*Converso*, 154)

Il est l'adjuvant de Bird. Une relation d'amitié s'est créée. Le personnage historique est entièrement intégré à la fiction. Fajardo aurait pu même changer le nom du personnage et en faire un nouveau capitaine Alatrisme, le héros de Arturo Pérez Reverte. On sait que Reverte s'est inspiré de Contreras pour créer son personnage. Mais Fajardo, attaché à l'aspect historique a préféré l'insertion du « vrai » Contreras.

El capitán Contreras, cuya estima me había ganado durante la lucha contra los piratas, cargó en la cuenta de éstos las muertes de Gastaca y Azcoitia [...]. (*Converso*, 150)

Contreras évite à Bird d'avoir des ennuis avec la justice. Il l'aide aussi à trouver un logement :

Con ayuda del capitán Contreras hallé hospedaje en una renombrada taberna del barrio de Triana [...]. (*Converso*, 152)

La même relation se crée entre Mendieta et Jan Janssen, le Hollandais devenu pirate de Salé. Alors que Mendieta est prisonnier à Salé, le pirate demande à le voir :

—¡Acércate! Ordenó la voz [...]. Mendieta obedeció [...] pudo ver a un hombre bermejo, vestido a la manera moruna, que estaba recostado sobre unos grandes cojines. Era el capitán Jan Jansz, el morat Rais de quien tanto había oído hablar en los astilleros y al que solo había visto hasta entonces desde lejos [...]. (*Converso*, 160)

Une relation de confiance s'établit. Le pirate a remarqué Mendieta et il veut l'aider à retrouver la liberté. La figure historique du renégat hollandais qui se fit appeler effectivement Morat Rais, va permettre à Fajardo d'aborder le thème de la liberté lié à l'utopie pirate. Le personnage veut faire partager à Mendieta l'expérience de la liberté :

De ti depende seguir siendo esclavo o ganarte la libertad por tus propios méritos. Escucha pues mi propuesta y medítala antes de contestar. (*Converso*, 160)

Jan Janssen demande à Mendieta de s'unir à son équipage :

Toma entre tus manos una cimitarra sarracena [...] únete a mi tripulación. (*Converso*, 161, 162)

Nous avons étudié précédemment les espaces de liberté. Nous voyons ici comment le personnage historique invite le personnage de la fiction à pénétrer dans l'espace pirate. Nous remarquons que les impératifs employés : « escucha », « toma », « únete » soulignent la détermination de celui qui veut convaincre. Le Hollandais joue bien son rôle d'adjuvant.

En ce qui concerne l'historicité du personnage, force est de constater, comme pour Contreras, que celle-ci est respectée. Morat Rais a bien eu une fille appelée Lisi et son bateau s'appelait ainsi. Il a bel et bien organisé une expédition jusqu'en Islande, à laquelle Mendieta participe. Nous voyons que dans la vie du pirate, Fajardo puise les aventures dont il a besoin pour son héros. Fiction et matière historique se mêlent étroitement. Bird est une sorte de double de Contreras comme Mendieta est un double de Jan Janssen. Comme lui, Mendieta change de nom et il s'habille comme les barbaresques :

[...] había sabido hacer olvidar su condición judía al vestir la indumentaria mora [...]. Cambió su nombre por el de Mohamed Al-Minar [...]. (*Converso*, 230)

Contrairement à Carpentier qui ne met pas côte à côte ses héros fictifs avec Victor Hugues, son personnage réel, dans des scènes historiques où celui-ci a joué un rôle, Fajardo n'hésite pas à faire pénétrer ses héros dans l'Histoire proprement dite, en les insérant dans des événements qui se sont réellement produits. C'est le cas en ce qui concerne Contreras et Jan Janssen, c'est également le cas pour El Cortobi, un ancien « morisco » chassé d'Espagne qui se réfugia à Salé :

[...] el capitán de la *Tierra Prometida* no soy yo sino este amigo que me acompaña y cuyo nombre era Francisco Rodríguez hasta que lo cambió por el de Ahmed Al-Cortobi cuando tuvo que exiliarse en Salé junto a sus hermanos moriscos expulsados de España. (*Converso*, 340)

Fajardo a raconté dans son livre, *La senda de los moriscos*, l'histoire de ces musulmans chassés d'Espagne par Philippe III. Ce Cortobi a réellement existé. Il avait un bateau appelé *La Tierra prometida*. José Manuel Fajardo nous le confirme dans l'entretien du 6 mars 2015 :

El barco *La tierra prometida* era el barco de uno de los piratas del puerto corsario de Salé la Nueva (Salé le Neuf), hoy día llamado Rabat, la capital de Marruecos. El pirata de ese barco se llamaba El-Cortobi (El cordobés, en árabe). Encontré esa referencia dentro de la documentación que está como apéndice del texto *La república andaluza de Rabat en el siglo XVII*, de Guillermo González Busto. Publicado en los números 10 y 11 de los Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetúan, en Tetúan en 1974³⁶⁹.

³⁶⁹José Manuel Fajardo, *Entretien du 6 Mars 2015*, voir annexe p. 477.

El Cortobi atteignit même les côtes des Caraïbes lors de l'une de ses incursions. Sa présence dans l'île de la Tortue est vraisemblable. On note que Mendieta le considère comme un ami et qu'il insiste auprès de Bird pour que lui aussi l'accepte comme tel :

Nada te ha hecho El Cortobi [...] perdió su patria por obra de un rey inclemente [...]. En esa lucha nació nuestra camaradería, Tomás, no vengas a romperla [...]. (*Converso*, 340)

L'allusion à Philippe III est claire. C'est ce roi « inclemente » qui a chassé les « moriscos ». Pour Mendieta, ce Cortobi est un compagnon d'infortune.

3. François Levasseur, un pirate « infernal »

La présence de François Levasseur dans la fiction correspond tout d'abord à un souci de vraisemblance historique. Quand Bird arrive sur l'île en 1640, le personnage historique est bien le gouverneur de La Tortue. Il dirige l'île en véritable tyran. Son portrait dans la fiction correspond à la réalité :

[...] lo cierto es que la isla siendo república pirata donde no había más autoridad que la de su gobernador, y ése hacía tiempo que había echado en el olvido su obediencia al rey de Francia. (*Converso*, 314)

Tortuga Jonhson le compare à un tyran, « y ahora tenemos a este gobernador que gobierna con maneras de tirano » (*Converso*, 323)

Toutes les études sur Levasseur font état de sa tyannie, « C'était un vrai tyran qui dirigeait son royaume avec cruauté et intransigeance³⁷⁰ ».

Il est un rebelle et donc renégat puisqu'il n'obéit plus à son roi, « habia echado en el olvido su obediencia al rey ». Il agit comme le Capitaine d'un vaisseau pirate. Le personnage historique sert ici à incarner la noirceur du monde pirate. Il avait inventé pour ses prisonniers, « une petite cage en fer au sein du fort qui fut surnommée « le petit enfer » car les prisonniers ne pouvaient s'y tenir ni assis, ni

³⁷⁰ Élodie Plassat, « Les frères de la côte » in *Les grands mystères de l'Histoire, La fabuleuse histoire des pirates*, Paris, Oracom, numéro 17, Avril, mai, juin 2017, p. 84.

debout, ni allongés³⁷¹ ». Dans la fiction, Tortuga Johnson fait allusion à cette machine infernale :

[...] El Infierno, con que el capitán Le Vasseur se refería a una máquina de martirio que él mismo había inventado y que deformaba a perpetuidad a los infelices que entregaba a su macabra acción [...]. (*Converso*, 323)

L'expression « la macabra acción » renvoie clairement à ce monde pirate en perpétuelle compagnie avec la mort. La machine est « fictionnalisée » dans la mesure où Bird évoque à plusieurs reprises la menace représentée par l'engin maléfique :

[...] tenía por cierto que aquellos dos desdichados habrían de conocer la brutal eficacia del Infierno del gobernador Le Vasseur cuando éste supiera de la fuga de sus compañeros. Y estaba aún por verse si no habría de hacerles yo compañía en tan horrible trance. (*Converso*, 350)

Temía que en cualquier momento se me vinieran encima los hombres de Le Vasseur, para tildarme de traidor y encerrarme en las mazmorras donde funcionaba insaciable su Infierno. (*Converso*, 356)

Le mot « Infierno » écrit avec un I majuscule renvoie de façon métonymique au personnage et à sa cruauté. La machine appelée « El Infierno » représente Le Vasseur, un homme « brutal » et « insaciable ». La menace pèse sur le personnage de Bird. Elle renforce le dramatisme de l'intrigue et accentue le danger qui pèse sur l'aventurier.

Le Vasseur est aussi un redoutable stratège. Allié avec les Anglais il parvient à mettre en déroute la flotte espagnole :

[...] por obra del ingenio del gobernador de la isla Le Vasseur, que había sido el creador de las defensas de la isla, tornáronse los temibles galeones en inofensivos barcos que cañeaban baldíamente a lo lejos. (*Converso*, 344)

Ici il est fait allusion à la formation de Le Vasseur qui était ingénieur, « por obra del ingenio », « había sido el creador ». La vérité historique est respectée. En 1640, la flotte espagnole essuya un cuisant échec lors de l'attaque de l'île de la Tortue gouvernée alors par Le Vasseur. Le personnage n'apparaît pas directement dans la fiction. Il n'est pas inséré dans une scène particulière mais à plusieurs

³⁷¹ *Ibid*, p. 84.

reprises, Bird mentionne sa présence (Converso, 322, 323, 344, 345, 350, 355, 353, 358). Ces allusions répétées ancrent l'épisode dans un cadre historique attesté.

CONCLUSION

Pour Vincent Jouve, le personnage est le « moteur du roman³⁷² ». Françoise Rullier-Theuret, quant à elle, déclare que certains romanciers « utilisent les personnages comme des moyens de faire avancer l'histoire³⁷³ ». Pour Daniel Compère, « le héros est le fil conducteur du récit³⁷⁴ » dans le roman d'aventures. Ces critiques se rejoignent sur un point. Le personnage a un rôle primordial dans le roman, il est lié à l'action, il en est la cause ou l'instigateur. Il est le « moteur » qui fait « avancer » l'intrigue dont il est le « fil conducteur ». Les histoires racontées dans la trilogie sont des histoires de personnages avant tout. En analysant les portraits qui sont dressés et en suivant les différentes trajectoires, le lecteur comprend le sens global des trois oeuvres. Déchirés entre leurs propres aspirations et la dure réalité, les héros doivent trouver, au terme de leur voyage, une issue. La trilogie est donc centrée sur l'histoire de personnages auxquels le lecteur s'identifie. L'étude de l'être des personnages, de leur rôle et de leur importance hiérarchique révèle que dans les trois romans tout se rapporte à eux. Chaque portrait est bien différencié. Les personnages féminins qui sont l'incarnation de la beauté se démarquent nettement des personnages masculins qui eux, sont peu décrits physiquement. Chaque protagoniste est désigné par un prénom et un nom spécifique qui est répété de façon récurrente. Le conflit intérieur de chaque héros est dépeint avec précision. Les rôles impartis sont clairement définis. L'héroïne est soit la femme fatale, soit l'ange bienfaisant, tandis que chaque héros représente, à sa manière une forme d'héroïsme. Jamaica ainsi que Diego Atouchi sont les héros épiques tandis que Domingo, Tomás, Cristóbal et Tiago sont les antihéros. Ces derniers, confrontés à une aventure et à des épreuves à surmonter atteignent néanmoins la stature héroïque caractéristique du héros traditionnel car ils arrivent à se dépasser. C'est

³⁷² Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 75.

³⁷³ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipse, 2006, p. 115.

³⁷⁴ Daniel Compère, *Les romans populaires*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 84.

cette notion de dépassement qui crée l'unité entre les trois romans. Non seulement les personnages font « avancer » l'intrigue car en les suivant pas à pas à travers leur périple, le lecteur découvre l'histoire mais ils assurent aussi la cohésion de la trilogie. Une trajectoire commune semble en effet se profiler, celle de personnages qui, s'accommodant avec les aléas de l'Histoire, réussissent à s'affirmer et à trouver le salut. Fajardo a su créer des êtres de papier à qui l'on s'intéresse comme s'il s'agissait de véritables êtres humains.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À la fin de cette étude, il nous semble indispensable d'établir une synthèse des différents points que nous avons abordés, afin de déterminer si nous avons atteint les objectifs que nous nous étions fixés, à savoir, montrer en quoi les romans de Fajardo étaient à la fois des romans historiques et des romans d'aventures. Il s'agissait d'analyser la part de la matière historique et la part de la fiction dans ces trois œuvres dont l'écriture se situe entre ces deux sous-genres du roman. C'est cet entre-deux que nous nous proposons d'étudier dans notre thèse que nous avons intitulée, *l'écriture de José Manuel Fajardo, entre roman d'aventures et roman historique*. Dans la note finale de *Converso*, José Manuel Fajardo aborde le mélange subtil des deux sous-genres :

Así pues que nadie lea esta novela como una crónica histórica sino como el fruto de una fantasía aventurera³⁷⁵.

Le romancier conseille au lecteur de ne pas lire ses trois œuvres comme une « crónica histórica » mais comme une « fantasía aventurera ». Cela ne signifie pas pour autant que la trilogie ne peut pas être appréhendée sous un angle historique. D'ailleurs, en employant l'expression « crónica histórica », l'auteur se réfère implicitement à l'aspect historique de ses romans. Nous pensons que les œuvres de Fajardo sont à bien des égards des romans historiques dans lesquels souffle le vent de l'aventure. La fiction a pour support la matière historique. Cette matière est revendiquée par l'auteur lui-même. José Manuel Fajardo a déclaré lors d'un entretien³⁷⁶ qu'il avait voulu à travers cette trilogie « recuperar las raíces amputadas » de l'Histoire d'Espagne, à savoir celle des Séfarades et des « Moriscos ». Ce souhait correspond à une volonté de faire œuvre d'historien. Car c'est bien là la tâche de l'historien que de sauver de l'oubli des événements de l'humanité. C'est ce que souligne Luis Sepúlveda à propos de *Carta* :

Casi cinco siglos esperó esta historia, hasta que José Manuel Fajardo la rescató del laberinto del olvido³⁷⁷.

Dans *Carta*, Fajardo raconte un épisode douloureux de la découverte. La disparition du premier groupe d'Espagnols qui fonda la première colonie du Nouveau

³⁷⁵ José Manuel Fajardo, *El converso, Nota*, Barcelona, Ediciones B,S,A, 2006, p. 411.

³⁷⁶ Entretien avec José Manuel Fajardo du 6 mars 2015, voir annexe p. 477.

³⁷⁷ Luis Sepúlveda, prólogo a la novela *Carta del fin del mundo*, Barcelona, Ediciones B, S, A, 2005, p. 8.

Monde. Cette histoire est tragique. C'est l'échec de la première confrontation entre les deux mondes. C'est aussi une aventure hors du commun qui donne à l'écrivain l'occasion de créer un récit palpitant où il peut donner libre cours à sa « fantasía aventurera » tout en tâchant de toucher au plus près la vérité historique. Luis Sepulveda a bien analysé comment se mêlent étroitement histoire et aventure dans *Carta* :

José Manuel Fajardo se ha atrevido a contarnos la odisea de un puñado de europeos representativos de todas las contradicciones de la Europa del Descubrimiento, a la sazón El Fin del Mundo, que más tarde se llamaría América, desde la más saludable y por lo tanto interesante de las perspectivas : la de la aventura³⁷⁸.

Ainsi, la perspective de la « aventura » serait une des façons d'aborder certains événements historiques, comme ici l'histoire des premiers conquistadors, « europeos representativos de todas las contradicciones de la Europa del Descubrimiento ». Certains faits, écartés ou « amputados » de l'Histoire officielle, ont besoin, plus que d'autres, du regard du romancier pour ne pas tomber dans l'oubli. Dans cette trilogie, beaucoup de pans de l'Histoire, comme nous l'avons vu, ont été sauvés « rescatados » de l'oubli. Nous rejoignons ainsi les propos de nombre de critiques (Bernard, Molino, Pulgarín) qui soulignent que la caractéristique du roman historique est de traiter de thèmes historiques délaissés par l'historiographie. À ce titre, la trilogie est une œuvre historique. Il est bon de rappeler ici que Fajardo a remporté en 2011 le prix Alberto Benveniste, pour *Mi nombre es Jamaica*. Ce prix a été décerné lors de l'ouverture de la dixième conférence organisée par le centre Alberto Benveniste. Celle-ci portait sur les études concernant la culture séfarade. Fajardo a reçu ce prix en raison de sa qualité littéraire et de son travail de recherches historiques. D'autre part, il est possible de mettre en relation cet effort de Fajardo pour récupérer ces deux histoires oubliées de l'Histoire officielle, du mouvement littéraire qui regroupe des romans qui sont considérés comme les « novelas de la memoria³⁷⁹ ». Ces œuvres traitent du thème de la guerre civile et de la récupération historique dont elle fait l'objet. L'originalité de Fajardo est d'opérer

³⁷⁸ *Ibid*, p. 8-9.

³⁷⁹ Nathalie Sagnes-Alem, « Ante la historia » in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 328.

cette même récupération sur un sujet historique plus ancien mais qui touche tout autant la mémoire collective du peuple espagnol.

Le lecteur sort fort instruit de la lecture des romans de Fajardo. Il connaît à présent une grande partie de l'histoire des pirates des Caraïbes et celle des pirates de Salé, qui étaient les anciens « Moriscos » chassés d'Espagne. Il en sait un peu plus sur l'histoire des Séfarades. En ce sens, les œuvres de Fajardo ont rempli la mission éducative échue au roman historique, dont la « portée » est « souvent didactique³⁸⁰ ». Alors pourquoi le lecteur a l'impression d'avoir lu des romans d'aventure et non des manuels d'Histoire ? Il faut souligner ici que Fajardo n'a pas eu recours aux notes de bas de pages qui auraient attesté d'une réelle volonté de rappeler, au sein même de la fiction, comme le souligne Philippe Merlo-Morat à propos de l'œuvre de Terenci Moix, la démarche historique mise en œuvre ainsi que les sources utilisées :

Notre auteur utilise dans tous ses romans historiques, des notes en bas de pages. En cela, il suit l'exemple de ses prédécesseurs, tel Walter Scott dans ses *Waverley Novels* ou, plus tard, Stendhal [...]. Cette pratique est tout aussi fondamentale dans les récits des historiens qui attestent ainsi de leur bonne foi et des sources qu'ils utilisent pour authentifier leurs propos³⁸¹.

Dans *Carta*, Fajardo a fait figurer une liste de personnages réels et fictifs ainsi qu'un lexique du vocabulaire de l'époque. Mais il n'a pas répété le procédé dans les deux autres œuvres. Nous notons cependant que dans les trois romans, les sources et les emprunts sont stipulés dans le paratexte intitulé *Agradecimientos* ou *Nota* en ce qui concerne *Converso*. Ces textes révèlent, de la part de l'auteur, la volonté de suivre le modèle du récit historique et « d'authentifier ses propos » mais le fait qu'ils soient situés en marge du texte et non pas en bas de pages montre bien que c'est la fiction qui prime avant tout. Nous avons pu observer notamment que les informations historiques sur la République de Salé ont été délivrées par les personnages eux-mêmes, là où certains romanciers auraient pu avoir recours à une note de bas de page. D'ailleurs Philippe Merlo-Morat déclare, toujours à propos de l'œuvre de Terenci Moix, que « les deux romans qui ne comportent pas de notes sont ceux qui

³⁸⁰ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 21 : « Cette perception du rôle éducatif de l'Histoire est essentielle dans notre perspective. En effet, elle permet de comprendre la portée souvent didactique et morale des romans historiques et le rôle social qui leur est assigné ».

³⁸¹ Philippe Merlo-Morat, *Le roman historique de Terence Moix, De l'histoire au mythe*, Thèse de doctorat soutenue en 1997, sous la direction de Jacques Soubeyroux, Université de Saint-Etienne, p. 367.

sont les moins historiques et qui laissent à la fiction une plus grande place³⁸² ». C'est ce que l'auteur Sepúlveda avait déjà remarqué à propos de *Carta*, c'est-à-dire la grande place accordée à la fiction :

Mucho se ha escrito al respecto [...] pero son relativamente pocos los escritores que en el género de la ficción histórica han conseguido acernarnos a este hecho³⁸³.

C'est à travers le prisme de la fiction et de l'aventure qui est décrite dans la « ficción histórica » que le lecteur a pris connaissance de l'histoire des conquistadors, des Séfarades ou des Morisques. Il a eu droit à une vision de l'intérieur car ce sont des histoires individuelles qui ont été racontées et ce sont les acteurs eux mêmes, transformés en narrateurs aventuriers, qui racontent leur histoire.

Nous avons observé que l'Histoire et l'aventure se sont parfaitement imbriquées tout au long de la trilogie. L'imbrication des deux matières s'est opérée sans qu'aucune des deux ne soit effacée au détriment de l'autre. Le dosage des deux thèmes, tel qu'il est évoqué par Claudie Bernard, pour le roman historique en général, s'effectue chez Fajardo de façon équilibrée :

Chaque roman historique proposera donc un dosage particulier de l'effectif – l'historique au sens extensif du passé [...] et du fictif³⁸⁴.

L'effectif présenté a permis de rappeler à la mémoire du lecteur des pans oubliés du passé historique tandis que le fictif a su faire revivre ces mêmes événements à travers le prisme de l'aventure.

C'est à travers les trois composantes du récit, le temps, l'espace et les personnages que nous avons pu constater cet équilibre.

Nous avons étudié le temps tout d'abord. Nous avons observé que le temps de l'histoire des héros était un temps générationnel lié à une lignée de personnages qui reproduisaient le même schéma existentiel, à partir d'une période clé, le moment où le père fondateur de cette lignée de Juifs convertis de force, les « conversos », Luis de Torres, survit et fonde une famille dans les colonies. D'autres petites

³⁸² *Ibid*, p, 367.

³⁸³ *Ibid*, p. 8.

³⁸⁴ Claudie Bernard, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 70.

histoires familiales concernant les autres personnages sont venues graviter autour de cette famille séfarade mais c'est cette saga qui a assuré le lien temporel entre les trois oeuvres car s'étendant sur cinq siècles, elle a parcouru toutes les intrigues. C'est aussi le temps des aventuriers car les descendants de Torres vivent, malgré eux, une aventure pour survivre. Ils sont des pirates en mer (Cristóbal Mendieta), des rebelles dans la forêt (Diego Atauchí) des révoltés contre la société toute entière (Tiago Boroní).

D'autre part, nous avons constaté que le temps du récit qui tendait à différer la présentation des péripéties mettait le lecteur en haleine. Ce qui est propre au roman d'aventures, comme l'a souligné Jean-Yves Tadié :

Ce qui s'impose à l'attention des lecteurs au point qu'ils ne puissent sans peine interrompre leur lecture, c'est le suspens, c'est-à-dire le procédé de narration qui fait attendre et désirer la réponse à une question posée³⁸⁵.

Nous avons eu, dès la lecture des premières pages des romans, la même attitude que le personnage de Dana en train de lire la *Relación de la guerra del Bagua* dans le roman *Mi nombre es Jamaica*. Celle-ci est absorbée par cette lecture, « estaba tan absorta en el relato » (*Mi nombre*, 261) qu'elle a commencée chez elle à Paris et qu'elle poursuit durant son trajet en voiture de Paris à Grenade. Elle « dévore » le roman, toujours poussée par le désir d'en savoir un peu plus sur le déroulement de l'intrigue, « quería saber como se la habían apañado Jamaica y Diego Atauchí para escapar » (*Mi nombre*, 277).

En revanche, une narration plus proche des événements relatés nous a rapprochée du récit journalistique, comme le reportage.

L'étude du temps de la narration a mis en évidence la présence de l'aventurier-narrateur. Ce qui nous a rapprochée une fois de plus du roman d'aventure qui se veut avant tout récit de l'aventure. Raconter un fait équivaut déjà à le transformer en aventure, nous dit Jean Paul Sartre :

Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter³⁸⁶.

³⁸⁵ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 1996, p. 7.

³⁸⁶ Jean Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 56-58.

L'événement ordinaire devient extraordinaire lorsqu'il est raconté. L'aventure n'échappe pas à la règle. Racontée, celle-ci en acquiert plus de force. Nous avons constaté que les héros de Fajardo sont des conteurs infatigables. Dans *Carta*, Domingo raconte à son frère tout ce qui lui arrive. Dans *Converso*, les deux amis, Cristóbal et Tomás se racontent mutuellement leur vie. Dans *Mi nombre*, Diego raconte son voyage dans la forêt et Dana nous livre dans son monologue intérieur l'aventure vécue avec Tiago.

D'autre part, ce récit de l'aventure est devenu, à bien des égards, un récit très introspectif proche du journal intime. L'aventure s'apparente alors à l'aventure à travers les méandres de l'esprit humain. Le récit à la première personne présent dans les trois romans donne à voir l'intériorité des personnages.

Quant au temps référentiel, nous avons observé qu'il est attesté historiquement et qu'il ancre les intrigues dans une réalité historique indéniable, celle des Conquistadors de l'Hispaniola, celle des pirates, celle des Séfarades et des Morisques. Ce passé historique a donc défilé sous les yeux du lecteur mais différents commentaires qui émaillent le récit font référence au présent ou à l'actualité. Des commentaires de certains personnages de *Carta* ou de *Converso* peuvent s'appliquer à l'époque moderne tandis que *Mi nombre*, comporte de nombreuses références à l'actualité récente. Fajardo est journaliste et il tient un blog intitulé « Fuera del juego » où il commente l'actualité. Cette démarche journalistique transparaît dans ses oeuvres.

L'étude de l'espace a mis en lumière une dimension géographique de l'espace romanesque. Fajardo, grand voyageur, livre aussi ses souvenirs de voyages. Nous savons qu'il a visité la plupart des lieux présentés. Certains passages s'apparentent à des récits de voyage. Voyager c'est s'aventurer et découvrir. La traversée de certains espaces considérés comme des lieux de mémoire a donné lieu au rappel d'un certain nombre de faits historiques. Nous avons noté également que le voyage a été considéré sous un angle plus personnel, celui de la connaissance de soi-même. Pour chaque personnage, le voyage est devenu en effet initiatique. Un espace symbolique a été mis en lumière. Cette recherche de cet espace en est venu à symboliser la recherche du bonheur.

L'étude des personnages a permis de dégager la figure du héros. Nous avons vu émerger des héros à part entière, à qui il arrive quelque chose, une aventure. On a assisté à leurs premiers pas et on a suivi leur odyssee du début à la fin. Nous avons observé comment ils côtoyaient les personnages historiques. La fictionnalisation de ces personnages historiques a réaffirmé l'ancrage historique des intrigues et a permis de renforcer le motif de l'aventure par le choix de ces figures, incarnant le type même de l'aventurier, comme les Conquistadors (Domingo), les pirates (Jan Janssen), ou des soldats des *Tercios* (Alonso Contreras).

Pour conclure, nous pouvons affirmer que les romans de José Manuel Fajardo sont des romans historiques où l'aventure occupe, plus que dans d'autres romans, une grande place. Celle-ci est comme exacerbée, d'une part, par le choix que fait l'auteur, du temps des histoires, qui correspond à des époques troublées, d'autre part, par le choix d'espaces périlleux où évoluent les personnages, la mer des pirates, l'île de la Tortue, la forêt amazonienne et enfin par le choix même de ces personnages qui sont des modèles d'aventuriers. Toutes les époques ne sont pas pourvoyeuses d'aventures et d'actions violentes. Tous les espaces ne sont pas des terres inconnues et mystérieuses. C'est donc bien le choix opéré par Fajardo lui-même qui fait que ses oeuvres s'apparentent à une « fantasía aventurera ». Quant aux personnages, c'est le romancier qui décide d'en faire des héros ou pas. Le fait que ces héros fictifs aient comme modèles des figures historiques n'est pas anodin. On voit que la matière historique n'est jamais loin. Elle est omniprésente et semble être au service de la fiction.

De nombreux critiques ont guidé nos pas dans cette analyse. Jean-Yves Tadié et Matthieu Letourneux nous ont apporté les connaissances nécessaires à l'étude du sous-genre que constitue le roman d'aventure. Vladimir Jankélévitch nous a ouvert la voie d'une approche philosophique du concept d'aventure. Isabelle Durand-Le Guern a permis de faire le lien entre roman d'aventures et roman historique tandis que Claudie Bernard a redonné les bases du roman historique. Jacques Soubeyroux nous a guidé dans une analyse idéologique et symbolique de l'espace. Vincent Jouve nous a été d'un précieux secours au moment d'étudier le rôle des personnages tandis que Simone Vierne a rappelé la relation qui existe entre roman et initiation. Geneviève Champeau et Robert Le Huenen nous ont aidé à mieux

comprendre la signification de la littérature de voyage. Enfin, Philippe Merlo-Morat nous a permis de replacer l'œuvre de Fajardo dans la littérature espagnole contemporaine. Tous ces points nous ont fort intéressé car ils touchent à l'essence même du roman que Milan Kundera a exposée dans son ouvrage, *L'art du roman*.

Notre recherche a mis en lumière des styles d'écriture auxquels on ne s'attendait pas, comme le récit de voyage, le style journalistique, et même quelques aspects du roman psychologique. Ceci nous conduit à penser que l'écriture de Fajardo est une écriture hybride largement inspirée par son époque et son statut de journaliste voyageur. L'hybridité de la littérature espagnole contemporaine est mise en avant par de nombreux critiques :

La diversidad y la hibridez que caracterizan las producciones artísticas en general y literarias en particular han puesto en tela de juicio corrientes literarias y modelos y hacen necesaria cierta revisión de las categorías teóricas y críticas [...]³⁸⁷.

Ces trois versants, relatifs à la littérature de voyage, au journalisme ou à la psychologie pourraient donner lieu à des analyses ultérieures sur l'ensemble de l'œuvre de José Manuel Fajardo.

³⁸⁷ Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

I. LE CORPUS ÉTUDIÉ : LA TRILOGIE DE JOSÉ MANUEL FAJARDO

Carta del fin del mundo, Barcelona, Ediciones B, S.A., 2005

El converso, Barcelona, Ediciones B, S.A. 2006

Mi nombre es Jamaica, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2010

II. ŒUVRES DE JOSÉ MANUEL FAJARDO CITÉES DANS LA THÈSE

La epopeya de los locos, Seix Barral, 1990

Las naves del tiempo, Cambio16, 1992

Una belleza convulsa, Barcelona, Ediciones B, S.A., 2001

Vidas exageradas, E.B. 2002

Maneras de estar, Ediciones B, S.A.2008

La senda de los morisos, ED. Lunwerg, 2010

III. OUVRAGES DE FICTION

Pío Baroja, *Las inquietudes de Shanti Andía (1911)*, La biblioteca libre, [https://es.wikisource.org/wiki/Las_inquietudes de_Shanti Andía](https://es.wikisource.org/wiki/Las_inquietudes_de_Shanti_Andía) : 129, page consultée le 27/03/17.

BORGES Jorge Luis, *Historia universal de la infamia (1935)*, Buenos Aires, Destino, 2004.

BOUVIER Nicolas, *L'usage du monde, Paris*, Éditions La découverte, 1985

CERVANTES Miguel, *Don Quijote (1605, 1615)*, Madrid, Editorial Alfredo Ortelles, 1980.

CARPENTIER Alejo, *El siglo de las luces (1962)*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

CONRAD Joseph, *El corazón de las tinieblas (1899)*, Madrid, Punto de lectura, 2006.

DEFOE Daniel, *Robinson Crusoe (1719)*, Paris, Gallimard, 1996.

ECCO Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1987.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann (1913)*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1987.

RIVERA José Eustasio, *La vorágine*, Bogotá, Editorial A.B.C., 1946.

- SARTRE Jean Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- SCOTT Walter, *Ivanhoé* (1819), Paris, Gallimard, 2016.
- SUE Eugène, *Romans de mort et d'aventures*, Paris, Éd. Lacassin Laffont, 1993.
- STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor* (1881, 1882), Paris, Gallimard, 2000.

IV. USUELS

- Le petit Robert de la langue française, 2006
- Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont, 1969
- Dictionnaire de philosophie, Paris Larousse, 1998

V. AUTRES OUVRAGES, ARTICLES OU SITES WEB HISTORIQUES ET THÉORIQUES

A. Ouvrages historiques

- AGUILAR Juan “ *José Manuel Fajardo rescata la historia de los moriscos de Hornachos*” hoy.es/vl.../jose-manuel-fajardo-rescata-20100205.htm, consultée le 15/09/17
- ANZOATEGUI B. Los cuatro viajes del Almirante y su testamento, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- BIRCKEL Maurice, « Recherche sur la trésorerie inquisitoriale de Lima II, 1611-1642 », in *Mélanges de la casa de Velazquez*, Paris, 1970.
- CARDAILLAC Louis, Moriscos y cristianos, *Un enfrentamiento polémico*, (1492-1640), Madrid, Ediciones F.C.E., 1979.
- COLOMB Christophe, *I. Journal de bord, 1492-1493*, Maspéro, 1979.
- COLON Cristóbal, *Textos y documentos completos*, Edición de Consuelo Varela, Alianza editorial, Madrid, 1982.
- NUNEZ CABEZA DE VACA Álvaro (1542), *Relation de voyage*, Arles, Actes Sud, Coll. Babel, n° 124, 2008.

B. Ouvrages théoriques

- AUGÉ Marc, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la modernité*, Paris, Seuil, 1992.

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 2014.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARON Christine, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-Lht*, n°8, « *Le partage des disciplines* », mai 2011 : <http://www.fabula.org/lht/baron.html>, page consultée le 21 avril 2016.
- BARONI Raphael, *La tension narrative*, Paris, Éditions du seuil, 2006.
- BERNARD Claudie, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.
- BOYER Régis, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992.
- BOYER Alain-Michel, « Préface », in *Poétiques du Roman d'aventures*, Nantes, Editions Cécile Defaut, Coll « Horizons comparatistes », Nantes.
- CALAS Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996.
- CECENA ALVAREZ René « *L'invention de la Nouvelle Espagne. Rhétorique et domination territoriale du Nouveau Monde* » *Astériorion* [en ligne], 10/ 2012/mis en ligne le 28 Septembre 2012, consulté le 29 décembre 2015, <http://asterion.revues.org/2263>
- CHAMPEAU Geneviève, CARCELEN Jean-François, TYRAS Georges, VALLS Fernando, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011.
- CHAMPEAU Geneviève, *Stratégies d'ouverture et pratiques génériques dans les récits de voyage espagnols et portugais au XX^e siècle*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Bulletin hispanique, 2005.
- COGEZ Gérard, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014.
- COMPÈRE Daniel, *Les romans populaires*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011.
- CORRADO Daniel, *Le journal intime en Espagne*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2000.
- DEBARDIEUX Bernard, « Différenciation et désignation géographique des objets alpins : six manières de faire » in *Revue de géographie alpine*, tome 89, n°4, 2001.
- DIAZ NAVARRO Epitecto « El hereje de Miguel Delibes y Flores de plomo de Juan Eduardo Zúñiga. La historia en la ficción » in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- EZQUERRO Milagros, « Juan Rulfo, Le temps déserté » in *Annexes aux mélanges de la casa de Velázquez, Le temps du récit*, Rencontres 3, Madrid, 1989.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.

- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- EUGÈNE Nicole, L'onomastique littéraire, in *Poétique n° 54*, Paris, 1983.
- FAJARDO José Manuel, « Rabat, República de piratas españolas » in *Motor y viajes. El mundo.es*, page consultée le 15/0516,
www.elmundo.es/motor/99/MV092/MV092rabat.html
- GANNIER Odile, *Le roman maritime*, Paris, PUPS, 2011.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Editions du seuil, 1972.
- GIDE André, *Journal*, Tome I, Paris, Édition de la Pléiade, 1887-1925, nouvelle édition de 1996.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.
- GUILLAUME Isabelle, *Le roman d'aventures depuis l'île au trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- GULLON Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- HAMON Philippe, « Le savoir dans le texte », in *Revue des Sciences humaines*, 1975, n°4.
- HAMILTON Edith, *La mythologie*, Verviers, Editions Marabout, traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, 1978.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux (1963)*, Paris, Flammarion, 2017.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KAEMPFER Jean et MICHELI Raphael « La temporalité narrative », *Méthodes et problèmes*, Genève, Dept. de français 2005,
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative>, page consultée le 26/12/2013.
- KAEMPFER Jean, *Méthodes et problèmes, la voix narrative*, Genève, Dept de français 2003,
www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html, page consultée le 29/12/2013.

- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LAPORTE Nadine, *Nicolas Bouvier, passeur pour notre temps*, Paris, Le Passeur, 2016.
- LAPOUGE Gilles, *Les pirates* (1968), Paris, Libretto, 2012.
- LASPERAS Jean, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Publications de la recherche, Université de Montpellier, 1987.
- LE BRIS Michel, *Etonnants voyageurs*, Paris, Editions Hoebeke, 2015.
- LE HUENEN Roland, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010.
- LUCKAS Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
- MANZANO MANZANO, *Colón y su secreto*, Madrid, Ediciones cultura hispánica, 1976.
- MARCIL-BERGERON Myriam *Vers une définition du récit de voyage*, La traversée, <http://www.latraversee.uqam.ca/entr-e-de-blogue/vers-une-d-finition-du-r-cit-de-voyage>, page consultée le 12/11/16
- MARIN Luis, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- MERLO-MORAT Philippe, *Le roman historique de Terenci Moix, De l'histoire au mythe*, Thèse de doctorat, 1997.
- MERLO-MORAT Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009.
- MOLINO Jean « Histoire, roman, formes intermédiaires » in *Mesure, L'histoire comme genre littéraire*, n°1, Paris, Jean Corti, 1989.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Quarto Gallimard, 1997.
- OTT Olivier, *Poétique du déplacement*, sous la direction de Jacques Soubeyroux, « *Les premiers pas* », Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1996.
- PÉRÈS Christine, « Voyage et quête identitaire dans *El bosque de Diana* (1990) et *El jinete polaco* (19691) de Antonio Muñoz Molina », in *Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.
- PIELLER Evelyne, *L'almanach des contrariés*, Éditions Gallimard, 2002.
- PLASSAT Elodie, « *Les légendes des Caraïbes* », *Les grands mystères de l'Histoire*, numéro 17, Paris, Oracom, Avril, mai, juin 2017.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du seuil, 1970.

- PULGARIN Amalia, *Metaficción historiográfica, La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, Espiral hispanoamericanos, 1995.
- RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2011.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- SAGNES-ALEM Nathalie, « Ante la historia » in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- SEPULVEDA Luis, « El novelista como enemigo del olvido » in *Prologo de Carta del fin del mundo, Carta del fin del mundo*, Barcelona, Ediciones B, S.A., 2005.
- RULLIER-THEURET, *Les genres narratifs*, Françoise, Paris, Ellipse, 2006.
- SOROSINA Arnaud « Commentaires, notes, dossier, chronologie et bibliographie » in *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux* de Vladimir Jankélévitch, Paris, Flammarion, 2017.
- ROUSSET Jean, *Narcisse romancier*, Corti, 1973.
- SOUBEYROUX Jacques, *Recherche sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI^e-XX^e siècles)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993.
- SOUBEYROUX Jacques, *Introduction à une poétique du déplacement dans le roman espagnol contemporain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.
- TADIE Jean-Yves, *Le roman d'aventures (1982)*, Paris, Galimard, 2013.
- THIOLLIÈRE Pierre, « Le rôle du voyage dans la libération de l'autre intérieur » in *Poétique du déplacement*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996.
- VALLS Fernando, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de zaragoza, 2011.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- VIERNE Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Presse Universitaires de Grenoble, 2000.
- Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 1999.

INDEX GÉNÉRAL

Cet index général regroupe les noms des personnages, des lieux, celui des auteurs et des titres des oeuvres cités dans la thèse. Les lieux sont écrits en caractère gras et les titres des œuvres en italique.

A

Afula · 10, 99, 194, 283, 320

Aguilar Juan · 52

Alison · 14, 79, 107, 300, 301, 306, 362, 377

Amazonie · 10, 12, 70, 85, 96, 165, 169, 182, 185, 187,
201, 261, 262, 277, 280, 329, 346, 349, 431, 433

Angleterre · 12, 29, 54, 55, 57, 58, 62, 74, 84, 97, 98,
114, 166, 169, 178, 182, 186, 192, 200, 210, 215, 224,
258, 263, 315, 326, 327, 329, 333, 334, 337, 338, 347,
349, 361

Atauchi Diego · 9, 14, 29, 40, 41, 44, 45, 46, 49, 51, 56,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 76, 79, 80, 84, 85, 86,
87, 88, 94, 95, 96, 103, 104, 118, 122, 123, 124, 131,
132, 133, 137, 138, 141, 142, 144, 146, 148, 151, 158,
159, 161, 165, 171, 176, 179, 180, 182, 186, 187, 188,
201, 202, 203, 226, 227, 228, 229, 231, 235, 246, 258,
260, 261, 265, 272, 275, 276, 277, 278, 285, 286, 287,
289, 290, 293, 298, 299, 305, 311, 323, 325, 326, 328,
329, 334, 341, 343, 344, 349, 359, 366, 367, 375, 376,
383, 393, 394, 395, 396, 397, 404, 405, 407, 412, 413,
416, 417, 419, 424, 425, 426, 430, 431, 432, 434, 435,
436, 439, 447, 455, 456

Au cœur des ténèbres · 409, 421, 461

Aubervilliers · 100, 191, 265, 279, 292, 303, 413

Augé Marc · 326

B

Bachelard Gaston · 305, 306, 308

Bakhtine Mikhaïl · 270, 271

Baroja Pío · 230, 461

Baron Christine · 170, 171

Baroni Raphaël · 31, 124

Belem · 10, 85, 182, 185, 186, 187, 346, 430

Bermeo · 10, 13, 78, 82, 173, 174, 175, 207, 305, 306,
312, 316, 372, 422

Bernard Claudie · 21, 26, 27, 30, 60, 426, 428, 439, 454,
457

Bilbao · 89, 174, 190, 210, 480

Bird Tomás · 8, 9, 10, 11, 12, 29, 37, 51, 54, 55, 56, 57,
58, 64, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 83, 84, 90,
94, 95, 96, 97, 98, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 115,
117, 129, 132, 133, 137, 138, 139, 143, 144, 146, 154,
156, 157, 158, 165, 166, 167, 171, 176, 178, 179, 182,
186, 188, 189, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 205, 207,
208, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 227,
232, 233, 234, 239, 241, 242, 243, 244, 248, 249, 250,
251, 252, 254, 255, 256, 258, 263, 264, 266, 268, 272,
274, 275, 278, 285, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 301,
304, 306, 307, 315, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328,
329, 331, 332, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,
345, 346, 347, 348, 349, 354, 356, 357, 360, 361, 362,
363, 364, 365, 366, 370, 371, 374, 377, 386, 389, 390,
391, 392, 393, 402, 406, 407, 410, 411, 413, 414, 423,
424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 435, 436, 441,
442, 443, 444, 445, 446, 447, 456

Bordeaux · 10, 13, 51, 81, 100, 109, 173, 180, 182, 190,
292, 303, 318, 320, 321

Borges Jorge · 228, 229, 337, 362, 480

Boroní Tiago · 8, 10, 12, 14, 40, 49, 50, 59, 60, 65, 70, 71,
72, 73, 75, 76, 81, 88, 89, 90, 93, 99, 100, 101, 102,
108, 109, 110, 167, 181, 190, 191, 194, 196, 197, 198,
199, 258, 264, 265, 266, 272, 279, 280, 281, 282, 283,

287, 290, 300, 301, 302, 303, 308, 309, 310, 313, 314,
315, 317, 321, 323, 324, 325, 328, 329, 332, 335, 341,
349, 357, 358, 359, 364, 366, 367, 371, 375, 376, 398,
399, 400, 402, 405, 407, 412, 413, 419, 425, 430, 435,
436, 441, 447, 455, 456, 481, 483

Bouvier Nicolas · 213, 217, 465

Boyer Alain-Michel · 165, 168

Boyer Régis · 62, 64

Brighton · 73, 83, 192, 207, 217, 263, 264, 326

C

Cadix · 10, 47, 189, 190

Cajamarca · 10, 86, 122, 173, 179, 180, 187, 202, 203

Calas Frédéric · 132, 133, 136, 141, 147

Cardaillac Louis · 51

Carpentier Alejo · 41, 437, 438, 440, 444

Carta del fin del mundo · 9, 25, 27, 28, 35, 37, 39, 40, 41,

42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 53, 59, 61, 63, 65, 71,

72, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 91, 92, 93, 101, 102, 103,

104, 105, 106, 108, 111, 117, 118, 119, 121, 125, 126,

127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,

138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150,

151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 167, 171,

172, 173, 174, 175, 178, 182, 183, 184, 185, 188, 204,

207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 222,

223, 225, 226, 230, 236, 239, 240, 241, 256, 259, 260,

261, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 284, 292,

293, 297, 298, 299, 304, 305, 312, 316, 317, 323, 324,

326, 327, 328, 329, 333, 339, 340, 341, 344, 347, 348,

349, 354, 356, 361, 368, 370, 372, 376, 377, 380, 381,

382, 383, 384, 385, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410,

414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 425, 426, 427, 428,

429, 430, 435, 436, 438, 439, 440, 451, 453, 456, 458,

461, 466, 479

Carthagène des Indes · 10, 55, 67, 79, 80, 83, 169, 173,

175, 227, 231, 386

Castro Urdiales · 10, 81, 173, 181

Catalina · 14, 83, 97, 188, 189, 195, 234, 326, 360, 361,

362, 364, 365, 376, 380, 391, 392, 393, 406, 427, 428,

429

Ceceña Alvarez René · 142

Cervantes Miguel · 426

Ceylan · 10, 80, 169, 173, 176, 177, 185, 186, 205, 207,

258, 262, 277, 290, 327, 329, 349, 359, 369, 374, 375,

413, 433

Champeau Geneviève · 171, 457, 458

Cogez Gérard · 216

Collot Michel · 167, 203

Colomb Christophe · 8, 28, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 53,

63, 72, 79, 82, 83, 91, 103, 119, 128, 182, 184, 240,

241, 246, 256, 259, 260, 266, 267, 268, 298, 299, 324,

376, 385, 402, 438

Compère Daniel · 288, 447

Conrad Joseph · 23, 166, 221, 269, 409, 416, 417, 418,

419, 421, 425

D

Debardieux Bernard · 170, 206

Defoe Joseph · 166, 221, 247, 251

Don Quijote · 266, 426, 461, 482, 483

Du côté de chez Swann · 319, 461

Durand-Le Guern Isabelle · 19, 20, 21, 22, 30, 35, 38, 46,

58, 61, 105, 249, 271, 379, 383, 387, 422, 437, 440,

453

E

El converso · 9, 25, 28, 35, 37, 39, 48, 49, 51, 52, 53, 54,

55, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76,

79, 80, 83, 84, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 106, 107,

111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 125, 126, 127, 129,

130, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,

145, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 157, 158, 159,

166, 167, 169, 171, 175, 176, 178, 179, 182, 186, 188,

189, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 205, 206,

207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217,

218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229,
231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242,
243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253,
254, 255, 258, 262, 263, 264, 266, 268, 272, 274, 275,
278, 279, 280, 284, 285, 291, 293, 294, 295, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 302, 304, 306, 311, 315, 318, 321,
322, 323, 324, 326, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335,
336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
348, 349, 354, 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 365,
366, 367, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 380, 386,
387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 397, 405, 406, 407,
410, 411, 414, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428,
430, 432, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 451,
453, 456, 479, 481

El siglo de las luces · 438, 461

Eliade Mircea · 274, 276, 277, 287

Ezquerro Milagros · 30, 35, 37, 38

F

Fajardo José Manuel · 7, 25, 27, 28, 35, 37, 38, 40, 52,
59, 103, 206, 217, 221, 247, 253, 266, 283, 349, 376,
377, 400, 444, 451, 452, 457, 458, 462, 478

Fort de la Navidad · 94

G

Gannier Odile · 222, 232, 239, 241, 248, 254

Genette Gérard · 77, 110, 111, 124, 128, 130, 131, 134,
135, 138, 147, 148

Getxo · 190, 292, 303

Gide André · 139

Gijón · 10, 73, 188, 189, 207, 326

Greimas Julien Algirdas · 400, 401, 402, 407

Grenade · 10, 51, 100, 108, 109, 110, 182, 196, 197, 199,
303, 308, 315, 328, 332, 335, 455

H

Hamon Philippe · 31, 290, 292, 295, 301, 354, 355, 356,
368, 371, 372, 378, 400, 401, 429

Hendaye · 190, 292, 303

Historia universal de la infamia · 228, 461

Hornachos · 13, 52, 53, 200, 246, 318, 462

I

Île de la Tortue · 10, 56, 115, 178, 326, 335, 445, 480,
484

Islande · 11, 169, 182, 200, 225, 388, 444

Israël · 75, 89, 109, 287, 320, 324, 332, 337, 377

Ivanohé · 383

J

Jaén de Bracamoros · 202

Jamaica · 9, 10, 11, 15, 25, 35, 37, 70, 76, 80, 83, 84, 85,
90, 94, 95, 96, 98, 121, 131, 142, 165, 171, 176, 177,
185, 186, 187, 201, 222, 223, 224, 231, 234, 237, 238,
239, 243, 248, 249, 254, 258, 261, 262, 264, 272, 275,
277, 278, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 302, 326,
327, 329, 345, 346, 354, 359, 366, 367, 369, 374, 375,
397, 399, 402, 407, 411, 412, 413, 416, 417, 419, 424,
430, 431, 432, 433, 434, 435, 447, 452, 455, 461, 479,
481

Jankélévitch Vladimir · 23, 24, 408, 409, 410, 411, 413,
427, 428, 466

Johnson Tortuga · 56, 80, 83, 227, 232, 248, 250, 255,
256, 296, 300, 346, 369, 374, 375, 432, 446

Jouve Vincent · 31, 101, 107, 132, 353, 354, 355, 356,
364, 368, 369, 374, 378, 400, 401, 402, 406, 407, 429,
447, 457

K

Kaempfer Jean · 143, 148

Kundera Milan · 5, 354, 458

L

La epopeya de los locos · 78, 461

La Havane · 11, 97, 169, 176, 199, 239, 255, 295, 296,
300, 349, 357, 390

La nausée · 455, 462

La Navidad · 44, 63, 92, 121, 183, 348, 438

La senda de los moriscos · 444

La vorágine · 277, 461

Lapouge Gilles · 54, 221, 240, 243, 244, 246, 250, 251

Las inquietudes de Shanti Andía · 461

Las naves del tiempo · 78, 461

Lasperas Jean · 128

Le Bris Michel · 216

Le Huenen Roland · 171, 172, 181, 209, 214

Lejeune Philippe · 76, 78, 87

Letourneux Matthieu · 22, 24, 25, 30, 32, 61, 165, 238,
257, 288, 289, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 423, 424,
425, 457

Lisbeth · 14, 98, 106, 107, 113, 157, 328, 329, 335, 339,
362, 363, 377, 389, 429

Londres · 58, 97, 98, 106, 112, 114, 116, 132, 192, 254,
295, 296, 297, 301, 326, 349, 365, 389, 480

Luckas Georges · 30

M

Madrid · 10, 21, 27, 30, 35, 37, 38, 42, 43, 44, 51, 109,
110, 120, 182, 188, 195, 196, 205, 228, 247, 267, 332,
349, 392, 409, 421, 426, 461, 462, 463, 465, 466, 480,
489

Maneras de estar · 247, 461

Manzano Manzano Juan · 43, 44

Marcil-Bergeron Myriam · 204, 216, 217

Marin Louis · 170

Maroc · 190, 200, 252

Massada · 13, 317

Mendieta Cristóbal · 9, 10, 11, 29, 37, 41, 42, 43, 44, 48,
49, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,
69, 70, 71, 72, 76, 79, 80, 83, 84, 86, 87, 93, 94, 96,
97, 98, 103, 105, 106, 107, 113, 114, 115, 117, 120,
127, 130, 132, 140, 148, 149, 165, 167, 169, 175, 176,
182, 183, 196, 200, 205, 221, 223, 224, 225, 231, 232,
233, 234, 241, 242, 244, 245, 246, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 258, 262, 267, 272, 274, 275, 276, 284, 285,
291, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 304,
306, 312, 318, 323, 324, 326, 328, 329, 334, 335, 336,
338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349,
354, 357, 362, 363, 369, 370, 373, 377, 386, 387, 388,
389, 391, 397, 402, 405, 406, 407, 410, 413, 414, 415,
421, 422, 424, 426, 428, 429, 430, 435, 436, 440, 443,
444, 445, 447, 455, 456, 462

Merlo-Morat Philippe · 1, 7, 19, 26, 38, 60, 453, 458

Mi nombre es Jamaica · 25, 29, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 64,
65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 84,
85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101,
102, 105, 106, 108, 109, 110, 121, 122, 123, 124, 125,
127, 128, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 158,
159, 161, 167, 171, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183,
186, 187, 190, 191, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 202,
203, 204, 205, 207, 210, 211, 218, 222, 223, 224, 227,
229, 231, 234, 237, 238, 240, 248, 252, 258, 261, 262,
264, 265, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282,
283, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 298, 301, 302, 303,
305, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 318, 320,
321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 337, 341,
343, 344, 346, 349, 354, 357, 358, 359, 363, 364, 366,
367, 369, 371, 373, 375, 376, 377, 390, 393, 394, 395,
396, 397, 398, 399, 400, 404, 405, 407, 412, 413, 416,
417, 419, 424, 425, 426, 430, 431, 433, 434, 435, 436,
441, 452, 455, 456, 461, 479, 481

Molino Jean · 21

N

Nagala · 12, 14, 93, 121, 151, 156, 284, 333, 339, 344,
361, 362, 376, 377, 381, 428, 429

Neuilly · 10, 75, 88, 89, 90, 108, 182, 191, 265, 292

Núñez Cabeza de Vaca Álvar · 142

O

Ott Olivier · 323, 325

P

Pérès Christine · 322, 334

Pérez Domingo · 8, 10, 28, 37, 40, 42, 44, 47, 48, 53, 55,
61, 66, 67, 68, 71, 72, 75, 76, 78, 82, 86, 90, 91, 92,
93, 94, 102, 103, 105, 108, 120, 121, 130, 132, 133,
137, 138, 139, 141, 144, 146, 150, 151, 158, 159, 165,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 182, 183, 185, 188, 207,
209, 214, 215, 218, 219, 223, 225, 230, 231, 239, 241,
256, 259, 260, 261, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273,
274, 284, 292, 293, 297, 299, 305, 306, 312, 316, 323,
324, 326, 327, 328, 333, 334, 339, 340, 341, 344, 348,
349, 354, 361, 362, 372, 376, 377, 380, 381, 382, 383,
384, 385, 388, 396, 402, 403, 404, 405, 406, 413, 414,
416, 418, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 435,
436, 438, 439, 440, 447, 456, 457, 479

Plassat Élodie · 445

Plaza Mayor · 195

Plymouth · 10, 97, 192, 215, 216, 326, 328

Propp Vladimir · 258, 323

Puerta del sol · 195

R

Rabat · 39, 200, 201, 205, 217, 221, 252, 253, 444, 464,
480, 481

Raimond Michel · 146, 147

Reykjavik · 200, 225

Ricœur Paul · 105, 113, 137, 314

Rivera José Eustasio · 277

Roanoke · 10, 79, 173, 178, 227, 250

Robinson Crusoe · 166, 251, 461

Romans de mort et d'aventures · 237, 462

Rousset Jean · 153

S

Safed · 13, 47, 48, 194, 282, 302, 303, 310, 314, 315,
317, 318

Sagnes-Alem Nathalie · 452

Salé · 11, 28, 39, 52, 55, 56, 57, 97, 98, 169, 189, 200,
201, 221, 224, 225, 231, 235, 241, 242, 243, 247, 252,
253, 256, 263, 311, 312, 318, 326, 328, 335, 343, 344,
345, 346, 347, 373, 388, 389, 390, 436, 441, 443, 444,
453, 481

Sartre Jean-Paul · 455

Scott Walter · 20, 21, 41, 105, 161, 383, 422, 437, 453

Sepúlveda Luis · 28, 215, 349, 385, 451

Serfati Dana · 10, 14, 37, 39, 47, 49, 50, 59, 62, 63, 64,
66, 70, 71, 72, 75, 76, 81, 88, 89, 90, 99, 100, 101,
102, 105, 106, 108, 109, 110, 122, 132, 133, 151, 159,
161, 171, 180, 181, 182, 187, 190, 191, 194, 196, 197,
199, 204, 205, 231, 240, 252, 258, 264, 265, 279, 280,
282, 290, 300, 301, 302, 303, 308, 309, 310, 313, 314,
317, 318, 320, 321, 324, 327, 329, 332, 349, 357, 358,
359, 363, 364, 367, 371, 373, 376, 377, 390, 398, 399,
400, 407, 413, 419, 425, 430, 441, 455, 456, 479, 480

Séville · 10, 97, 182, 196, 197, 326, 392

Sorosina Arnaud · 24

Soubeyroux Jacques · 31, 38, 83, 167, 168, 169, 185, 247,
312, 314, 322, 323, 330, 334, 453, 457, 465

Stevenson Robert Louis · 25, 145, 166, 216, 221, 226,
230, 248, 254, 255

Sue Eugène · 236, 237

T

Tadié Jean-Yves · 22, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 36, 138, 145,
159, 259, 418, 419, 425, 455, 457

Tel-Aviv · 10, 89, 90, 99, 101, 194, 302, 315, 324, 367,
398, 412

Tolède · 10, 100, 196, 292, 313, 314

Torres Luis · 15, 47, 48, 63, 65, 68, 69, 70, 93, 97, 347,
370, 373, 405, 406, 407, 437, 438, 439, 440, 454

V

Vidas exageradas · 78, 461

Vierne Simone · 271, 272, 274, 276, 278, 283, 284, 457

Villaviciosa · 10, 188, 189, 207

W

Whitehaven · 10, 192, 193, 207

ANNEXES

I. ENTRETIEN AVEC JOSÉ MANUEL FAJARDO du 6 MARS 2015

Nous avons eu l'occasion de rencontrer José Manuel Fajardo à la fête du livre de Bron le vendredi 6 mars 2015. L'auteur espagnol venait en sa qualité de traducteur du roman de Patrick Deville, *Viva*. Une journée de réflexion était consacrée aux enjeux de la traduction littéraire.

Lors de cet entretien, plusieurs points ont été abordés comme la vocation littéraire, le temps de l'écriture, le rapport de l'écrivain à l'Histoire, l'influence des autres écrivains et artistes ou les écueils de la traduction.

La vocación literaria

¿Cuándo empezaste a escribir y decidiste que ibas a ser un escritor?

Lo primero que escribí fue a los 9 o 10 años de edad, no recuerdo exactamente. Era una pieza cortita de teatro para representar con los compañeros de mi clase en la escuela. Era una historia de asesinatos escrita en tono humorístico imitando a Enrique Jardiel Poncela, cuya pieza teatral, *Eloísa está enterrada debajo de un almendro*, había visto yo en la televisión y me había encantado. Sé que la vi al poco tiempo de que en casa de mis padres tuviéramos televisor (y solamente lo tuvimos cuando yo tenía unos 9 o 10 años). Antes veía la televisión en la casa de los vecinos de la puerta de al lado de nuestra casa). Esta pieza de teatro fue muy importante para mí en lo personal porque yo era un niño de una timidez enfermiza y, por primera vez la cultura y en particular la literatura me sirvió para superar esta timidez y poder hablar delante de mis compañeros con cierta seguridad en mí mismo.

El tiempo de la escritura

¿Cuánto tiempo tardas en escribir una novela ?

Es muy variable. En realidad hay dos tiempos. El tiempo de la redacción para dar vueltas en la mente a las ideas y el tiempo de la escritura. Tardé seis meses en escribir *Carta*, dos años para *Converso* y cinco años para *Jamaica*. Escribí la primera obra rápidamente. Para la primera obra, se tarda menos, corresponde a cierta ingenuidad. Para *Mi nombre*, fue más difícil. Todo lo que escribí antes fue para llegar a *Mi nombre*. Tardé menos tiempo en escribir *A pedir de boca* (2005) y *Una belleza convulsa* (2001), dos o tres años. Yo escribo de manera continua y ordenada. Mi objetivo es mostrar el paisaje del tiempo, en vertical. Los otros libros reaparecen. David de *Una belleza convulsa* reaparece en *Mi nombre*.

La relación del escritor con la Historia

¿Puedes hablarme de tu relación con la Historia ?

Yo vengo de la versión oficial de la Historia, la versión de la España católica e intransigente que hizo una « amputación » de ciertos hechos. Ahora se trata de recuperar las raíces amputadas. Yo me refiero a los Sefardíes y a los Moriscos.

Yo hice investigaciones históricas importantes para crear un relato auténtico, con las palabras y el lenguaje de la época de *Carta* o de *Converso*. Yo quería transcribir el aroma de la época. En cuanto a la verdad histórica, yo creo que un escritor debe conocer bien la época en que transcurren sus novelas. Solo así puede permitirse cierta libertad. Por ejemplo, la carta escrita por Domingo en *Carta del fin del mundo* no existe, a pesar de las afirmaciones de Dana en *Mi nombre es Jamaica* y tampoco hubo una guerra del Bagua en El Perú. Hubo incidentes en el Bagua hace algunos años y eso es todo.

Me interesa mucho la Historia pero lo que me importa más en mis novelas es la aventura.

La influencia de los otros escritores y artistas

Qué escritor te influye más?

Borges es el escritor que me influye más.

De manera general, creo en la complicidad literaria. Para mí, el diálogo con los escritores actuales es muy importante.

Di a unos de mis personajes el nombre de Dana en referencia al nombre de la musa de Eluard y Dalí, Gala.

Los problemas de traducción

Tú crees que la traducción francesa del título de la novela El converso, conviene ?

No, la traducción francesa, « L'imposteur » no conviene.

La Biografía

Puedes hablarme de tu vida ?

Vivo en Lisboa desde 2010. Para seguir mi trayectoria te doy las siguientes fechas: nací en Granada el 26 de marzo de 1957. Mi familia se trasladó a Madrid en 1961. Viví en Madrid hasta 1994. Ese año me trasladé a vivir al País Vasco, primero a Leioa y luego al pueblo de al lado, Gexto, ambos en la provincia de Vizcaya, en la desembocadura de la ría de Bilbao. En 2001 me fui a vivir a París y allí residí hasta 2010, que me trasladé a Lisboa.

¿Fuiste a todos los lugares de tu trilogía. Sé que fuiste a La Tortuga y Rabat. Fuiste también a Israel y Sri Lanka?

No, no he ido a todos los lugares de la trilogía. Estuve en la costa norte de Haití, en la isla de la Tortuga, en Cartagena de Indias, en La Habana, en Rabat, en Londres, en Madrid, en Asturias, en París (viví en el barrio de Neully-sur-Seine,

donde tiene su casa el personaje de Tiago en *Mi nombre es Jamaica*. Que son algunos de los escenarios de las novelas de la trilogía. Pero no he estado nunca en Israel, en Sri Lanka, en Perú ni en la costa inglesa. Claro que tampoco he sido nunca pirata, ni mujer, ni judío, ni inca... es lo bueno de la literatura, uno no tiene por qué haber vivido o conocido personalmente algo para poder escribir sobre ello. Lo importante es que al lector, cuando lea el libro, le parezca que sí estuviste allí y que sí que es una mujer, un pirata, un judío o un inca el personaje que habla.

El barco *La tierra prometida*

Puedes hablarme del barco *La tierra prometida* que aparece en tu novela *El Converso* ?

El barco *La tierra prometida* era el barco de uno de los piratas del puerto corsario de Salé la Nueva (Salé le Neuf), hoy día llamado Rabat, la capital de Marruecos. El pirata de ese barco se llamaba El-Cortobi (El cordobés, en árabe). Encontré esa referencia dentro de la documentación que está como apéndice del texto *La república andaluza de Rabat en el siglo XVII*, de Guillermo González Busto. Publicado en los números 10 y 11 de los Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetúan, en tetuán en 1974. Allí se menciona el nombre de ese barco y de su propietario. En mi novela el nombre de ese barco funciona como metáfora de la idea utópica de la tierra prometida. Según esa metáfora, la tierra prometida no sería tanto el destino al que se llega (pues muchas veces el paraíso prometido es también violento o contiene nuevas injusticias) sino el barco que nos lleva a él, es decir, el esfuerzo que se realiza por construir un mundo mejor.

Por otra parte, el tema de la Tierra prometida se relaciona con el tema de la libertad. En *Converso*, mis dos héroes se esfuerzan por encontrar un espacio de libertad. Desde « La utopía » de Thomas Moore, la gente cree en la posibilidad de descubrir el paraíso en la tierra, y mis personajes lo buscan.

El pirata Le Chien

En *El converso*, aparece un pirata que se llama Le Chien. ¿Puedes decirme si existió o no ?

En cuanto al pirata Le Chien, se trata en realidad de un pequeño homenaje privado a un músico que admiro. Es un compositor y cantante de música pop español cuyo trabajo me gusta particularmente: Santiago Auserón. Fue el líder del grupo *Radio futura*, el gran grupo musical de los años de la movida y la posmodernidad en España. Luego el grupo se disolvió y él siguió su carrera en solitario con el pseudónimo de Juan Perro. De ahí viene el nombre del pirata trovador de mi novela: Jean Le Chien. Santiago Auserón además de buen músico es un gran letrista y un hombre muy culto, conocedor de la tradición literaria. Sus letras están llenas de referencia literarias. Tiene una versión excelente de un poema de Edgar Allan Poe (*Annabel Lee*) y ha compuesto en un registro pop-rock con toques de música caribeña temas con letras de resonancias clásicas, como por ejemplo *Luna de agosto* o *Cozumel*. Así que hice que mi pirata cantara alguna de las letras de las canciones de Auserón, adaptándolas un poco al lenguaje de la novela (en concreto me inspiré en la letra de su canción *Cozumel*. Se lo comenté al propio Santiago Auserón, que se quedó encantado y dos años después de la publicación de *El converso*, publicó él un nuevo disco, llamado *Mr. Hambre* en el que incluyó una canción sobre Alonso el Joraique, un bandolero morisco español del siglo XVI^e que luego se hizo pirata, titulada *El Joraique*.

El Golem y Don Quijote

¿Podrías explicarme qué papel desempeña exactamente en tus obras el tema del Golem?

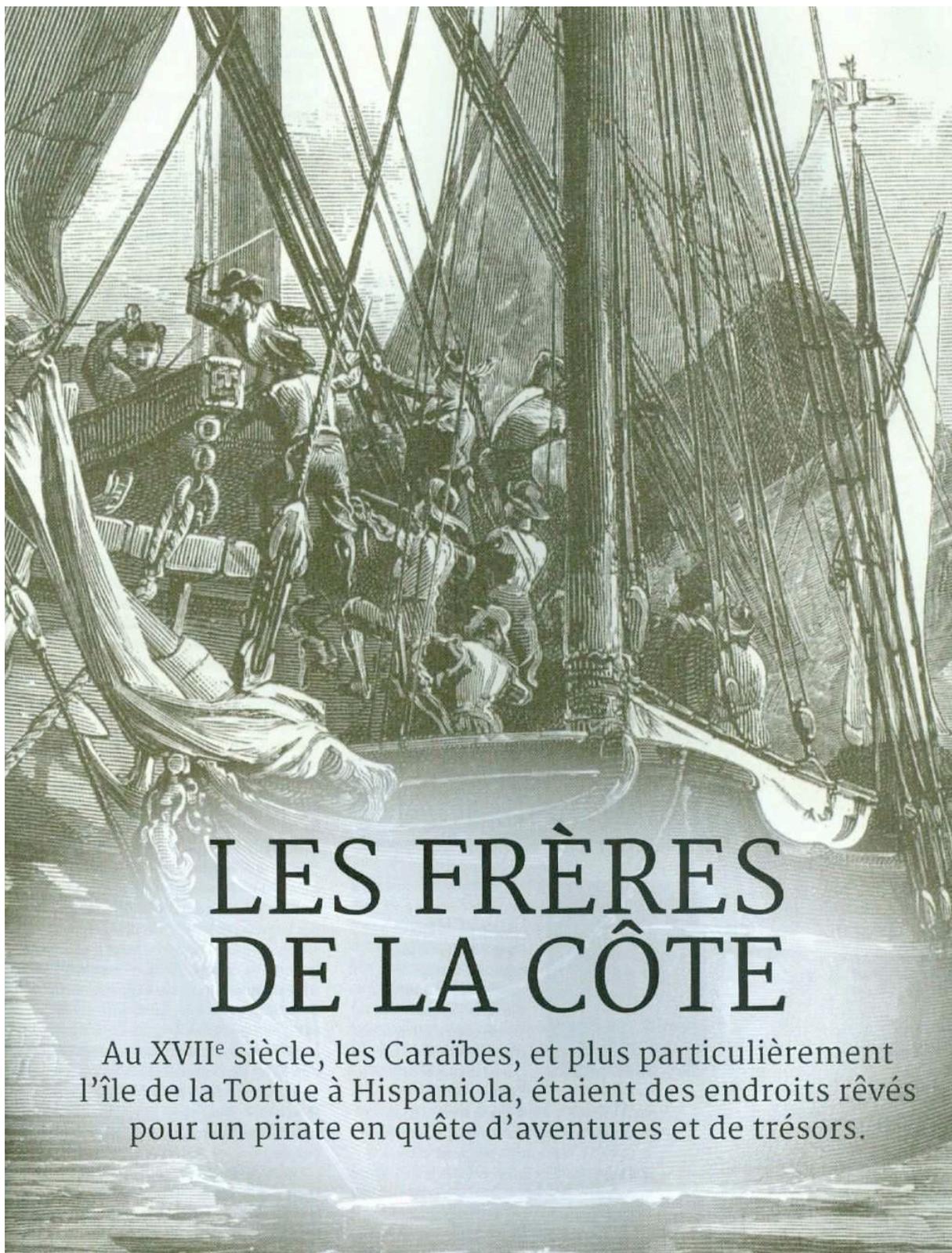
El Golem es una figura legendaria de la tradición judía, una escultura de barro creada por un rabino de Praga a la que insufló vida poniéndole en la boca un papel con la palabra hebrea « Émet », que significa « La Verdad ». Según la tradición, el Golem debía defender a los judíos de la persecución que sufrían. Pero se volvió incontrolable y el rabino rompió el hechizo que le daba vida poniendo en su

boca otro papelito que tenía escrita la palabra hebrea « Met », que significa muerte. Hay una gran novela sobre el tema de Gustav Meyrink, que usé como referencia en mi novela. Tiago, en su delirio de ser judío se arroga para sí mismo el papel de luchador contra el antisemitismo, por eso se identifica con el Golem, pero hay en esa identificación algo de ironía porque él sabe que el Golem llegó un momento en que se descontroló. De modo que puede decir que Tiago, aún en su desesperación tras la muerte de su hijo y en su delirio, es consciente de que está emprendiendo una fuga hacia adelante que no va a ser capaz de controlar (de ahí la escena al final en la que quema el auto en un descampado del sacromonte de Granada y acaba detenido por la policía). En la novela hay un doble juego de figuras legendarias, por un lado está el Golem con el que Tiago se identifica, por otro lado está el Quijote, al que se rinde homenaje varias veces en la novela (las primeras líneas del libro evocan el inicio de la novela de Cervantes, así como la escena de la lucha de Tiago contra los automóviles en el Peripherique de París evoca la del Quijote contra los molinos de viento o la escena en la banlieue donde trata de ayudar a un chico árabe y acaba apedreado evoca la de la liberación de los galeotes por Don Quijote). Ambas figuras legendarias emprenden una acción justiciera, ambas están fuera de la lógica (el Golem como criatura prodigiosa, don Quijote como loco delirante) y ambas terminan regresando al mundo lógico: el Golem a su condición de objeto inerte, don Quijote a la del cuerdo Alonso Quijano. La trayectoria de Tiago es similar, su delirio le arrastra, le pierde y termina cuando recupera la « cordura », que en su caso es el equilibrio de una vida nueva. Con el Golem, Tiago comparte el afán justiciero contra el antisemitismo. Con don Quijote comparte, además del afán justiciero, la locura del saber: don Quijote sufre una locura épica de lector de novelas de caballería, Tiago una locura identitaria de lector y especialista en Historia. De modo que se puede decir que el de Tiago es un delirio de la identidad (algo que me parece una de los grandes problemas de nuestro tiempo).

II. ILLUSTRATIONS



Île de la Tortue, Alain Decayeux, www.pirates-corsaires.com, page consultée le 24/08/2017

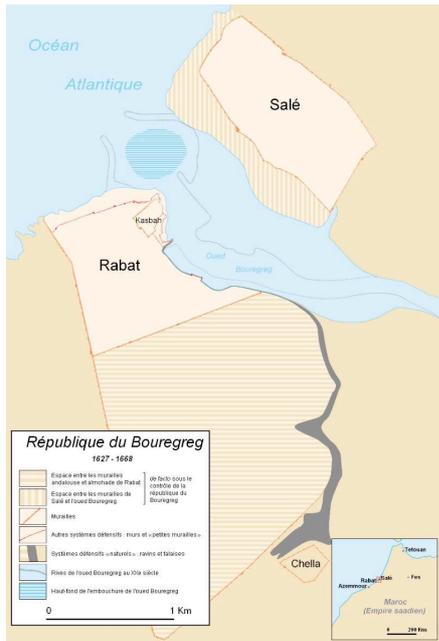


LES FRÈRES DE LA CÔTE

Au XVII^e siècle, les Caraïbes, et plus particulièrement l'île de la Tortue à Hispaniola, étaient des endroits rêvés pour un pirate en quête d'aventures et de trésors.



Long John Silver. Peter Jackson Collection. *Las grands mystères de l'Histoire*, numéro 17, Oracom, p. 80.



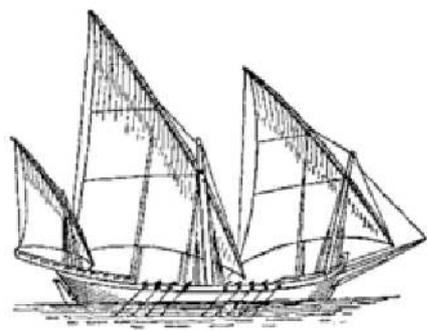
Salé-le-Vieux, la Kasbah et Rabat, Omar Toons



La kasbah des Oudaïas, B. Javelina



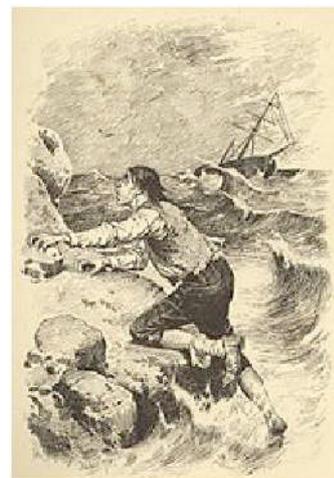
Les pavillons de Salé selon la liste de C. Bowles, 1783.



Le chébec, proche de la polacre était le bateau préféré des pirates de Salé, Encyclopaedia britannica, 1911, 412x312.



Reykjavik, Auguste Mayer, expédition de 1836, 664x428



Robinson Crusoe, Walter Zweigle, 1880, 1184x1726



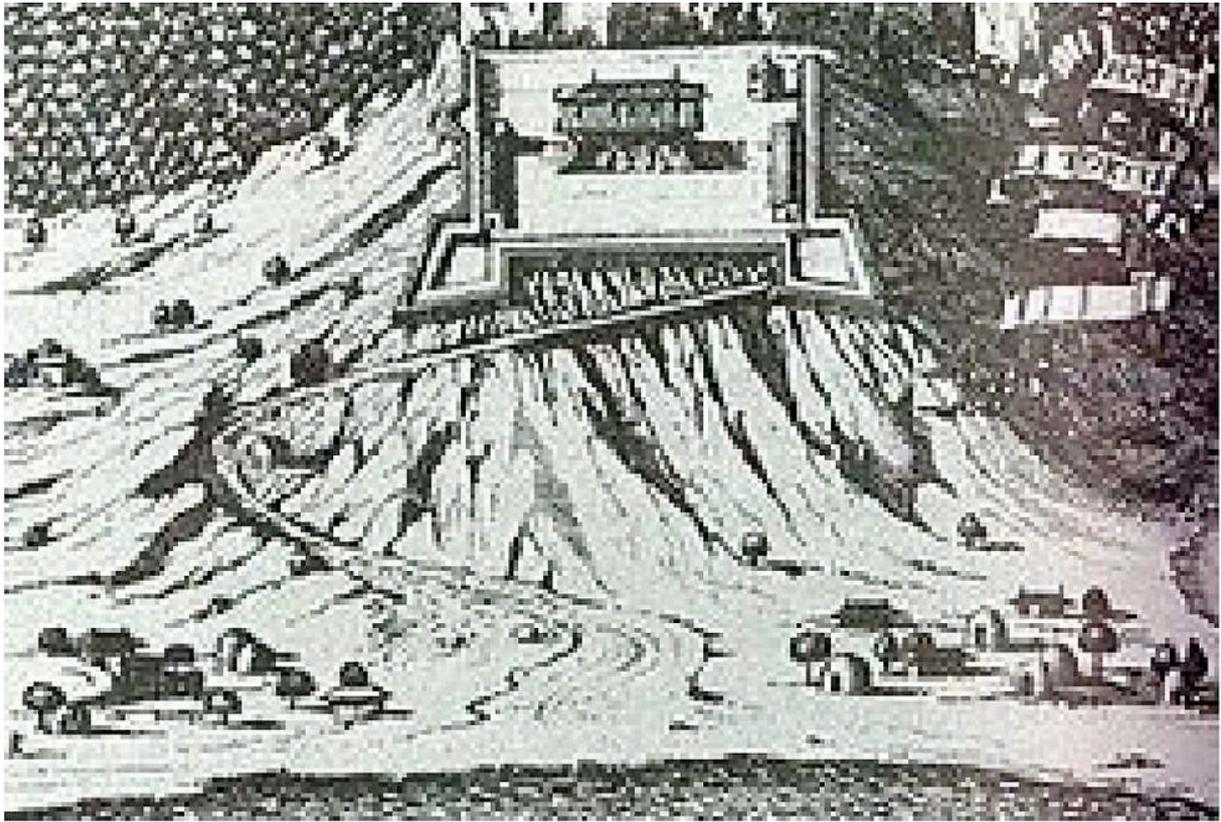
Les Cayes, Département du Sud, Haïti, Lanscape Designer, Salary Voyage

AVENTURAS
DEL
CAPITÁN ALONSO
DE CONTRERAS



Revista de Occidente
Bárbara de Braganza, 12
Madrid

Aventuras del Capitán Alonso de Contreras. Revista de Occidente, Madrid, 1943.



Fort de la Roche, Alexandre Olivier Exquemelin, *The buccaneers of America*, 1678, 381x259



Créature. Le Golem et Rabbi Loew près de Prague, de Miloslav Dvořák, 1951. Huile sur toile. Prague, Židovské Muzeum
© Jaroslav Horec - heirs, 2017.

Jaroslav Horec – heirs, 2017, Contes et légendes magazine, Oracom

