

L'exotisme littéraire: relecture du conte de *Vathek* de William Beckford

FRANÇOISE MORCILLO

Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

Resumen:

Cuando se recorre la mayor parte de los trabajos críticos publicados acerca de *Vathek* de William Beckford, escritor de nacionalidad inglesa –que, no obstante, decidió publicar este cuento en lengua francesa-, quedamos sorprendidos, en tanto que lectores contemporáneos, de encontrar allí mucho más que un relato fantástico. Nos vemos tentados de releer la historia literaria del cuento de finales del siglo XVIII que prepara su entrada en el romanticismo más oscuro del siglo XIX. ¿Podemos seguir manteniendo la recepción de este cuento en el eclecticismo de un género que engloba lo maravilloso, lo fantástico, lo alegórico y lo filosófico? Sin rechazar estas clasificaciones genéricas, me parece apropiado interrogar de otra manera esta obra traducida al español por Guillermo Carnero. ¿Cuál es, en consecuencia, el procedimiento creador que nos expone William Beckford en la escritura de *Vathek*?

Palabras clave:

Beckford, Guillermo Carnero, cuento, traducción, intertextualidad.

Abstract:

When one reads a large part of the critics that have been published so far about *Vathek* by William Beckford, the English writer- who nevertheless chose to present this short story in the French language- the contemporary reader cannot help but wonder that what he reads is something more than a fantastic narration. We are therefore tempted to read anew the literary history of the short story at the end of the 18th century which paved the way for the dark Romanticism of the 19th century. Is it possible to include this short story within a genre that includes the marvellous, the fantastic, the allegorical, the philosophical? Without refuting the genre classifications, I think it appropriate to question this work, translated by the Spanish poet Guillermo Carnero, in a different way. So, what is the creative process at work in *Vathek* by William Bedford?

Key-words:

Beckford, Guillermo Carnero, tale, translation, intertextuality.

1. William Beckford choisit la langue française pour écrire son conte *Vathek*

Cet écrivain anglais du XVIII^e siècle a longtemps cultivé l'image de « l'enfant gâté en quête de merveilleux ». Le critique Didier Girard voit dans la sensibilité beckfordienne, l'aventure d'un visionnaire de son siècle: le XVIII^e. À la lumière des travaux et inédits qu'il réunit sur la vie et l'œuvre de Beckford, Didier Girard consacre un essai qu'il intitule *William Beckford Terroriste au palais de la raison*. Il s'agit ici plutôt que d'écrire une exégèse du conte de *Vathek*, de comprendre le choix d'une diction. Pourquoi Beckford choisit-il d'écrire le récit de ce conte en français et pas en anglais? L'érudition de Borges (Borges: 106) s'est prononcée sur ce sujet:

Durante un tiempo circuló la versión de que tres días y dos noches de 1781 le bastaron para escribir *Vathek*. Esta leyenda es una prueba de la unidad del libro. Beckford lo redactó en francés; el inglés era entonces, como las otras lenguas germánicas, un tanto lateral. En 1876, Mallarmé prologó una reimpresión del original (Borges: 108).

Cependant cet ailleurs linguistique, différent de l'univers familier anglais porte ce que j'appellerai « un exotisme littéraire ». Citons le travail de Jean Sgard sur *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*. Dans ce livre, il signifie comment le conte, genre qui convenait le mieux aux Lumières, « trouve à la fin du siècle son apogée ». On a pu suivre de loin en loin sa progression: *Galland donne aux Mille et une Nuits (1704-1708) la forme aimable, allusive, galante qui convenait parfaitement au début du siècle* » (Sgard: 161). Hamilton adopte la féerie et Crébillon introduit l'allégorie philosophique. Voltaire héritera de ces successives pratiques du conte et excellera en la matière. Précisons donc, que le conte jusqu'à la fin du XVIII^e siècle est un genre mondain très prisé:

Il atteint une sorte de perfection dans la rapidité du trait, dans la légèreté et l'impertinence: on y reconnaît le mieux ce qui est devenu un style français, imité dans toute l'Europe. Car le conte est devenu essentiellement affaire de style (Sgard: 162).

Il faut souligner, que le choix de la langue française, retenu par Beckford inscrit une expérience originale de l'écriture du conte puisqu'il est écrit en langue française par un étranger. La sortie, hors de sa langue maternelle, c'est-à-dire l'Anglais, le transporte également vers la tradition française d'un genre littéraire, celui du conte. Langue française et conte symbolisent alors en Europe les esprits éclairés.

Parmi les lettres adressées à son maître Cozens¹, que publie Girard, Beckford révèle sa possible rencontre avec Voltaire:

Tu es le seul être humain à qui j'ai dévoilé l'étrangeté de mes rêveries car toi comme moi, tu sais goûter aux plaisirs mélancoliques d'une errance solitaire... Si je n'avais pas de tes nouvelles de temps en temps, si je ne voyais pas quelquefois un génie ou deux ou si je ne rendais pas visite à Voltaire à l'occasion ou aux montagnes le plus souvent possible, je mourrais (Girard: 24).

Mais empressons-nous de rajouter que Beckford – nous dit Girard – ne rencontrait pas Voltaire aussi fréquemment qu'il le prétendait. Une note placée en bas de page, fait allusion à l'unique rencontre entre ces deux esprits:

L'unique description de cette rencontre nous est parvenue grâce à Cyrus Redding, biographe et contemporain de William Beckford. Ses *Memorials of William Beckford* ont été publiés en 1859 (Girard: 24).

Cependant, ne faut-il pas lire dans l'exagération de Beckford une certaine fascination à l'égard des œuvres et de l'esprit éclairé de Voltaire? C'est dans une confidence à son ami Lord Thurtlow que Beckford décrira sa rencontre avec Voltaire: « J'ai eu la chance de partager un moment avec Voltaire avant qu'il ne disparaisse de notre horizon. Tout ce qu'on peut voir de lui aujourd'hui, c'est le reflet du génie qu'il a mis dans ses œuvres rayonner dans le ciel de Genève » (Girard: 35). La fascination de Beckford pour Voltaire est évidente et elle traduit entre les deux êtres une complicité d'esprits éclairés, optant pour une culture française et un transport littéraire, celui du conte, qui est emprunt d'exotisme orientale pour suggérer le lieu hors de tout lieu: « conter les rêves ». (Girard: 57).

Beckford semble donc suggérer, par le choix d'écrire en langue française son conte *Vathek*, l'affirmation de l'apogée du conte au XVIII^e siècle. Rappelons que « Voltaire a recueilli cette esthétique des mains de Hamilton et de Crébillon, il l'a portée à son maximum d'efficacité » (Sagrd: 161). Beckford adhère donc à une modalité d'expression qui connaît un apogée, celle du conte. Écrire *Vathek* en français révèle la prise de conscience d'un écrivain éclairé par son temps, et qui opte pour un genre prisé au XVIII^e siècle:

1 Cf. Cozens l'exotique, Cozens « le Persan », apprit au jeune homme d'autres réalités que celles qui réglaient les heures de Fonthill. (Girard: 22). *Cozens l'entraîna bien vite dans un véritable délire du Savoir. Le jeune homme ne se vit plus jamais comme avant ; sa solitude devenait sublime, princière. Son sens critique s'aiguïsa, ses ambitions se raffinèrent, son dégoût du commun s'installa, ferme.* (Girard: 22). Cf. « Après avoir assisté en avril 1775 à une représentation du très couru Artaxerxes à l'Opéra de Covent Garden, Beckford étonne, du haut de ses quinze ans, le beau monde qui l'accompagne par la hardiesse de son verdict: *Des acteurs misérables, des rugissements plein d'emphase et de vulgarité surfaite dans des récitatifs anglais d'un ennui sans bornes pour un opéra qui l'est encore plus par sa stupidité.* Le ton est donné: la grandiloquence et un parti pris définitif pour le fantastique, l'irrégulier, l'exotique. Les lectures de Beckford le transportent alors loin des calmes splendeurs de Fonthill. Il voyage dans les contrées les plus lointaines, commence à collectionner les images de cet Orient rêvé dont Cozens ne lui dissimule aucune bizarrerie (Girard: 24).

À vrai dire, le conte est devenu le plus joli et le plus pratiqué des genres mondains ; il atteint une sorte de perfection dans la rapidité du trait, dans la légèreté et l'impertinence: on y reconnaît le mieux ce qui est devenu un style français, imité dans toute l'Europe. Car le conte est devenu essentiellement affaire de style (Sagr: 162).

Avant d'interroger le récit de *Vathek*, rappelons que Mallarmé, épris des mots anglais et fasciné par les contes de Poe, consacre la *Préface à Vathek* (Mallarmé: 549). Mais l'heure n'est plus à louer l'apogée du conte mais plutôt son expiration. Si le conte était devenu une affaire de style, la relecture de *Vathek* par Mallarmé transporte vers ce besoin de « satisfaction de l'imagination » à laquelle fait allusion le poète français. Le livre de *Vathek* emprunt d'accents orientaux dévoile certes les stigmates du conte du XVIII^e siècle:

Voile mis, pour les mieux faire apparaître, sur des abstractions politiques ou morales que les mousselines de l'Inde au XVIII^e siècle, quand régna le CONTE ORIENTAL ; et maintenant, selon la science, un tel genre suscite de la cendre authentique de l'histoire les cités avec les hommes, éternisé par le roman de la Momie et Salambô (Mallarmé: 549).

Le hors du monde évoqué devient un hors de mode, c'est-à-dire expire. Au moment de cette expiration, Mallarmé fait surgir l'originalité du conte de *Vathek* qui transcende les modes littéraires et oriente la lecture vers la singularité et la modernité d'une imagination conquérante:

(...) Outre la préoccupation de parler avec esprit et sur tout à bon escient, révèle chez qui l'écrivit un besoin de se satisfaire l'imagination d'objets rares ou grandioses (Mallarmé: 550).

Le voyageur éveillé est le conteur lui-même qui opte pour orientaliser le monde qui l'entoure:

C'est de ma propre idée que je fis le tout. J'étais à élever, à magnifier, à orientaliser chaque chose. Je planai dans ma jeune fantaisie sur l'aile de l'ancien oiseau arabe Rock, parmi les génies et leur charme, ne me mouvant plus chez les hommes (Mallarmé: 550).

Ces propos de Beckford nous interpellent et nous font découvrir la géographie littéraire que trace sa jeune fantaisie. Interrogeons cette fantaisie, qui propose un voyage dans les nimbes de l'imaginaire.

2. « Orientaliser chaque chose »

Beckford convie le lecteur à vivre à travers ses successives lectures et écoutes du

conte, une métamorphose incessante du récit, en cherchant à « orientaliser chaque chose ». En suivant cette poétique beekfordienne qui consisterait à « orientaliser chaque chose », on peut évaluer la magnificence démesurée qui habite la vie et l'esprit de l'auteur. Mes les apparats, objets familiers, lui causent une fausse illusion du bonheur. Car les beaux objets qui l'entourent ne le rendent pas heureux. Il a besoin de les réinventer par les récits du conte, imaginant de nouveau leur pouvoir de fascination et leur prêtant même une âme: l'oralité du conte. Cette aventure s'accompagne d'une mise en abîme de l'illusion. Car, rappelons que le conte *Vathek* inscrit un crescendo dans l'idéalisation d'un monde oriental, d'un lointain inaccessible et déchu, d'un univers qui expire et qui réclame l'enfermement. Le conte connaît donc les prémises du déclin de son apogée et s'avance vers la lecture d'un drame où le conteur est reclus uniquement dans son champ de création romanesque brève à travers lequel expire une vie. *Vathek* introduit donc principalement une mise en abîme d'un genre, celui du conte et, accorde à cette expiration un renouveau du conte. Car à travers lui, il s'agit de lire désormais la mise en abîme des illusions. La magnificence s'allégorise en tour dans le récit de *Vathek* et la fragilité de l'être est troublante. Elle annonce la descente progressive aux enfers, l'entrée dans les profondeurs abyssales du langage, où le récit se perd dans les dédales de l'imagination et invente de multiples cohérences de lectures à venir. Le conte de *Vathek* évolue entre la séduction et l'horreur et met à nu le drame d'une vie: l'insatisfaction de vivre et l'enfermement dans la fantaisie, comme une extase suprême.

Dans le conte de *Vathek*, les rites de la magie que pratique le calife Vathek ne sont plus d'un secours pour empêcher la descente aux enfers. Beckford semble assigner un nouveau domaine créateur à l'espace du conte, habiter « l'enchantement des souterrains », quêtant de nouvelles lumières éclairantes sur la mise en abîme de l'illusion qui mine la perception humaine sur terre.

« Orientaliser chaque chose » pourrait alors signifier un comportement, celui d'être non plus un voyageur mais un exotiste. Penchons-nous sur la définition de l'exotiste, telle que la conçoit Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle (le romantisme noir)*. L'œuvre de *Vathek* intègre donc déjà à la fin du XVIII^e siècle, un nouvel éclairage esthétique, celui d'orienter l'écriture du conte vers le romantisme noir. Le conteur est dès lors un exotiste et non un orientaliste qui quête « dans ce qui est passé et lointain le climat idéal au bonheur de ses sens ». (Praz: 175).

3. Le conteur dans *Vathek* est un « exotiste »

Dès les premières pages du récit du conte de *Vathek*, le lecteur pénètre dans divers palais des sens. Il nous est conté que le calife Vathek amplifie le palais édifié par son père en ajoutant « cinq autres palais qu'il destina à la satisfaction particulière de chacun des sens ». (Beckford: 8)². Le premier palais s'appelle *le Festin Insatiable éternel ou l'Insatiable*, le

2 BECKFORD, *Vathek et ses épisodes*, édition établie par Didier Girard, José Corti, 2003. Édition de référence. Nous citons la page entre parenthèses.

second le *Temple de la Mélodie ou le Nectar de l'âme*, le troisième les *Délices des yeux ou le Support de la mémoire*, le quatrième le *palais des Parfums ou l'Aiguillon de la Volupté* et le cinquième, le *Réduit de la Joie, ou le Dangereux*. Aspirant à la magnificence, sous l'emprise de son orgueil et de sa folie de Monarque, qui veut avoir raison sur tous ses sujets, il fait élever une Tour. Le conteur laisse présumer dès les premières pages du récit que la grandeur du Monarque ne connaît pas de mesure mais la démesure et qu'en dépit de son savoir et de son emprise sur ses sujets, il méconnaît son sort:

Le grand prophète Mahomet, dont les Califes sont des Vicaires, était indigné dans le septième Ciel de la conduite irréligieuse d'un de ses successeurs ; – Laissons-le faire, disait-il aux génies qui sont toujours prêts à recevoir ses ordres: voyons où ira sa folie et son impiété ; s'il en fait trop, nous saurons bien le châtier. Aidez-lui à bâtir la tour qu'à l'imitation de Nembrod, il a commencé d'élever ; non comme ce grand guerrier pour éviter d'être noyé, mais par l'insolente curiosité de pénétrer dans les secrets du Ciel ; il ne devinera jamais le sort qui l'attend (p. 11).

Le sommet de la tour idéalise le lieu depuis lequel le calife éprouve la fantaisie du lointain et d'où il réclame la venue de l'étranger capable de le séduire. Mais voilà que l'étranger, au prime abord, l'horrifie. Son étrangeté est telle qu'elle produit la fascination du jamais vu, du jamais connu, chez le Monarque. En dépit des apparences, l'horrible étranger qui apparaît, produit un transport vers la lecture de la bizarrerie en chemin vers l'insolite « beauté de l'horrible »:

Le calife lui-même parut étonné de son horrible aspect: mais la joie succéda à cet effroi involontaire quand l'inconnu étala devant lui des raretés telles qu'il n'en avait jamais vues, et dont il n'avait pas même conçu la possibilité (p. 12).

Ces nouveaux bijoux ne font pas cas d'un simple étalage de la préciosité qu'un riche Monarque convoiterait. Ils symbolisent – semble-t-il – l'insatiable plaisir de la volupté. Ces préciosités ne sont pas contées sous forme de récit féerique, fantastique ou philosophique. Le conte se fraye une nouvelle route, car son récit sonde l'effroi, le trouble, « l'effroi involontaire ». Le mal fait découvrir de nouvelles provinces de l'insolite, ce qui, en outre, n'exclut pas de nouvelles lectures de la beauté convulsive. La beauté outrepassa l'horrible. Ce type d'émerveillement évoqué situe Beckford comme un précurseur des Romantiques.

Cet auteur du XVIII^e siècle énonce dans l'écriture de *Vathek*, un nouveau positionnement du conteur, c'est un exotiste. C'est ainsi que F. Brie aperçoit les premiers signes chez Heinse (*Ardinghello*, 1787) et chez Beckford (*Dreams, Walking, Thoughts and Incidents in a Series of Letters*, 1783 ; *Vathek*, 1782) (Praz: 176).

En un certain sens général et provisoire, tout artiste est un « exotiste », il n'est

pas question ici de l'exotisme en général, dont toutes les époques et toutes les littératures témoignent, mais de l'exotisme spécifique qui s'alimente dans un climat culturel particulier et, dans ce genre d'exotisme (dont l'humanisme représente un exemple illustre), de celui-là seulement qui fleurit dans la période romantique. (Praz: 176).

William Beckford est de toute évidence un érudit qui oriente l'écriture du conte vers le romantisme noir. Nous ne sommes plus, cependant, dans une réflexion sur la nature du mal qui correspondait à un idéal des Lumières mais à la quête d'un récit plutôt lyrique sur la damnation³ de l'homme sur terre et non dans l'au-delà. C'est en poète que Vathek évoque la descente aux enfers du calife Vathek et de son épouse Nouronihar. Le fantastique prend le chemin de la poétique de la cruauté. La magnificence n'est plus un salut pour nos héros, placés dans l'attente horrible du châtement. Il ne reste au calife que le pouvoir d'affabuler, c'est-à-dire de conter la fable du pourquoi ils se retrouvent en ce lieu fatal, à la demande de l'auditoire de damnés. Et le calife est interpellé comme un étranger par l'étranger, lui qui au début du conte proclamait la venue de l'étranger dans son royaume, pour être séduit par la nouveauté. Dans ce point final du conte, le héros Vathek expérimente l'étrangeté et les angoisses que causent les limites extrêmes de l'effroi là où ses déséquilibres et sa soif de folles magies l'ont entraîné:

Étranger, qui sans doute êtes dans la même attente que nous, puisque vous ne portés pas encore la main droite sur votre cœur ; si vous venez passer avec nous les affreux moments qui doivent s'écouler jusqu'à notre commun châtement, daignez nous raconter les aventures qui vous ont conduit en ce lieu fatal, et nous vous apprendrons les nôtres, qui ne méritent que trop d'être entendues. Se retracer ses crimes, quoiqu'il ne soit plus temps de s'en repentir, est la seule occupation qui convienne à des malheureux comme nous (p. 145).

Le conte de *Vathek* incarne donc une poétique du romantisme noir où la beauté progressivement se macère à la mort:

Le Calife et Nouronihar se regardèrent avec étonnement, en se voyant dans un lieu qui, quoique voûté, était si spacieux et si élevé, qu'ils le prirent d'abord pour une plaine immense. Leurs yeux s'accoutumant enfin, à la grandeur des objets, ils découvrirent des rangs de colonnes et des arcades qui allaient en diminuant, et se terminaient en un point radieux comme le soleil lorsqu'il darde sur la mer ses derniers rayons. (...) Entre les colonnes, étaient des tables couvertes d'une variété de mets innombrable, de toutes sortes de vins qui pétillaient dans des vases de cristal. Une foule de Ginns et autres Esprits follets des deux sexes, dansaient lascivement par bandes au son d'une musique, qui résonnait sous leurs pas.

3 Didier Girard s'exprime sur la damnation chez Beckford: « Beckford n'est pas seulement un rebelle ou un excentrique, encore moins un damné romantique. Beckford est un terroriste, il n'épargne ni les innocents ni les faibles d'esprit, encore moins les faibles de cœur. L'œuvre passe au noir » (Girard: 90).

Au milieu de cette salle immense, se promenaient une multitude d'hommes et de femmes, qui tous, tenant la main droite sur leur cœur, ne faisaient attention à nul objet, et gardaient un profond silence. Ils étaient tous pâles comme des cadavres, et leurs yeux enfoncés dans leurs têtes, ressemblaient à ces phosphores qu'on aperçoit la nuit dans les cimetières. Les uns étaient plongés dans une profonde rêverie, les autres écumaient la rage et couraient de tous côtés comme des tigres blessés d'un trait empoisonné (p. 139).

Je reviendrai donc sur l'art de conter chez William Beckford. Il incarne l'aventure ou le Voyage d'un rêveur éveillé, adonné à l'unique plaisir dilettante de conter librement ses rêves:

Quoi ! Vous conter mes rêves ? assurément, voilà qui reviendrait à vous dire comment j'emploie la majeure partie de mon temps ! Vous le savez, il n'existe pas ici-bas de créature moins réaliste que moi. Que de fois une sorte de brouillard vient à voiler ma vue, non qu'il soit véritablement épais, mais il rend les objets et les êtres incertains, flous, au point de ne plus me permettre de distin-

guer formes et couleurs (Girard: 57).

L'énoncé de la visibilité indivisible me transporte vers l'espace de création du poète espagnol, Guillermo Carnero⁴, traducteur en espagnol du conte de *Vathek*.

4. Guillermo Carnero, poète espagnol, traducteur de *Vathek*

Curieusement, je retrouve dans le lyrisme de ce poète espagnol érudit, spécialiste des XVIII^e et XIX^e siècles, des accointances avec l'œuvre de *Vathek*. La tour de magnificence que fait s'élever le calife *Vathek* peut également s'interpréter comme le refus de partager une même réalité existentielle avec le monde des communs des mortels, et de faire ainsi œuvre de sa vie, cherchant à fuir la banalité ou la vulgarité. Dans les poèmes de Guillermo Carnero,

4 Guillermo Carnero: né à Valence en 1947. Licencié en Sciences et Docteur en Philologie Hispanique, il est professeur de littérature espagnole à l'Université d'Alicante depuis 1986. Il a été professeur invité dans les Universités Nord-américaines de Virginie, Berkeley et Harvard, il est membre du Conseil de la Fondation March et de la société d'État de Commémorations Culturelles pour le centenaire de Rafael Alberti et l'exposition du Musée du Prado et le Centre Culturel Conde Duque, « Trois mythes espagnols: Don Quichotte, Don Juan Tenorio et la Célestine ». Membre du conseil éditorial des revues *Hispanic Review*, *Dieciocho*, *Ínsula*, *Castilla*, *Voz y Letra*, *La Nueva Literatura Hispánica*, *Studi Ispanici* et des *Sociétés Espagnole et Internationale des Études sur le XVIII^e siècle*. Il dirige depuis sa création la revue *Anales de Literatura Española* et il a été co-directeur (aux côtés d'Alberto Blecuá et de Pedro Cátedra) de la collection « Clásicos Taurus ». Il a coordonné les volumes 6, 7 et 8 (1700-1868) de l'*Histoire de la Littérature Espagnole* fondée par Ramón Menéndez Pidal et dirigé dans l'actualité par Victor García de la Concha. Il a organisé plusieurs cours à l'Université Menéndez Pelayo et prononcé des conférences dans les principales universités espagnoles, européennes et américaines. Critique littéraire dans les revues *Ínsula*, *El País*, *El Cultural* de «El Mundo», *Letras Libres*, il est l'auteur de quinze livres de poésie. Ce poète érudit des années 70 spécialisé en littérature espagnole et comparée des XVIII^e et XIX^e siècles a reçu de nombreux prix: Prix national de poésie en 2000, le Prix de la Critique (2000), le Prix de la Critique Valencienne (2000) pour *Verano Inglés*; le Prix Fastenrath de la «Real Academia Española» (2002) pour *Espejo de gran niebla*; et le Prix International de Poesie «Fundación Loewe» pour «Fuente de Médicis» (2006). En 2002, il reçoit de nouveau le Prix de la Critique Littéraire Valencienne pour l'ensemble de son œuvre. Il a publié *Dibujo de la muerte* (1967), *Libro de horas* (1967), *Modo y canciones del amor ficticio* (1969), *Barcelona, mon amour* (1970), *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), *El azar objetivo* (1975), *Ensayo de una teoría de la visión, poesía 1966-1977*. Introduction de Carlos Bousoño (1979), *Música para fuegos de artificio* (1989), *Divisibilidad indefinida* (1990), *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Edición de Ignacio Javier López (1998), *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Poemas arqueológicos* (2003), «Fuente de Médicis» (2006) –ce dernier recueil est inspiré par la fontaine Médicis du jardin du Luxembourg–. Son œuvre réunit les essais suivants: *El grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave en la historia de la poesía española de posguerra* (1976), *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber* (1978), *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983), *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX* (1989), *Estudios sobre el teatro español del Siglo XVIII* (1997), *Espronceda* (1999). Soulignons qu'il est le traducteur du conte *Vathek* de Beckford en espagnol (traduit en français par Jacques Ancet). *Neuf poètes espagnols du XX^e siècle. Plein Chant* (hiver 1975) *Journal des poètes* 7 (juillet 1989). LY, Nadine et al. *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1995, FRAYSSINET, Claude de. *Poésie espagnole 1945-1990*, Arles, Actes Sud & UNESCO, 1995, BENSOUSSAN, Albert & LE BIGOT, Claude. *Poetas españoles del siglo XX*, Rennes, Université, 1996., MORCILLO, Françoise. *Cinq poètes espagnols contemporains*, Bruxelles, Le Cri, 2000, *Tombeaux et jardins*. Trad. Jean-Claude et Daria Rolland. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.

les tours s'élèvent aussi. Parmi elles, celle de *Panorama desde la tour Farnèse*⁵, où Fabrice del Dongo est reclus. L'évocation de Stendhal et du héros de *La chartreuse de Parme* inscrit dans le poème du poète contemporain espagnol un choix de diction et prise de conscience d'un tracé d'écriture: *Dibujo de la muerte. Dessin de la mort*, livre publié en 1967 et réédité en 1998, intègre une démystification du récit romancé et instaure le lyrisme comme possible écoute des sens inaccessibles à la lecture de notre destinée. Comme dans le conte de *Vathek*, les palais, ouvrent leurs immenses salles vides et oubliées⁶. Les jardins⁷ ont un passé onirique, somnolent dans nos indolentes mémoires. Ces ondes interprétatives et musicales tracent la sinuosité des vers et impliquent aussi une réflexion civique sur le désintéret prononcé de l'homme contemporain pour la culture aux XX^e et XXI^e siècles et sur la perte progressive de son identité multiculturelle ainsi qu'un détachement marqué pour la beauté de la connaissance artistique. L'œuvre de Guillermo Carnero n'idéalise aucun passé. À travers elle, il tente de vivre en s'écoulant – *Mi cuerpo es ancho como un río* –⁸, fuyant l'honorabilité d'une vie:

*/Anacreonte supo renunciar a casi todos los mitos de su tiempo:/ patria, fama, triunfo, dignidad de soldado, / respeto hacia los muertos y amistad con los dioses./ ¿ Cómo no serenarse si todo está perdido ? / (...) / ¿y por qué no subir, si todo está perdido?)*⁹.

Si William Beckford déclarait « que de fois une sorte de brouillard vient à voiler ma vue, non qu'il soit véritablement épais, mais il rend les objets et les êtres incertains, flous, au point de ne plus me permettre de distinguer formes et couleurs », le lecteur de Guillermo Carnero retrouve évoquée de nouveau la brume ou ce brouillard dans *Espejo de gran niebla (Miroir au profond brouillard)*. Cet espace choisit également comme dans le conte de *Vathek*, la liberté de choisir d'être Autre et la complexité d'être autrement Autre. L'étrangeté est une Autreté jamais fixée, ondoyante, musicale, réalité qu'il faut toujours réinventer et surtout éprouver: l'être qui se révèle à soi dans le poème semble s'inscrire dans ce miroir flou, insaisissable d'une identité fuyante car évanescence. Une ferveur romantique semble s'élever s'exhalant tel un parfum. Elle apparaît cependant contrariée, perturbée par l'âpre réalité du monde des valeurs ou des conventions:

Entre la realidad y su imagen escrita
 hay un gran territorio inexplorado.
 Sólo quien lo recorre significa.
 Si coinciden ya no hay tierra de nadie,
 y al perderse la voz sin espesura

5 Guillermo CARNERO, *Dibujo de la muerte*, Cátedra, 1998, 322p.

6 Guillermo CARNERO, "Galerías de retrato", "Les charmes de la vie", *Ibid.*, p. 135 et p. 125.

7 Guillermo CARNERO, "Jardín inglés", *Ibid.*, p. 179.

8 Guillermo CARNERO, "Castilla", *Ibid.*, p. 103.

9 Guillermo CARNERO, "Les charmes de la vie", *Ibid.*, p.126.

no hay más significado que la ineptia
para significar.

Mais portez au théâtre
votre ton familier, et vous verrez combien
vous serez pauvre et faible: vous serez ridicule.
Les larmes du comédien descendent de son cerveau
une fois à la hauteur de son fantôme.
Así llega a fingir que es de verdad dolor
el que de verdad siente¹⁰.

Ces larmes du comédien citées en français dans le poème de Guillermo Carnero me transportent vers le drame du théâtre du monde, la chute finale est une vallée de larmes, un espace récitatif de douleur où Vathek et sa femme, racontent leur descente aux enfers à la demande de l'auditoire étranger:

Vathek prenant la parole, se mit à leur faire, non sans pleurs et gémissements, un sincère récit de tout ce qui lui était arrivé (p. 145).

Le miroir au profond brouillard semble refuser d'inscrire le reflet, l'image. Il est la conscience d'un écoulement qui échappe. La raison d'être au monde est multiple, indéfinissable et toujours unique dans son intellection:

La gran luz natural de los sentidos
no tiene fundamento donde anclarse
y así flota sin rumbo ni certeza,
escrita sobre el agua por el soplo del tiempo.
(...)

Qué poca realidad,
cuántas formas distintas de no ver
para llegar al fin al gran engaño:
un puñado de líneas que se cruzan
sin brillo y sin color en la memoria¹¹.

Le conte de *Vathek*, tout comme la poésie de Guillermo Carnero sont traversés par un même idéal: celui d'être libre éprouvant à travers les cultures artistiques les émois de la vie, cherchant à outrepasser les limites d'un corps traqué par la fatalité. Bien avant Chateaubriand,

10 Guillermo CARNERO, *Espejo de gran niebla*, Barcelona: Tusquets, 2002, 57 p.

11 Guillermo CARNERO, "Noche de la memoria", *Ibid.*, pp. 13-17.

le héros Vathek explore la fatalité de la magnificence qui le fait connaître l'enfermement ou la disparition, perdant pied dans une folie du récit, sombrant dans la spirale de sa propre fantaisie, tournant au noir les lumières de ce que fut sa vie, avançant dans les nimbes du rêve. Nous croyons voir apparaître dans le héros *René* de Chateaubriand, la conscience du héros Vathek et le profond regard mélancolique de Guillermo Carnero:

Aimer et souffrir était la double fatalité qu'il imposait à quiconque s'approchait de sa personne. Jeté dans le monde comme un grand malheur, sa perniciouse influence s'étendait aux êtres environnants... Tout lui devenait fatal, même le bonheur (Praz: 84)..

Referencias Bibliográficas

- BECKFORD, William. 2003. *Vathek et ses épisodes*, édition établie par Didier Girard. Paris, José Corti.
- BORGES, Jorge Luis. 2000, "William Beckford: Vathek", in *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza editorial, cuarta edición.
- CARNERO, Guillermo. 1998. *Dibujo de la muerte*. Madrid, Cátedra.
- 2002. *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets.
- GIRARD Didier. 1933. *William Beckford Terroriste au palais de la raison*. Paris, José Corti.
- MALLARMÉ Stéphane . 1945. "Préface à *Vathek*", in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (La Pléiade).
- PRAZ, Mario. 1977. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle (le roman-tisme noir)*. Paris, Denoël.
- SGARD, Jean. 2000. *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*. Paris, Librairie générale française.