HAL
open science

Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (“Une nuit à Formentera”, 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l’Histoire et près de la littérature ?

Emmanuel Le Vagueresse

▶ **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (“Une nuit à Formentera”, 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l’Histoire et près de la littérature ?. Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Articuler le fantasme et l’histoire, 9, Editions et Presses Universitaires de Reims, pp.103-122, 2015, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-196-5. 10.4000/books.epure.1591 . hal-01798723v2

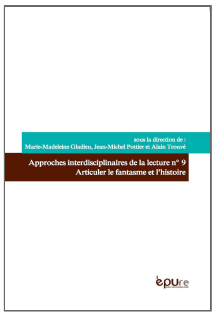
HAL Id: hal-01798723

https://hal.univ-reims.fr/hal-01798723v2

Submitted on 8 Apr 2024

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.



Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier (dir.)

Articuler le fantasme et l'histoire

Éditions et Presses universitaires de Reims

Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (« Une nuit à Formentera », 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l'Histoire et près de la littérature ?

Emmanuel Le Vagueresse

DOI : 10.4000/books.epure.1591
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 978-2-37496-196-5

http://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2015

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne

Référence électronique
LE VAGUERESSE, Emmanuel. *Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (« Une nuit à Formentera », 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l'Histoire et près de la littérature ?* In : *Articuler le fantasme et l'histoire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2015 (généré le 08 avril 2024). Disponible sur Internet : <https://books.openedition.org/epure/1591>. ISBN : 978-2-37496-196-5. DOI : https://doi.org/10.4000/books.epure.1591.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (« Une nuit à Formentera », 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l'Histoire et près de la littérature ?

Emmanuel Le Vagueresse

1 On voudrait débuter cette réflexion sur la nouvelle « Une nuit à Formentera » (1957) du recueil de nouvelles *À la légère* de Michel Déon par quelques mots d'une interview de l'écrivain et académicien français (Paris, 1919). L'auteur y affirme que toutes ces nouvelles, récupérées en 2013 par les éditions bordelaises finitude pour une publication sous forme de volume autonome, se déroulent à l'étranger et sont imbibées par un vagabondage auquel l'écrivain s'est lui-même livré une fois les frontières de certains pays ouvertes après la Seconde Guerre mondiale, et parmi lesquels on trouve l'Italie ou, comme dans la nouvelle qui nous occupe ici, l'Espagne[1].

2 Ces nouvelles étaient alors écrites pour des revues de luxe ou des magazines féminins comme *Marie Claire* ou *Paris Match*, ce qui explique en partie le ton léger de la plupart de ces courts récits, dont il avoue aussi dans cette interview qu'il ne savait pas trop à chaque fois comment il les finirait. Mais Déon dit aussi qu'il a écrit ces nouvelles pour rendre compte d'une atmosphère d'après-guerre incarnant elle-même « quelque chose qu'on ne retrouvera jamais » (comprendre l'insouciance, la frivolité). Pour lui, ces nouvelles auraient plu au public en réaction – un terme souvent accolé à son œuvre et à son idéologie sous-jacente, qu'il assume avec plaisir et provocation – à ce qui se faisait par ailleurs : la littérature « engagée », donc de gauche, dans les mêmes années d'après-guerre et les années 1950.

3 Notre écrivain prononce alors des paroles dont on se souviendra pour juger plus tard sa désinvolture par rapport aux vicissitudes de l'Histoire avec un grand H : ses propres nouvelles, « c'était pas [*sic*] du tout ce qu'on attendait ; on sortait de la guerre, en '45,

en ‘46, alors il n’y avait d’histoire que sur Auschwitz, sur la Guerre, sur le Débarquement, sur la Shoah, sur tout ça [*sic*] », ce qui est – rassurons-nous un instant tout de même – « très compréhensible [...] après un désastre aussi grand que la Guerre de ‘40 à ‘45 ». Son but est alors le suivant : « J’ai lutté à ma façon par une espèce de clin d’œil, par l’apparition de gens jeunes, qui ont de l’humour, qui s’aiment les uns les autres[2] ». L’antidote proposé par l’écrivain est certes radical, mais doit être pris en compte pour mieux comprendre le propos dans cette nouvelle « espagnole ».

4 On voudrait montrer ici comment cette nouvelle semble fantasmer non seulement la femme réelle, par le recours du narrateur à l’art et la littérature, dans cette petite île espagnole qui semble isolée autant de la géographie que de l’histoire, mais aussi, et surtout, l’histoire, notamment celle de l’Espagne dictatoriale des années 1950. Le narrateur, et derrière, l’auteur Michel Déon, donne l’impression d’oublier que la jeune femme de condition très modeste rencontrée ici est pauvre pour des raisons sociales, économiques et politiques, qui ne semblent guère passionner notre écrivain « dégagé » et désinvolte, à peine agacé, on le verra, par la médiocrité d’un petit fonctionnaire promis à la belle, mais dans une idéologie plus proche de la droite libertaire que de la gauche antifranquiste.

5 Cette nouvelle est la dernière du recueil *À la légère*[3], qui en compte cinq, et elle parut initialement dans *Le Figaro littéraire*, en octobre 1957. C’est la moins « légère », ayant une grande portée, idéologiquement parlant, car elle se déroule dans l’Espagne franquiste, c’est-à-dire une dictature, au milieu des années 1950, et, aussi, une période où le régime du Caudillo (1939-1975) commence à miser sur le tourisme (étranger) pour apporter des devises. On dira tout de suite ici la nécessité de mettre en rapport cette légèreté, revendiquée d’ailleurs dans ces nouvelles, avec la couleur politique de Michel Déon, celle d’un « anar de droite », comme ses amis écrivains les Hussards, catégories dont on reparlera.

6 Le titre « Une nuit à Formentera » est immédiatement frappé du sceau de l’intertextualité, que ce soit dans la littérature, la musique ou le cinéma[4], une intertextualité qui annonce une distance avec le réel et une parenté avec l’art revendiquées. Les marqueurs d’hispanité, dans cette perspective, dès le « Formentera » du titre, ne servent guère qu’à dessiner une « couleur locale » de fond, facilement identifiable, grâce à des éléments typiquement espagnols, d’un point de vue civilisationnel ou par l’emploi de termes espagnols, d’un point de vue linguistique[5], et ce, pour installer un décor sudiste et exotique, *a priori* pittoresque et authentique. Les marqueurs « historiques », quant à eux, sont encore plus rares, on le verra, représentant symptomatiquement une certaine désinvolture narrative et auctoriale par rapport à l’Histoire.

7 Ce nom de Formentera marque de la même manière discrète l’insularité, mais pour qui sait cette insularité, une double promesse, s’agissant de ce genre de territoire, à savoir celle d’un récit plaisant et exotique, peut-être coquin même, s’il se déroule pendant la nuit. Et il est aussi le gage d’une autre intertextualité, puisque des œuvres d’art non espagnoles utilisent ce nom de « Formentera » dans une orientation exotisante, proche *a priori* de celle de Déon[6].

8 Ce « je » narratif en focalisation interne, racontant au passé cette histoire qui lui est arrivée[7], énonce très tôt son désir d’authenticité et d’éloignement de la civilisation : en effet, en croisant sur le bateau à moteur qui l’emmène vers la petite île une tartane avec des hommes de Formentera qui en repartent, on sent une fascination pour la rusticité,

à la limite du cliché[8], sans aucune considération sur la condition de ces marins autre qu'esthétique : « En maillot de corps rayé, pantalons collants et le crâne serré dans des foulards, ils avaient l'air d'authentiques matelots de la vieille école[9] » (p. 97).

9 De la même façon, les références littéraires interviennent, ancrant la nouvelle qui s'ouvre dans un espace par conséquent plus « littéraire » *a priori* que « réel ». C'est « au cri de Rimbaud », qui est cité nommément – « "Oh [!] la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ?"[10] » (p. 98) – que le narrateur pense, sur cette mer, dans ces circonstances. Il rebondit aussitôt sur cette citation, pour dire au lecteur qu'une île est désormais le seul vestige de l'exotisme, s'il est authentique.

10 Ainsi, le jeune romancier et son double de papier, narrateur anonyme et lui-même écrivain, enchaînent immédiatement avec des réflexions sur l'île, plus précisément, de Formentera, qui sera le lieu de la pièce de théâtre devant se jouer dans ces pages, annonçant implicitement que des « aventures » (*i.e.* « amoureuses », aussi ?) peuvent s'y dérouler, puisque seul ce type de lieu privilégié, isolé du monde moderne frelaté, semble le permettre désormais à l'homme contemporain en quête de robinsonnades.

11 On sait, par ailleurs, que l'écrivain aime les îles – il vit en Irlande, après avoir vécu longtemps en Grèce –, tant pour leur isolement, « loin de la foule déchaînée », comme dirait Thomas Hardy, que pour leur couleur littéraire (mythes et autres), îles qui ont fait de Déon ce nouveau Robinson.

12 Lorsque le héros, dans cette nouvelle, croit reconnaître, dès qu'il pose le pied sur l'île, un homme vêtu de noir, il a l'impression de connaître les réminiscences d'un « déjà-vu », qui est aussi bien un « déjà-lu », puisque le narrateur avoue : « Je ne l'avais vu nulle part [cet individu]. Je l'avais "lu" dans Gobineau, très exactement dans l'admirable nouvelle intitulée *Akrivie Phrangopoulo*[11] » (99). Le narrateur fait ici référence à cette nouvelle écrite par Arthur de Gobineau, et qui se déroule dans les îles grecques des Cyclades, narrant la conversion amoureuse d'un capitaine britannique, Henry Norton, envers la belle et pure insulaire grecque Akrivie de l'île de Naxos. Une héroïne éponyme de la nouvelle, qui, en même temps qu'elle est épousée par le marin anglais, permet à ce dernier de faire retour à la pureté originelle, alors qu'il est un « produit » de la très raffinée civilisation britannique. Il existe évidemment une grande différence avec la fin de la nouvelle de Déon, puisque Norton et sa belle se marient et vivent heureux dans l'île de Naxos[12]. Le protagoniste d'« Une nuit à Formentera », lui, ne séduit pas la belle Baléare et lui gâche même sa vie future.

13 Sur le ton désinvolte de qui se moque d'avoir à se munir de quoi passer la nuit dans une île, le narrateur a donc à sa disposition une journée devant lui pour découvrir Formentera. Et, encore une fois, il s'imagine avoir la possibilité de rejouer l'histoire d'amour de Gobineau, de connaître le même type d'aventures : « [...] [J]e risquais d'y découvrir ma jeune fille grecque, Mon Akrivie à moi » (101).

14 Survient alors un moment important de cette nouvelle, l'apparition de cette jeune femme dans une boutique, à lire page 101[13]. Ce terme, qui apparaît d'ailleurs dès cette page, mais aussi à la suivante, semble adéquat – on pense ici à son usage pour les divinités, en particulier –, tant le surgissement de cette jeune femme se fait comme celui d'une statue que l'on découvre en tirant peu à peu un rideau ; il y a donc bien ici représentation et pas simple présentation : « Je m'assis et presque aussitôt apparut en face, coupé à la hauteur des seins par le zinc, le buste d'une jeune femme » (p. 101-102).

15 Puis, la description de cette « apparition » très déréalisée est qualifiée comme étant dotée d'une « noble gravité » (p. 102), la jeune femme joignant en elle la noblesse de la rusticité et celle de la pauvreté, dans la plus pure tradition esthétisante de ce qui s'apparente presque, disons-le, à un cliché. Songeons un instant aux pauvres, trop jolis, du peintre espagnol Murillo[14].

16 Il est frappant, en outre, de constater que la pauvreté de la jeune femme est ici évoquée durement, certes, mais rapidement, et par simple contraste pour expliquer le « miracle » de cette apparition : « Il n'est pas rare dans les coins perdus de rencontrer un enfant dont la beauté confond, de ces êtres nés par miracle dans des maisons sordides [...], des fermes puantes » (p. 102). Donc, point de considération sociale, ici, mais l'appréciation d'un bonheur visuel irréel, certes issu d'un réel par ailleurs fort peu plaisant, mais sur lequel le fantasme du narrateur joue à plein.

17 Contaminant tout réel, l'art, par la littérature, ridiculise le narrateur à ses propres yeux, un narrateur qui s'en rend compte, dès « le mot [Akrivie] lâché[15] » face à cette femme qui ne comprend pas ce terme. Le « je » recouvre alors une certaine lucidité, au moins transitoire. En effet, même si la beauté de la jeune vendeuse – une « silhouette noire » de nouveau déréalisée – est avérée, elle ne rend pas meilleurs les mets proposés au narrateur : on lui propose du vin qui a l'air « aigre », « [...] et même un peu de fromage au goût plâtreux [...] » (p. 103). Pas de nectar ni d'ambroisie, donc, car cette île n'est pas un paradis. Et l'Ève future n'est pas l'ancienne, car elle n'offre pas une pomme, mais des oranges[16].

18 Malgré tout, le charme opère pour le narrateur, sans doute parce que la rusticité de ce tableau et de cette femme simple et *a priori* pure, dans son innocence supposée, suffit au bonheur de celui-ci, sans les réflexions sociales, absentes de son discours. Par conséquent, l'oubli de la pauvreté « réelle » se fait vite, et le « tableau » peut en effet surgir. La jeune femme est alors à nouveau déréalisée, comparée qu'elle est à un végétal (« mince comme un arbre », p. 103) ou à un oiseau parmi d'autres, réels, puisque les canaris « semblèrent l'écouter un moment[17] » (p. 104).

19 De même, on retrouve la rusticité vue comme noble, loin de la pauvreté réelle du lieu, et qui fait fantasmer notre héros, car ces gestes sont considérés par lui comme « nobles » et « grac[ieux] » à l'extrême : « Jamais je n'avais vu de gestes [...] plus nobles, plus empreints d'indicible grâce » (p. 103), cette idée s'alliant bien évidemment à celle de pureté (*cf.* la jeune femme « tendit [ses mains et ses bras nus] à la lumière pour les essuyer, avec une serviette blanche », p. 103). Seule importe ici la sensation, éprouvée comme dans un rêve ; d'où une expression comme « mon engourdissement » (105).

20 Mais l'Histoire se rappelle aussi à lui, certes d'une manière fantasmée, puisque les souvenirs qui surgissent en lui sont essentiellement les poèmes que le narrateur se récitait pour ne pas sombrer dans la folie du réel, ce dur réel de fantassin pris dans la guerre[18]. D'où les références, « après quinze ans de silence » [1957-15 = 1942 : l'(auto-)biographème fonctionne] à « ces centaines de vers d'Apollinaire, de Valéry, de Chénier », afin d'oublier cette « rage à nous trouver le sac au dos, écrasés par la bêtise des sous-officiers [...] quand le monde entier vivait autour de nous » (105). Hier comme aujourd'hui, ces poèmes permettent au protagoniste de s'évader du réel pesant, guerre et ennui là, pauvreté et inaccessibilité de la femme ici.

21 Puis, la déréalisation de la jeune femme et la présentation de cette nouvelle rencontre comme une mise en scène de théâtre – « [...] [E]lle dut allumer une lampe à acétylène

qui éclaira la pièce [...] », (p. 108) – rendent la scène fictive aux yeux du lecteur. En même temps, par un goût du paradoxe qu'affectionne Déon, la scène en question exhibe la misère du décor, et cette misère semble « réelle », révélée par une lumière « crue » : la lumière éclaire « la pièce pauvre » (p. 108), et la pauvreté est montrée ici avec lucidité. Le paradis et l'illusion de paradis s'éloignent alors.

22 Le narrateur nous fait part également de la conception de l'amour selon Maria, infléchissant sensiblement sa propre vision de la jeune femme, au mitan exact de ce récit. En effet, le souhait de Maria est de quitter la petite île et d'aller vivre à Ibiza avec son futur mari (c'est « la ville », pour elle), où ils auront « une belle maison dans la ville », une fois José, car tel est son nom[19], « nommé inspecteur du port d'Ibiza » (p. 109). La magie s'évanouit alors en partie pour le narrateur, lequel écoute ces projets qui trahissent évidemment ses fantasmes à lui de vie rustique dans l'île, le choix prosaïque de Maria étant doublé implicitement d'une autre trahison, celle d'épouser un « inspecteur », donc un représentant de l'ordre, de la sanction et de la répression. On en reparlera à la fin de notre étude, car ce point est fondamental pour un anar de droite comme Déon. D'ailleurs, le protagoniste se retrouve confronté en personne au réel de cette île dont il est désormais prisonnier, car il n'y a plus de barque pour le ramener avant le lendemain, ce qui lui permet paradoxalement de poursuivre son aventure, son exploration et de l'île et de l'« elle » en passant « une nuit à Formentera ». D'où sa remarque : « Je faillis le remercier [le pêcheur qui lui apprend la nouvelle] » (p. 111).

23 La séquence cruciale où le narrateur a affaire avec le fiancé José montre le rapport du « je » à la « vraie vie ». Dans son bureau d'inspecteur du port, apparaît en effet la seule référence qui soit faite dans toute la nouvelle au général Franco ou *a fortiori* à son régime : « Ce n'était qu'une baraque sordide, avec un classeur, un portrait de Franco [...] » (p. 111). On note d'abord qu'il n'y a pas dénonciation du régime, même pas par ce portrait du dictateur présent dans ce bureau, à peine un effet de réel barthien, qui dit malgré tout que l'on se situe sous le régime franquiste. Puis, on remarquera que cohabitent dans la même phrase l'adjectif « sordide » et le nom « Franco », stratégie d'écriture critique qui va en fait, non pas dénoncer un régime inique et autoritaire en appelant à lutter contre lui, mais le moquer en insistant non point tant sur son caractère de dictature que sur son essence de régime médiocre, petit-bourgeois, tout comme le rêve d'avenir conjugal imposé par son fiancé à Maria. Il nous semble que si le fantasme est brisé par l'Histoire chez Déon, c'est de cette manière, sans s'apitoyer sur le caractère répressif du National-Catholicisme constitutif de ce régime, comme nous allons le prouver par les mots du narrateur, lequel s'en donne à cœur joie dans sa description de José. D'abord, l'homme en noir a un chapeau « vissé sur la tête » (p. 111) et il est imaginé « chauve, quadragénaire, souffrant de transpiration », avec « les yeux comme des vrilles » (p. 112), et le narrateur est avant tout choqué par la laideur de la personne en écho à son lieu de travail, par une *pathetic fallacy* dérisoire.

24 On pense alors aux phrases de l'écrivain espagnol d'expression française José-Luis de Vilallonga, autre aristocrate des lettres de la même époque, non point républicain de cœur, mais révolté contre ce que le régime franquiste, mesquin, avait fait de l'Espagne, à l'inverse de ce qu'avaient souhaité les Phalangistes (fascisants) dans les années 1930... Ils furent d'ailleurs évincés du pouvoir réel à partir des années 1950 par Franco quand eut lieu le tournant libéral-capitaliste assumé du régime. Or, Vilallonga use comme Déon d'une critique esthétique autant que politique pour dénoncer la pusillanimité du régime, un ressenti qui leur sert presque d'idéologie[20].

25 Ainsi, c'est d'abord parce que l'homme et son bureau sont pauvres, laids, voire repoussants, que le narrateur s'élève contre lui et en sous-main contre l'administration franquiste, mais sans jamais, ici non plus, procéder à une analyse sociale ou politique de la situation. La haine du fonctionnaire tatillon et rigide (« – C'est ennuyeux. Le règlement… », p. 112) provoque cette réflexion, une fois que José lui a appris qu'il est de Valence : « C'était donc cela qui décidait Maria : épouser un terrien, un fonctionnaire. Je le détestai » (p. 112). Déon, par le biais de son narrateur, est alors proche d'un Céline, dans le même registre méprisant à l'encontre des serviteurs de l'État[21].

26 Le fantasme de l'île est donc rompu, celui de la jeune îlienne désintéressée et naïve aussi, et la haine du fonctionnaire d'État, quel que soit cet État, se fait de plus en plus jour dans ces lignes d'un véritable anar de droite[22], héritier à la fois de la pensée d'un Maurras ou d'un Barrès, aussi bien que de l'anti-sartrianisme ou de l'anti-existentialisme. Et ce, à la manière de ses compagnons Jacques Laurent, Roger Nimier ou Kléber Haedens, ces écrivains dits les Hussards, écrivains de droite, souvent à tendance libertaire, nés durant cette période très politisée et bipolarisée.

27 Après que José et Maria eurent accompagné le narrateur dans sa chambre, les verres échangés dans la *bodega* entre les deux hommes sont alors l'occasion de considérations (enfin) politiques, mais expédiées, comme l'on s'y attendait, en quelques lignes par le narrateur. Déon, dans ce passage presque obligé pour un texte ayant pour cadre, à l'époque, l'Espagne, escamote la chose et ne fait pas entendre clairement sa voix ni sa position… ou presque. En effet, lorsque se fait entendre un jugement lapidaire sur le cousin de José, c'est par une voix indirecte libre, ambiguë quant à sa source : « Un mauvais cousin, un rouge »[23]. La paternité de cette formule est sans doute à attribuer à José, mais la réflexion rejoint celle du narrateur, peu suspect de sympathie envers le communisme. Il ressort en effet de cette phrase le goût de la provocation désinvolte du narrateur, quand il finit cette courte séquence par ces mots, en réponse à la question de José voulant savoir si son interlocuteur français est communiste : « Je le rassurai à regret. J'aurais eu tant de plaisir à lui faire peur » (p. 114).

28 Puis, l'imagination reprend vite ses droits, une fois le futur mari parti dans les coulisses, mais la p. 115 tout entière est très importante, car elle dit que l'heure n'est pas encore arrivée, pour le narrateur, de relier définitivement littérature et vie réelle. Le lecteur avait certes tôt senti la distance éprouvée par le « je » vis-à-vis de ces noces du réel et du textuel, chez un narrateur qui ne se voulait point (toujours) dupe, mais elle est énoncée ici d'une manière explicite : ce lien entre réel et littérature ou art viendra, certes, mais viendra plus tard. D'où la désinvolture et la distance, redisons-nous, de cette histoire-ci avec une pseudo-Akrivie amoureuse quant à elle d'un petit inspecteur psychorigide, chauve et suant…

29 Ces réflexions « sur les mystérieuses rencontres de la littérature et de la réalité, sur la façon dont la première rejoint la seconde contre toute vraisemblance » (p. 115) sont donc dites comme devant arriver à l'avenir : dans ces conditions, des phrases comme celles-ci (nous soulignons), l'une présentant ce narrateur « rêvant à une vie si *romanesque* que c'en était *ridicule* » et l'autre s'interrogeant sur la meilleure façon de se détruire (« en bâtissant des *songes impossibles* ou en brûlant tout ? », p. 116), réinjectent de la distance personnelle vis-à-vis de l'attitude « romanesque » du narrateur, donc « digne d'un roman », d'un rêve, d'une fable/fabulation inadéquate au réel.

30 Logiquement, au moment de se coucher, ce pseudo-paradis insulaire est annoncé par Maria comme étant très frisquet à l'aube, à l'inverse d'un paradis : « Le matin est froid,

même avec du soleil » (p. 117), et la tragédie se réinvite immédiatement lorsque notre héros monte dans sa chambre. Il entend en effet Maria et José se disputer dans une scène qui peut faire penser à l'altercation, mortelle cette fois, entre Carmen et don José dans une autre nouvelle célèbre et matricielle (de vérités comme de topiques) sur l'Espagne, la *Carmen* (1847) de Prosper Mérimée.

31 Lorsque Maria, fuyant José, se retrouve face au narrateur, a lieu une discussion entre les deux personnages, où le protagoniste français apprend que, si l'amour de Maria pour José semble dicté par une volonté d'échapper à la misère de son destin tout tracé de jeune îlienne, elle qui a perdu ses parents et s'est vue obligée de « travailler tout de suite » (p. 118), ce désir opère apparemment sans calcul cynique de sa part, mais par souci d'un avenir meilleur : « – [...] C'est un homme très intelligent. Dans un an, il sera nommé à Ibiza. Après, nous irons vivre à Valence » (p. 119).

32 Le narrateur n'en peut mais face à cette déclaration, nouvelle trahison de la part de la jeune femme, car elle souhaite rejoindre le continent haï par lui comme inauthentique et trop « civilisé ». Ces mots lui rappellent à nouveau que le réel est une catégorie à prendre en compte, s'invitant dans le fantasme. Sa haine de José, qui asservit Maria de par sa position, lui fait alors dire à la jeune femme que « c'est un imbécile » (p. 118), sans s'en expliquer de manière argumentée, sauf ellipse narrative indécidable pour le lecteur.

33 Précisons donc que cette analyse de la position de la femme espagnole dans une petite île, au milieu des années 1950, assujettie à son mari pour des raisons financières, n'est pas faite explicitement par le narrateur, mais par nous. En effet, dans la lignée désinvolte du rapport de notre narrateur et de son écrivain à l'histoire, à la géographie, à la société, bref, au réel, l'avant-dernière page de la nouvelle, évoquant ses réflexions après sa discussion avec Maria et le fait qu'il a brisé les illusions de la jeune femme (« tout ce que je venais de détruire avec un acharnement [...] que je ne soupçonnais pas », p. 120), déroule simplement ses pensées sur sa propre virtuosité à faire prendre conscience de sa beauté à la jeune femme ! Jugeons-en plutôt : « Qui lui parlerait jamais [à Maria] ainsi de ses yeux, de sa voix, de sa bouche, de l'odeur de ses cheveux, de la perfection de son genou et de sa cheville ? » (*ibid.*). Nulle analyse socio-historique des conditions de cette sujétion nécessaire de la femme au fiancé, et toujours ce refuge commode dans la beauté idéelle de cette femme aussi « parfaite » que son genou et sa cheville. D'où ce recours du héros, une nouvelle fois, à l'imaginaire et à la littérature, autant qu'à ses conquêtes passées, parlant de « l'extrême poésie qui émanait sourdement d'elle », et disant aussi : « Et ce que je ne savais pas d'elle, je l'avais inventé avec tous les mots qui me revenaient du fond des ans [...] » (*ibid.*).

34 Réfléchissant au fait qu'il s'est permis de briser cet amour de Maria pour son fiancé, amour qu'il jugeait, lui, basé sur de mauvaises raisons, le protagoniste ne semble pas penser immédiatement aux conséquences pratiques pour elle. Et l'on cherche en vain les considérations concrètes sur son sort à elle, sans doute tragiques si elle quittait maintenant son fiancé. Le « je » joue et se contente de faire partager au lecteur ce qu'il a appris à la jeune femme pour la détromper, lui faire perdre ses illusions, mais aussi la désillusionner, la désenchanter : « Ainsi Maria savait maintenant que la beauté en soi, la beauté pure est un trésor que les hommes ne paieront jamais assez cher, et que leur donner bêtement ce trésor sans les avoir humiliés, piétinés [...], c'est s'offrir en victime » (*ibid.*).

35 Semblant regretter néanmoins, sur le tard, son attitude envers elle, et paraissant avoir pris conscience qu'il s'était fait plaisir avec son fantasme de vérité toute-puissante, le narrateur reconnaît « éprouv[er] la joie atroce d'avoir détruit un bonheur » (*ibid.*), en une formule pour le moins ambiguë. Mais il paraît ignorer qu'en apportant, lui, l'homme cette fois, la pomme de la connaissance à cette Ève innocente et pure, il l'a chassée à jamais du paradis terrestre et du bonheur possible ici-bas avec son amoureux, lors même qu'il plaidait justement pour cette pureté du non-savoir, qui abâtardit les âmes et les cœurs naïfs et primitifs. Recouvrant toute sa lucidité, symboliquement « après [s']être aspergé d'eau froide » (*ibid.*), le narrateur s'apprête à quitter définitivement l'île – une barque est en effet disponible pour lui – sans avoir revu Maria. Il nous gratifie dans la dernière page de la fin de ses remarques sur le forfait qu'il a commis contre la jeune femme en brisant ses illusions.

36 Il (nous) apprend, dans un ultime paragraphe, « le cœur serré », donc néanmoins sensible malgré son cynisme, que Maria « est partie pieds nus prier François-Xavier [...] » (p. 121), ce qui sous-entend que la jeune femme s'est réfugiée dans la religion pour apaiser sa désillusion. Apercevant alors une dernière fois l'église où la jeune femme se trouve en prière, il l'imagine « [à] genoux, le visage enfoui dans les mains ». Et d'en déduire : « Je pouvais être tranquille : aucun secours ne viendrait d'en haut » (*ibid.*). Cette ironie du « Je pouvais être tranquille » appliquée aux prières de Maria pour sa propre âme et son propre sort à elle est cynique et englobe le léger mal-être ressenti par le protagoniste pour avoir ruiné une vie. Il s'applique donc cette lucidité à lui-même : « J'avais massacré un bonheur bancal » (*ibid.*), et d'expliquer, pour conclure son récit : « Je l'avais massacré [ce bonheur bancal] pour rien, pour l'honneur, pour le plaisir raffiné de ne laisser derrière moi qu'une ruine, et parce que ceux qui ont perdu un jour l'espoir ne supportent pas que d'autres en arrivent [...] à cette lente agonie » (p. 120-121).

37 Cette longue et ultime phrase est une synthèse de la désinvolture, du cynisme et de la lucidité du narrateur – et de l'écrivain caché derrière lui dans cette nouvelle –, lequel narrateur possède dans cette nouvelle un sens de l'« honneur » qui bien souvent n'est que le fier mépris de l'autre et de ses singularités, celui d'un dandy élitaire et peu encombré des scories du ras du réel, quitte, par conséquent, à en faire, dans cette nouvelle, une terre brûlée. La lucidité vaudrait donc aussi, et surtout, pour soi-même, c'est ce que semble nous dire la fin de ce récit, par cette allusion du « je » à « ceux qui ont perdu un jour l'espoir » et qui sans doute évoquent lui-même et ses semblables si détachés, au vu de tout ce qui précède dans cet *À la légère* doté de plus de poids qu'il n'y paraît... mais le poids d'un antihumanisme. Pour autant, la vie de Maria, elle, paraît bel et bien oubliée dans ce diagnostic désabusé. N'est-ce pas à chacun et à chacune de décider s'il veut ou si elle veut s'affronter à cette révélation du vrai... ou de ce que le narrateur, ici, tient pour tel ? D'ailleurs, cette révélation permet-elle « réellement » de mieux supporter la vie, car le protagoniste semble oublier ici que le terme ou la notion d'« espoir » est inhérent et nécessaire à l'homme pour vivre ?

38 En conclusion, et en se rappelant qu'« [i]l y a [...] un écart entre ce que les auteurs cherch[ent] à transmettre et ce que leurs textes donnent finalement à lire[24] », on nous accordera que ce récit peu aimable ressortit bien à la (bonne) littérature, ce qui n'est pas contradictoire avec notre « plaisir de lecteur », toute position idéologique humaniste mise à part. Rappelons-nous ce que disait d'ailleurs Gide : « Il s'agirait

pourtant de savoir si ce qu'on veut s'appelle philanthropie ou littérature[25] », et Déon a tranché à sa façon.

39 Bien entendu, l'écrivain Michel Déon n'est pas plus dupe que le narrateur de la couleur de ces nouvelles, et, dans une interview parue sur Internet, il reconnaît : « Oui, c'est vrai que ces récits ont un petit côté "gosse de riche" *(rires)* », mais ajoute aussitôt : « La vie a été plus dure qu'elle ne le paraît dans ces nouvelles. [...][26] ». Et ce, même si « Une nuit à Formentera » est bel et bien la plus grave de toutes celles du recueil[27]. En résumé, l'auteur, dans cette nouvelle où l'insularité de Formentera est une autre manière d'oublier l'Histoire par une fuite loin de la métropole et de son territoire surveillé, n'insiste guère sur les causes de la pauvreté de Maria, préférant même laisser entendre que l'apparition de la richesse et du progrès altéreraient en fait l'authenticité et la rusticité de cette petite île encore préservée des dégâts d'un tourisme de masse.

40 Ce ne sont donc pas les conditions sociales, politiques, économiques, c'est-à-dire « historiques », qui attirent l'attention du narrateur et de l'auteur, alors qu'elles auraient sans doute permis une critique de la société profondément inégalitaire créée par le régime franquiste, comme dans tout bon roman « engagé » (à gauche toute, s'entend). Dans l'entretien qu'il nous a accordé, le romancier s'est d'ailleurs gardé de tout développement politique et a en revanche évoqué à plusieurs reprises la « liberté » [sic] qui régnait en Espagne dans ces années 1950[28]. En bon Hussard et en bon anar de droite qu'il est, il propose un regard inhabituel sur l'Espagne de Franco, et de ce fait très intéressant, ne serait-ce que parce que l'on n'avait pas l'habitude, en France, de lire des pages qui brocardaient les petits fonctionnaires de l'État franquiste plutôt que les hiérarques du régime. Il impose cette lucidité dévastatrice à Maria, un peu comme un dictateur, en tout cas loin d'un humanisme à la Montaigne, dont, en pessimiste clairvoyant et désabusé qu'il est, il n'a pas l'outrecuidance de se réclamer. Ironiquement, dirons-nous, le léger Michel Déon et son double de papier, tout aussi désinvolte, se comportent donc, dans cette nouvelle, en dictateurs de la pensée. Mais aussi, par un assez juste retour des choses, finalement, se font-ils rejoindre au cœur même de cette nouvelle par l'Histoire la plus pesante et la plus violente.

NOTES

1. Nous avons eu également la chance d'interviewer longuement l'écrivain, le 8 mars 2014 à Paris, lors d'un passage dans la capitale et rendons compte de ses réponses au long de cet article par la référence « Entretien 2014 ».

2. À lire sur www.mollat.com (le 8.5.13).

3. Michel Déon, *À la légère. Cinq nouvelles*. Bordeaux : finitude [*sic* pour l'absence de majuscule]), 2013, p. 95-122.

4. Citons quelques exemples, en nous cantonnant à l'avant-1957 : pour la littérature, *La Nuit vénitienne* (1830) d'Alfred de Musset ; pour la musique : *Une Nuit sur le mont Chauve* (*Noch'na Iysoy gorye*, 1867) de Modeste Moussorgski ; et pour le cinéma : *Une nuit à Megève* (1953) de Raoul André.

5. Citons par exemple : *Manolito*, le nom du bateau (l'un des prénoms les plus courants en Espagne étant « Manuel », dont « Manolito » est l'un des diminutifs) ou les prénoms José, Maria, Marie du Carmen (ici comme sainte que l'on prie), là aussi très courants.
6. Par exemple, la pièce de théâtre *L'Ermite de Formentera* (*Der Eremit auf Formentera*, 1787) d'August von Kotzebue.
7. Un jeune écrivain français baroudeur, retenu par la force des choses (il n'y a plus de bateau) une nuit dans la petite île baléare de Formentera, s'éprend, au moins esthétiquement, d'une jeune autochtone, de milieu très modeste, Maria (fiancée à un médiocre fonctionnaire), et qui lui rappelle une héroïne de l'écrivain Gobineau ; il ne peut s'empêcher, au moment de repartir, de détruire son couple en lui révélant la pusillanimité supposée de son fiancé et de leur future vie à deux. Déon est bien allé passer « une nuit à Formentera », depuis l'Ibiza voisine, en hiver, à la fin des années 1940-début des années 1950 (le récit est donc écrit quelques années plus tard), où la maison d'édition Hachette l'avait dépêché pour écrire un texte afin d'enrichir ses guides de voyage sur les Baléares, des îles qu'il connaissait déjà. Il avait deux amies espagnoles (« très simples, mais très belles ») qui habitaient en effet à Formentera (« Entretien 2014 »).
8. Or, il faut faire attention quand on est écrivain, car Frédéric Lambert parle par exemple des « évidences, ces fêtes de l'idiotie » in Frédéric Lambert(coord.), *L'Expérience des images*, Bry-sur-Marne, INA., 2011, p. 7.
9. Désormais, on indique entre parenthèses la page de l'œuvre étudiée.
10. Extrait de « Délires I » : « Vierge folle / L'époux infernal », dans *Une Saison en enfer* (1873).
11. Arthur de Gobineau, *Akrivie Phrangopoulos*, l'une des trois nouvelles qui composent *Souvenirs de voyage* (1872). Déon évoque ici son illustre aîné, dans cette confusion entre pureté de l'île et pureté de la femme, dans l'absence de pittoresque excessif, ou dans la broderie littéraire à partir d'un fait réel vécu, autrement dit l'Ève future qu'est Akrivie régénère le gentleman Henry. Lire aussi l'introduction par Émilie Cappella, *Les Cyclades* : *Souvenirs de voyage – Akrivie Phrangopoulo* d'Arthur de Gobineau, Paris, Magellan, 2004, p. 5-11.
12. D'Ulysse avec Circé lors de son *Odyssée*, jusqu'à Loti avec la madame Chrysanthème dans la nouvelle éponyme de Pierre Loti (1887), en passant par Taji avec Yillah dans *Mardi* (*Mardi and a Voyage Thither*, 1949) d'Herman Melville, la littérature fourmille d'ailleurs d'œuvres sur ce motif : un homme du continent, civilisé, tombe amoureux d'une belle insulaire et de son naturel authentique et primitif, pour le meilleur ou pour le pire.
13. Déon avait en effet vu dans cette île une jeune femme pauvre qui servait de domestique chez les deux amies espagnoles de Formentera, « une très belle Espagnole, noble », même si elle était presque pieds nus : elle avait une grâce, pour l'écrivain, dès qu'elle se mouvait, et impressionnait Déon par son sérieux, sa souffrance et sa tristesse de se voir « condamnée à servi de bonne ». Mais l'écrivain insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une histoire autobiographique, comme on le voit très bien ici, et sur sa liberté d'écrivain à recréer une réalité seconde à partir d'un matériau concret ou lui-même littéraire, autobiographique ou pas (« Entretien 2014 »).
14. *Cf. Le jeune mendiant/Le jeune pouilleux* (*Joven mendigo/Niño espulgándose*, v. 1645-1650).
15. « Le mot lâché, je me trouvai d'une grande bêtise » (p. 103).
16. Fruits qui, malgré tout, jouent ici le rôle du lotus dans l'*Odyssée* en retenant le narrateur, nouvel Ulysse, dans cette île, tout comme son prédécesseur dans l'île des Lotophages.
17. On pense alors aux tableaux de l'iconographie hagiographique d'un François d'Assise, qui parlait aux oiseaux, *cf.* les célèbres fresques de la vie de saint François enseignant les oiseaux, peintes par Giotto di Bondone (XIIIe siècle).
18. (Auto-)biographème, par conséquent, puisque, selon une interview de l'auteur : « J'avais appris par cœur avant la [IIe] Guerre [mondiale] *La Chanson du mal-aimé* [de Guillaume Apollinaire]. Et lorsque je fus mobilisé dans l'Armée française, [...] [j]e me suis soutenu tout ce temps durant avec un poème », sur www.mollat.com

19. José, le fonctionnaire inspecteur du port de Formentera, est aussi l'écho d'un personnage croisé dans l'île de Formentera par l'écrivain : ce chef douanier, selon Déon, faisait son travail avec zèle et usait de « son petit pouvoir, faisant bêtement son métier ». On précisera que, dans la vraie vie, selon Déon, Maria et José ne se fréquentaient pas, même si José « avait sans doute des vues sur elle », mais vouées à l'échec car elle n'était pas assez fortunée pour lui (« Entretien 2014 »). Maria et José, c'est aussi, ironiquement, le nom du couple de la Sainte Famille.

20. *Cf.* notre article « José-Luis de Vilallonga, "écrivain français né à Madrid" : *Les Ramblas finissent à la mer* (1953) ou une vision singulière de l'"arrière-pays" d'Espagne comme arrière-texte », *in* M.-M. Gladieu et Alain Trouvé (dir.), *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Reims, Épure, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 5, 2010, p. 143-144. On notera que les deux romans datent de la même époque.

21. Quand son narrateur de *Nord*, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, moque les gitanes, en Allemagne, qui rêvent d'épouser un fonctionnaire pour « s'en sortir » : « les fillettes [...] on voit qu'elles pensent à autre chose... pas les tempéraments de feu, du tout ! ... se marier gentiment je crois [...]... s'établir, se faire respecter, fonctionnaire, quelque chose, aux postes, vendre des timbres... », dans Louis-Ferdinand Céline, *Nord* (1960), Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 523-524.

22. Sur l'anarchisme de droite, voir le site Internet élaboré « de l'intérieur », mais très instructif et documenté, anardedroite.wordpress.com et notamment son entrée sur « Michel Déon », à compléter par un article universitaire de 2001 : Petr Kyloušek, « La poétique subversive des Hussards (Nimier, Laurent, Blondin, Déon) », à lire sur https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/113274.pdf .

23. D'ailleurs, ce cousin « vi[t] à Paris » (114), ce qui signifie qu'il a quitté le pays, s'exilant chez nous pour des raisons politiques et/ou économiques.

24. Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature* ? ,Paris, Armand Colin, 2010, p. 105.

25. André Gide, *Journal : une anthologie (1889–1949)* (1951), Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 210.

26. Interview de Déon par Sébastien Reynaud à lire sur zone-critique.com.

27. Déon reconnaît aussi que son ton provient sans doute du fait qu'elle a été écrite après un échec sentimental lié à son long séjour aux États-Unis loin de la femme aimée, qui se serait lassée (« Entretien 2014 »).

28. Les seules questions qui lui ont semblé étonnantes sont les questions « politiques ». Déon ne semble pas se souvenir des restrictions de liberté pour les Espagnols sous le franquisme, mais peut-être en effet ne pense-t-il sincèrement pas aux habitants du pays, seulement aux touristes dont il faisait partie, ceci expliquant alors cela. D'où ses développements sur la « liberté incroyable » qu'il trouvait au sortir de la Seconde Guerre mondiale dans des pays comme l'Espagne, « où tout marchait » [sic], « où l'on respirait dès que l'on franchissait la frontière, alors que la France sortait d'une guerre effroyable, abominable » : pour l'Espagne des années 1950, où Déon descendait en voiture de sport et faisait la fête avec son ami Salvador Dalí, thuriféraire et bouffon officiel de Franco, s'il y a trouvé « un bonheur, une gaieté, un ciel, des corridas merveilleuses, des amis espagnols généreux » (nous le citons dans l'« Entretien 2014 »), il a manqué l'essentiel, par cécité : l'âme d'un pays obligé de cacher ses blessures.

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP