



HAL
open science

La représentation de l'histoire et le motif du jardin d'Éden dans *Beatus ille* et *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina

Lucas Merlos

► **To cite this version:**

Lucas Merlos. La représentation de l'histoire et le motif du jardin d'Éden dans *Beatus ille* et *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina. *Babel: Civilisations et sociétés*, 2021, 43, pp.236 - 253. 10.4000/babel.12260 . halshs-03660617

HAL Id: halshs-03660617

<https://shs.hal.science/halshs-03660617>

Submitted on 6 May 2022

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.



Babel
Littératures plurielles

43 | 2021
Mer ou mur ? Pour une histoire connectée de la Méditerranée

La représentation de l'histoire et le motif du jardin d'Éden dans *Beatus ille* et *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina

Lucas Merlos



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/babel/12260>

DOI : 10.4000/babel.12260

ISSN : 2263-4746

Éditeur

Université de Toulon

Édition imprimée

Pagination : 236-253

ISSN : 1277-7897

Ce document vous est offert par Université Côte d'Azur



Référence électronique

Lucas Merlos, « La représentation de l'histoire et le motif du jardin d'Éden dans *Beatus ille* et *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina », *Babel* [En ligne], 43 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 06 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/babel/12260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.12260>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2021.



Babel. Littératures plurielles est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La représentation de l'histoire et le motif du jardin d'Éden dans *Beatus ille* et *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina

Lucas Merlos

- 1 Le romancier espagnol Antonio Muñoz Molina place la morale et la réflexion éthique au cœur de son écriture. Qu'il s'agisse de faire acte de contrition et d'aveu des peines passées, comme dans *Como la sombra que se va*, de représenter la violence criminelle dans *Plenilunio*, de faire ressurgir les voix des victimes dans *Sefarad*, de penser la crise économique dans *Todo lo que era sólido* ou encore de proposer une réflexion sur la liberté individuelle et sur la radicalité politique dans *La noche de los tiempos*, l'écrivain andalou se serait fait le « censeur de son époque », selon les termes de José-Carlos Mainer¹.
- 2 Il n'est dès lors guère étonnant de constater dans ses romans et dans ses récits de voyage une présence lancinante du motif du jardin d'Éden, associé, fort logiquement, à ceux de la chute et de l'exil². Je me propose de rendre compte de la présence du motif du jardin d'Éden et de sa signification dans deux romans de l'écrivain andalou, *Beatus ille* (1986) et *La noche de los tiempos* (2009)³. Ces deux récits sont assez distants l'un de l'autre pour souligner la persistance de cet imaginaire religieux. En outre, ils ont en commun d'être tous deux des « romans de la mémoire » dans la mesure où ils font retour sur le passé traumatique de l'Espagne contemporaine pour en proposer une réinterprétation. Il s'agira donc de se demander en quoi ce motif participe, dans ces récits, de la resignification de ce passé, notamment en termes idéologiques, et d'apprécier, sous cet angle l'évolution de la vision du passé que propose Antonio Muñoz Molina.

1. Le jardin d'Éden : du refuge à l'expulsion

1. *Beatus ille* : la multiplication des microcosmes édéniques et insulaires

- 3 La présence des jardins et des microcosmes édéniques est remarquable dans le premier roman d'Antonio Muñoz Molina. À cet égard, nombre d'espaces de ce livre sont comparés ou assimilés à des îles. Nous ne citerons que les principaux : la bourgade de Mágina, le jardin de la demeure de Manuel, l'oncle de Minaya, et enfin le verger de Justo Solana, le père de Jacinto Solana. Cet « archipel » conserve toujours un lien avec l'idée de paradis et convoque ponctuellement des références littéraires et mythiques⁴ qui confèrent à ces espaces une portée poétique notable dans l'économie du roman.
- 4 Le récit raconte un « retour au pays natal », celui de Minaya qui décide de fuir Madrid pour trouver refuge à Mágina, petit village andalou qui fictionnalise la ville de Úbeda dont est originaire Antonio Muñoz Molina : « la ciudad intacta, ofrecida y distante sobre su colina azul » (*BI*, p. 22) constitue pour lui un jaillissement mémoriel et lumineux – « una iluminación de su memoria » (*BI*, p. 22) – et « un refugio contra el miedo » (*BI*, p. 19). Mágina, perché sur une colline, est entouré de champs d'oliviers parfois comparés, depuis le regard des deux personnages principaux, Minaya et le poète Jacinto Solana, à un espace maritime :
- “También él, Solana, había mirado de niño ese espacio de ilimitada luz y regresado a él para morir, abiertas calles de Mágina que parecía que fuesen a terminar ante el mar y terraplenes como balcones acantilados o altos miradores marítimos desde donde se asomaba a toda la claridad del mundo no violado sino por la codicia de sus pupilas y las fábulas de su imaginación” (*BI*, 58).
- 5 Or, l'île, dans l'imaginaire occidental, constitue un espace de désir et d'idéalisation fréquemment associé au paradis terrestre et au « retour symbolique vers l'humanité primordiale », un espace archaïque et une « terre d'innocence⁵ ». Dès lors, il n'est pas étonnant que ces fugitifs que sont Minaya et Solana recherchent le temps et les sensations de l'enfance, sorte de paradis perdus au sein desquels se mêlent les mythes et les récits de fiction insulaires, quitte à les rejouer. *L'île mystérieuse* est un des livres de la bibliothèque de Manuel, l'oncle de Minaya chez qui ce dernier a trouvé refuge, et l'un des préférés de Minaya, mais aussi d'Inés (*BI*, p. 108), une des domestiques de Manuel qui devient la maîtresse du héros. Solana convoque à de multiples reprises le personnage d'Ulysse et son errance d'île en île dans l'*Odyssée*. Un épisode est particulièrement développé par Solana, celui du séjour d'Ulysse sur une île aux côtés de la nymphe Calypso. Avant de le détailler, il convient de revenir brièvement sur la structure narrative et l'histoire du roman. Celui-ci est divisé en deux plans temporels, principalement, de manière à mettre en miroir deux destinées appelées à se croiser : d'une part, celle du poète « maudit » Jacinto Solana en mai 1937, torturé par son amour et son désir pour Mariana, qui vient de se marier avec Manuel, le meilleur ami de Solana, et qui meurt dans d'étranges circonstances ; d'autre part, celle de Minaya, un étudiant qui décide de fuir Madrid pour se « mettre au vert » à Mágina chez son oncle au motif qu'il préparerait une thèse doctorale sur la vie et la poésie de Solana.
- 6 En mai 1937, donc, Solana fait d'Ulysse un modèle et de Crète une destination possible lors d'une scène dialoguée et nocturne avec Manuel et Mariana, alors sur le point de quitter Mágina après leur mariage. Solana, ayant précisé qu'il souhaiterait également

quitter l'Espagne, est sommé par Mariana de préciser la destination qu'il choisirait : « En Creta, por ejemplo. O en la isla donde Ulises vivió siete años con la ninfa Calipso. Nunca entendí por qué la dejó para volver a Ítaca » (*BI*, 243). L'île devient la métaphore de la liberté, la liberté de ne pas revenir à Ithaque – l'origine – mais aussi la liberté de l'infidélité et de l'acceptation du désir de Solana pour Mariana, la femme de son meilleur ami.

- 7 Cette métaphore est filée quelques pages plus loin au point de se confondre avec le jardin d'Éden et avec la chute dont il fut le théâtre dans la Genèse. En effet, Solana, alcoolisé, trouve refuge dans le jardin du manoir de Manuel avant d'y être rejoint par Mariana qui s'émeut d'entendre Solana prononcer son nom « Mariana, Mariana Ríos » (*BI*, 251). Solana réitère l'opération à sa demande, tout en opérant une transmutation : « Creta es Mariana » (*ibid.*). L'opération de nomination construit ainsi une femme-île, dont l'image était déjà latente dans la force poétique du signifiant onomastique : Mariana évoque la mer, tandis que Ríos évoque à nouveau l'eau, de même que Mágina est à la fois une île et une cité bordée par le fleuve du Guadalquivir. L'union sexuelle qui s'ensuit nuitamment dans ce jardin fait de ce dernier une « isla en el tiempo » (*BI*, p. 252). Cette image renvoie à la fois à l'imaginaire de l'île où « le temps se déroule autrement⁶ » et, en tant qu'espace fermé, à celui du paradis au sens étymologique du terme. Comme l'a rappelé Giorgio Agamben, « le terme grec *paradeisos* [...] est en effet, selon les dictionnaires, un calque de l'avestique *pairidaeza*, qui désigne un vaste jardin clos »⁷.
- 8 Ce jardin se transforme plus littéralement encore en jardin d'Éden dans la mesure où le couple est surpris par « una violenta luz » projetée par la mère de Manuel : « Estábamos tendidos y la luz de una ventana muy alta caía sobre nosotros tapándonos con la sombra de una figura sola que se perfilaba en ella » (*BI*, p. 252). La honte (« la recobrada vergüenza », *ibid.*) rappelle celle d'Adam et Ève découvrant leur nudité, de même que l'ombre de la mère de Manuel rappelle ce Dieu vengeur chassant ces derniers du Jardin d'Éden [*Genèse*, 3.23], comme l'a relevé Geneviève Champeau⁸. L'expulsion a ici lieu à plusieurs égards : elle est figurée par la fuite des amants dans l'obscurité, puis par l'assassinat de Mariana commandité par Elvira, la mère de Manuel. L'île paradisiaque que figurait Mariana aux yeux de Solana n'est plus : la Crète fantasmée devenue figure féminine est littéralement détruite, la perte de Mariana devient symboliquement un exil, un paradis perdu, mais aussi une source de culpabilité. Le temps suspendu, insulaire et clos, du jardin d'Éden, est à la fois brisé et remis en mouvement par le châtement de la perte et de l'expulsion. Cette dynamique ressemble à celle éprouvée par Minaya au sein de la demeure de Manuel, en 1969. Pour lui ce manoir – ainsi que son jardin – représente également un espace clos de protection et d'assouvissement du désir – ici, avec Inés – mais aussi un espace hors du temps :

“Ahora [Minaya] fumaba en el jardín escuchando la voz tan hospitalaria de Manuel [...], y las figuras de sus padres se desdibujaban sin remedio, del mismo tiempo que su propia vida y su porvenir, *abolido en el tiempo*, en la fragancia rosa de las glicinias que tamizaban la temprana luz y le traían el recuerdo de Inés, *como si nunca fuera a llegarle el día de abandonar la casa, como si no hubiera días más allá del que esa mañana señalaban los calendarios ni ciudades al otro lado de las sierras azules. Aun los minutos próximos le parecían remotos [...]* » (*BI*, p. 116-117, nous soulignons).

- 9 Tout comme le jardin d'Éden que se construit Solana, celui de Minaya est indissociable de l'expulsion : « Seré expulsado de aquí » pense Minaya dès les premières pages du roman (*BI*, p. 37), et c'est effectivement par une expulsion que se conclue le récit, liée

une fois de plus à un acte sexuel. Le départ devient nécessaire du fait de la culpabilité de Minaya après le décès l'oncle de Minaya, Manuel. Celui-ci meurt d'une crise cardiaque lorsqu'il surprend sa domestique, Inés, et Minaya alors qu'ils font l'amour dans ce qui avait été la chambre nuptiale de Mariana et Manuel en 1937, et que ce dernier a, depuis son veuvage, transformé en un espace sanctuarisé et sacré. L'entrée de Manuel dans la chambre est ainsi décrite en ces termes : « fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra *vengativa* hubiera roto los espejos que los reflejaban » (BI, 141, nous soulignons). Les mots du narrateur convoquent à nouveau l'image d'un temps bouleversé et de la vengeance, c'est-à-dire du châtement, qui rappelle la figure d'un Dieu vengeur qui condamne l'humanité à l'issue de la Genèse.

- 10 Un dernier espace édénique doit être relevé dans le roman, également régressif, celui du verger de Justo Solana, le père de Solana, au pied de Mágina, dans la plaine du Guadalquivir. Il s'agit d'un lieu fondateur, dans la mesure où Justo y a lui-même édifié une maison et labouré ses champs, mais aussi d'un lieu archaïque : Justo décide de quitter Mágina et de s'installer dans son verger lorsque débute la Guerre Civile, comme s'il s'agissait de tenter d'échapper à la marche du temps (BI, p. 164). C'est également, comme le jardin de la demeure de Manuel, un lieu insulaire, entaché de culpabilité et synonyme d'exil. Lieu insulaire car clos et coupé du monde, il l'est aussi par le recours à une comparaison proposée par Solana, lorsque celui-ci prend congé de son père et rentre à Mágina en mai 1937, peu avant la mort de Mariana : « Desde el camino de Mágina lo vi absorto, reclinado, solo en el resplandor del fuego como en una isla » (BI, p. 172). L'exil et la culpabilité proviennent de la décision de Solana de ne pas devenir paysan, comme son père, et de chercher à s'extraire de cette condition en devenant écrivain et en partant à Madrid, sans jamais pouvoir abandonner le rêve d'un retour présenté comme impossible.
- 11 Outre les jeux intertextuels qu'elles suscitent, ces références au Jardin d'Éden ont une fonction signifiante de taille. Comme l'a souligné Giorgio Agamben, la perte du paradis constitue le « mythologème original de la culture occidentale »⁹. À ce titre, convoquer ce motif permet à Antonio Muñoz Molina de développer une réflexion sur la nature humaine et sur le poids de la culpabilité, une question qui alimente une large part de sa production romanesque et que l'on retrouve dans *La noche de los tiempos*.

2. Un jardin d'Éden laïque et libéral dans *La noche de los tiempos*

- 12 Dans *La noche de los tiempos*, paru plus de vingt ans après *Beatus ille*, la présence du jardin d'Éden se trouve à nouveau mis en scène mais d'une manière beaucoup plus diffuse et segmentée. Comme dans *Beatus ille*, le motif du jardin d'Éden est également associé à la métaphore de l'île mais aussi à l'idée de paradis perdu, qui a pour corollaire la représentation de l'expulsion et de l'exil sans retour possible.
- 13 Le motif du jardin d'Éden, dans *La noche de los tiempos*, se structure principalement autour de deux pôles partiellement imbriqués dans la vie du protagoniste du roman, Ignacio Abel, à savoir, d'une part, sa vie professionnelle et, d'autre part, sa vie intime et amoureuse. Ignacio Abel incarne une figure exemplaire de l'ascension sociale et de la réussite sociale dans l'Espagne de la Seconde République, il symbolise à lui seule le souffle de la modernité qui a pu inspirer une partie de l'élite républicaine dans les années 1930. Selon les mots d'Antonio Muñoz Molina, son héros « pertenece a ese mundo, el de la modernización social de España » qu'il inscrit dans la lignée de

l'Institución Libre de Enseñanza, de Juan Negrín, d'Antonio Machado ou de Francisco Ayala¹⁰. Issu d'un milieu populaire, Ignacio Abel devient un architecte de renom et épouse une femme issue de la bourgeoisie conservatrice, avec qui il s'installe dans le quartier madrilène de Salamanca, non moins bourgeois et conservateur. Son œuvre professionnelle et sa relation adultère avec une jeune femme judéo-américaine, Judith Biely, donnent lieu, tout au long du roman à des descriptions paradisiaques dans lesquelles l'espace clos devient un refuge, un lieu autre et idéal néanmoins consubstantiellement lié à la culpabilité et, *in fine*, à l'expulsion.

- 14 Avant de s'engager dans la description de ces espaces, précisons que *La noche de los tiempos* constitue un roman mémoriel non seulement au sens générique du terme, mais également depuis une perspective narrative : le récit s'articule autour d'une double vectorisation temporelle qui irradie depuis un noyau, le début de la Guerre Civile à l'été 1936. De ce fait, le récit s'articule autour d'une double temporalité : le présent à partir duquel un narrateur omniscient raconte l'exil d'Ignacio Abel aux États-Unis et son voyage vers l'Université de Rhineberg ; de ce voyage jaillissent les souvenirs du héros sous la forme de longues analepses – cette mise en parallèle de la dynamique du placement et de la remontée des souvenirs constitue une structure narrative récurrente des récits de voyage, comme le souligne Jacques Soubeyroux¹¹.
- 15 Dans son œuvre d'architecte, Ignacio Abel incarne une quête de modernité – il a poursuivi des études dans l'Allemagne de Weimar – mais se nourrit d'un désir de tradition et de continuité. Cette quête architecturale d'une harmonie à la fois rationnelle et organique a une portée signifiante de taille. Elle se manifeste au début du récit par la description de la construction de la Cité universitaire, à Madrid, dont a la charge le héros, mais aussi par une scène au cours de laquelle Ignacio Abel présente une conférence à la Residencia de Estudiantes – ce haut lieu de développement des savoirs et des arts dans l'Espagne de la « Edad de Plata » –, consacrée à l'habitat traditionnel dans l'Espagne du Sud, dont les techniques de construction constituent pour le héros une référence (NT, pp. 103-107).
- 16 En tant que directeur adjoint de la construction de la Cité Universitaire, Ignacio Abel apparaît comme une forme de démiurge rationnel : les retards pris par les travaux n'empêchent pas le narrateur, par le biais de focalisations internes sur son héros, de donner corps à ce que cette Cité universitaire deviendra à l'issue de travaux pourtant appelés à être interrompus par la Guerre Civile :
- “A un paso de Madrid la Ciudad Universitaria tendría a la vez una armonía geométrica de trazado urbano y una amplitud de horizontes perfilados por laderas boscosas. En no muchos años las espesuras de los árboles serían el contrapunto de las líneas rectas de la arquitectura” (NT, 49).
- 17 Ignacio Abel, en tant qu'architecte, est ce héros qui ambitionne la construction d'un paradis terrestre fondé sur la raison et les avancées du progrès. Cette raison apparaît dans l'importance des formes géométriques et sur l'esthétique du contraste entre la ligne droite et les ondulations des collines et des forêts, faisant de l'espace un lieu de maîtrise et d'harmonie où la nature, bien que dominée par l'homme, semble se déployer avec harmonie.
- 18 Plus avant dans le récit, Abel imagine les fruits de son travail : l'arrivée massive d'étudiants bien nourris, éduqués, modernes, faisant de son projet de Cité universitaire un paradis laïque de la modernité :

“En su imaginación impaciente él los veía llegar en tranvías veloces por las avenidas rectas y anchas, paseando a la sombra de los árboles, tilos o robles, dispersos por el césped que alguna vez crecería sobre aquella tierra pelada; hombres y mujeres jóvenes bien alimentados, los huesos largos y fuertes gracias al calcio de la leche, hijos de privilegiados pero también hijos de trabajadores, educados en sólidas escuelas públicas en las que la racionalidad del saber no estaría corrompida por la religión y en las que el mérito prevalecería sobre el origen y el dinero” (NT, 260).

- 19 La Cité Universitaire devient un jardin fertile où poussent plusieurs essences d'arbres et une pelouse là où l'aridité prédominait. La raison s'incarne dans ces réseaux et ces flux qui viennent nourrir la Cité – eau courante, transport public, étudiants, savoirs –. Celle-ci, depuis le regard de demiurge d'Ignacio Abel devient, en puissance, le microcosme et le laboratoire de la régénération du pays ainsi que de son entrée pleine et entière dans la modernité. Dans cet espace utopique, la religion et le pouvoir de l'argent reculent et cèdent leur place à la méritocratie et à la mixité sociale. C'est tout le projet politique de la Seconde République libérale qui se concentre dans ce projet à la fois idéaliste et pragmatique.
- 20 Dans *La noche de los tiempos*, l'espace du Jardin Botanique remobilise le motif du jardin d'Éden. En outre, cet espace revêt une dimension charnière dans la mesure où il articule deux sphères relatives au héros : son métier d'architecte et sa vie intime. C'est dans ce jardin botanique qu'a lieu la deuxième rencontre avec celle qui est en train de devenir la maîtresse du protagoniste, à savoir la jeune juive américaine Judith Biely. Cet espace est décrit depuis la perspective d'Ignacio Abel :
- “[...] el Jardín Botánico, su lugar preferido en Madrid, le había dicho, su modelo de patria, más que el Museo del Prado, más que la Ciudad Universitaria, su patria con estatuas de naturalistas y botánicos y no de toscos generales sanguinarios o reyes tarados, su isla de civilización consagrada no al culto de la sangre hirviente sino al de la savia templada, a la sabiduría y la paciencia de ordenar la naturaleza a la escala de la inteligencia humana” (NT, 197).
- 21 Comme la Cité universitaire, le Jardin Botanique est un espace édénique à la fois clos, insulaire – « su isla de civilización » – et idéal au sein duquel l'harmonie primordiale de la Genèse entre nature et culture semble prévaloir sous la forme d'une maîtrise de la nature par l'homme [*Genèse*, 1.26-28] : la nature est mise en ordre par le botaniste et sa raison. De ce fait, le jardin devient un microcosme porteur d'une valeur politique dans la mesure où il représente pour le héros un « modèle de patrie », une utopie libérale qui fait de la raison, du progrès et de la modération des outils au service de la construction d'une société à la fois moderne et idéale. Le Jardin Botanique est également le lieu d'un tête-à-tête entre Ignacio et Judith, qui semblent déambuler seuls parmi les plantes et les arbres. C'est le lieu de la rencontre amoureuse mais aussi de la culpabilité et de l'adultère, comme l'était le jardin de la demeure de Manuel dans *Beatus ille*. La séquence par laquelle le narrateur fait le récit de cette rencontre constitue en fait une double analepse par rapport au récit cadre, c'est-à-dire le récit du voyage d'Ignacio Abel aux États-Unis : dans ce Jardin Botanique a lieu la deuxième rencontre entre les amants – première analepse –, laquelle donne lieu à une deuxième analepse revenant sur la première rencontre et le premier baiser aux pages 198-200. Ce récit emboîté à une valeur signifiante : à l'échelle du texte, le Jardin botanique devient le lieu par excellence de la rencontre amoureuse et, donc, de l'adultère.
- 22 Tout aussi significativement, l'image du paradis terrestre est convoquée par Ignacio Abel pour parler de cette relation amoureuse assimilée à un « paraíso inesperado » (NT, 208), puis à un « paraíso terrenal » (NT, 559) au sein duquel le monde semble se réduire

à l'être aimé. Dans cette perspective, le héros s'identifie logiquement à Adam avant la commission du péché originel : « En los sueños luminosos y frágiles del viaje Ignacio Abel volvía a encontrarse con [Judith] *en la inocencia adánica de las primeras veces*, cuando les parecía que el mundo, aparte de ellos, *estaba tan deshabitado de otras presencias humanas como el paraíso terrenal* » (NT, 559, nous soulignons). L'espace clos de la relation amoureuse, dans son unicité, appelle logiquement la métaphore de l'île, déjà utilisée dans *Beatus ille*, à nouveau convoquée pour désigner le Jardin botanique, et qui permet plus généralement de désigner les lieux où se retrouvent les amants : le protagoniste pense son séjour adultère dans une maison andalouse avec Judith comme « una isla en el tiempo » (NT, p. 422). La métaphore est répétée quelques lignes plus bas – « la casa era una isla desierta en la que abundaban provisiones para un largo naufragio » –, impliquant à nouveau l'isotopie de la solitude et du tête-à-tête amoureux. Sans être nommément désigné, l'espace insulaire avait déjà été mobilisé en filigrane pour décrire la chambre dans laquelle se retrouvent les amants à Madrid :

“Desde la penumbra del dormitorio en la casa de Madame Mathilde, al otro lado de la espesura del jardín, de los postigos cerrados, de las cortinas, el tiroteo y el pánico al final del entierro del alférez Reyes puede haber sido para Ignacio Abel un lejano rumor de fondo mientras abraza a Judith Biely, desnuda sobre una colcha roja” (NT, 342).

- 23 Entre le cours de l'Histoire et le monde clos et paradisiaque de l'idylle d'Ignacio et Judith se dresse de nombreux écrans qui assurent protection et isolement : la frondaison de la végétation, les volets, les rideaux, l'obscurité de la chambre sont autant de barrières qui isolent les amants alors que l'Espagne prend le chemin de la Guerre Civile depuis la perspective proposée par le roman d'Antonio Muñoz Molina. Ici est intégrée à la diégèse une réalité historique bien attestée : lors de l'enterrement du lieutenant de la Garde civile Anastasio de los Reyes en avril 1936, des échauffourées et des fusillades éclatèrent sur le passage de son cercueil dans les rues de la capitale espagnole.
- 24 Le point de chute d'Ignacio Abel, le campus de l'Université de Rhineberg, avec ses grands espaces, son architecture néogothique (NT, 837), ses forêts de conifères (NT, 796-797) et ses étudiants heureux et en bonne santé, ressemble fort à la cité idéale qu'il était en train d'édifier à Madrid et qui s'est transformée en champ de bataille. Mais ce lieu, contrairement à la Cité universitaire, au Jardin Botanique, à la maison andalouse, n'est jamais rapproché du paradis ou de la métaphore de l'île : dans l'économie du roman, cette destination reste attachée à l'idée d'un exil appelé à durer, le narrateur supposant qu'il passera probablement toute sa vie aux Etats-Unis (NT, 954). Avec cet exil, c'est aussi le rêve de la Seconde République libérale qui s'effondre définitivement, un rêve qui a été englouti, dans la perspective du roman, par le choc des extrêmes.

2. Le motif du jardin d'Éden au service de la réécriture de l'histoire

- 25 Nous postulons que le motif du jardin d'Éden, tant dans *Beatus ille* que dans *La noche de los tiempos*, participe de la représentation de l'histoire du passé récent de l'Espagne contemporaine. Ces deux romans ne véhiculent pas exactement la même vision de ce passé par-delà la continuité des motifs mobilisés par Antonio Muñoz Molina – représentation édénique de l'espace, recours à la figure de la rencontre amoureuse,

motif de l'expulsion et de l'exil, métaphore de l'île, importance de la rencontre amoureuse, de la tension fidélité/trahison et des questionnements moraux qu'elle implique.

1. L'expulsion comme ouverture au monde dans *Beatus ille*

- 26 Sur un plan structurel, l'expulsion de Mágina à l'issue du roman, en réalité amorcée dès l'incipit du récit, revêt une valeur positive pour Minaya et pour Inés. La multiplication des microcosmes édéniques et les jeux de miroir qu'ils suscitent entre les deux plans diégétiques du récit – le mois de mai 1937 et l'année 1969 – et les deux triangles amoureux qu'ils mobilisent – Solana, Manuel et Mariana d'une part, et Minaya, Solana en tant que personnage-narrateur caché et Inés d'autre part – constituent un labyrinthe marqué par la répétition de la perte, de la culpabilité, l'autotélisme mais aussi l'illusion. La mort de Manuel et l'irruption de Jacinto Solana, jusque-là donné pour mort, à l'issue du récit, à la fois comme personnage de l'histoire et comme narrateur caché du récit, conduit Minaya à relire l'histoire et à prendre la décision de quitter Mágina, significativement accompagné d'Inés.
- 27 L'assassinat de Mariana, dont le nom renvoie explicitement à l'allégorie de la République, en mai 1937, en pleine Guerre Civile, a symboliquement arrêté le temps au sein du manoir de Manuel. Inés devient finalement un vecteur de remise en route de l'histoire en tant qu'héritière de Mariana dans la mesure où elle constitue son double en 1969 – notamment du fait de sa ressemblance physique, du halo de mystère qui l'entoure, de la liberté sexuelle qui lui est associée et du triangle amoureux dans lequel elle s'inscrit : elle entretient une relation avec Minaya et avec Jacinto Solana. Le départ de Minaya pour Madrid, accompagné d'Inés, en plein franquisme tardif, annonce symboliquement le retour de la démocratie et le dépassement du présentisme et du paradis illusoire de Mágina. Par ce schéma narratif d'une expulsion « heureuse », *Beatus ille* s'oppose au récit d'une Transition qui aurait enterré le passé républicain. Dans ce roman, la continuité et le renouveau sont inextricables et se dégagent d'un récit qui a parfois été associé à une postmodernité autotélique¹².

2. L'exil comme perte irrémédiable dans *La noche de los tiempos*

- 28 Dans ce dernier roman, le motif du jardin d'Éden adopte des formes plus fragmentaires et moins explicites, mais il s'articule avec une opposition entre modération et radicalité, entre raison et fanatisme. En outre, l'expérience de l'exil fait l'objet d'un traitement beaucoup plus nourri et réaliste, indissociable d'une vision tragique de l'histoire et d'un regard plus pessimiste, mais aussi plus complexe, sur la Seconde République.
- 29 Ce pessimisme s'incarne dans le retour, bref mais significatif, de Mariana Ríos dans la diégèse de *La noche de los tiempos*. Cette réapparition a lieu lorsque le protagoniste, l'architecte Ignacio Abel, tente de retrouver durant les premières semaines de la Guerre Civile son ami juif allemand, le professeur Rossman, qui a alors déjà été assassiné par des miliciens. Abel se rend alors auprès de l'écrivain José Bergamín, en charge des affaires culturelles, afin solliciter son aide. C'est alors qu'apparaît Mariana, en secrétaire particulière du célèbre écrivain :

“Quizás la había concocido en otra época y no se acordaba; quizás el pantalón y la camisa de miliciana y la pistola al cinto la volvían desconocida. “Pregunte por mí cuando llame. Mariana Ríos. Aquí le apunto mi teléfono”” (NT, 730).

30 Mariana, en tant qu'allégorie de la République, est devenue méconnaissable dans son costume de milicienne : Ignacio Abel, républicain de l'aile droite du Parti socialiste, modéré et progressiste, ne peut tout simplement pas la reconnaître. C'est aussi le lecteur qui ne reconnaît plus la Mariana/Marianne républicaine et moderne de *Beatus ille*.

31 Dans *La noche de los tiempos*, deux visions du Paradis se font face au sein de la gauche des années 1930, et plus largement entre le libéralisme et les extrêmes : celle rationnelle et modérée promue par Ignacio Abel et celle apocalyptique et radicale de la gauche révolutionnaire, mais aussi du fascisme. La profession d'architecte et certains attributs du protagoniste l'associent à un créateur – il roule en Fiat, une allusion à sa capacité créatrice, puisque ce nom de marque rappelle l'expression biblique de la Genèse, « *Fiat Lux* », « et la lumière fut ». Sa vision de l'architecture est organique, elle vise l'harmonie entre culture et nature, sur le modèle de civilisation qu'il perçoit dans le Jardin Botanique. Ce modèle transparaît dans ses craintes d'avoir cédé à la tentation de la *tabula rasa* et aux destructions radicales qu'elle implique, notamment lorsque ce personnage, depuis l'exil, reconsidère son projet de Cité universitaire pour le critiquer :

“Pero a mí tampoco me importó que se cortaran los árboles de la Moncloa al principio de las obras de la Ciudad universitaria, los pinos de largos troncos inclinados y copas redondas que sucumbieron a las hachas y a las sierras mecánicas, las cabelleras de raíces arrancadas de cuajo por las excavadoras, los arroyos cegados por los movimientos de tierras, ocultos luego por las canalizaciones subterráneas. Nosotros lo arrasamos todo para empezar de nuevo como sobre un espacio en blanco, sobre las cicatrices aplanadas de lo que había existido antes” (NT, 849).

32 Dans l'énumération minutieuse des destructions se lit, en creux, le rejet par ce personnage – et par l'auteur – des radicalités politiques qui ont alors cours et qui viendraient broyer l'individu au nom de grands projets collectifs. Une constellation de personnages modérés et libéraux « légitimes » viennent appuyer ce discours, à l'image de Juan Negrín, dernier président du Gouvernement sous la Seconde République, qui, en tant que personnage du roman, affirme :

“Yo no hago profesiones de fe, y creo que usted tampoco. Entre peregrinar a Moscú y peregrinar a La Meca o al vaticano o a Lourdes yo no veo grandes diferencias. Al creyente de una religión lo que más le fastidia no es el creyente de otra, ni siquiera el ateo, sino alguien peor, el escéptico, el tibio” (NT, 446).

33 Cette proximité entre fanatisme religieux et radicalité politique explique que l'image du Paradis terrestre soit également convoqué sur le mode de la critique idéologique dans le récit lorsqu'Ignacio Abel remarque que les extrêmes partagent cette vision téléologique de l'histoire, qu'il s'agisse de l'avènement du « Paraíso sobre la Tierra o del Reino de los Cielos » (NT, 382). Cette critique s'exerce en association avec une constellation de références chrétiennes ou païennes afin de produire une vision apocalyptique mais aussi archaïque des extrêmes et, *in fine*, de la Guerre Civile. C'est le champ lexical de la maladie qui est ainsi mobilisé pour parler des morts de l'été 1936 : le narrateur parle d'une « enfermedad española » (NT, 557), et affirme avec ironie que le professeur Rossman a été « contagiado sin motivo ni culpa por la gran plaga medieval de la muerte española » (NT, 82). L'image du *mundus inversus* propre au carnaval est également convoquée (NT, 621) ou encore celle d'une fête infernale de la

Saint Jean (NT, 625) pour décrire les destructions et les exactions commises nuitamment dans le Madrid des premières semaines de la Guerre Civile.

3. Des récits « rédempteurs »

- 34 Le motif du jardin d'Éden, dans l'œuvre mémorielle d'Antonio Muñoz Molina, s'inscrit *in fine* dans une grammaire narrative structurée autour de la triade paradis/expulsion/exil dont on a vu que le sens proprement idéologique avait quelque peu évolué entre la publication de *Beatus ille* et celle de *La noche de los tiempos*.
- 35 La principale évolution porte sur la représentation de la Seconde République : idéalisée dans *Beatus ille* qui propose une continuité symbolique entre la démocratisation de l'Espagne et la période 1931-1936 par le biais de la mise en regard de Mariana et d'Inés, la Seconde République fait l'objet d'un traitement beaucoup plus critique mais aussi plus complexe dans *La noche de los tiempos*. Le roman dresse le portrait d'une Seconde République minée par un climat de pré-guerre civile annonciateur du déchaînement de violence de l'été 1936, associé à l'irrationalité et au fanatisme des extrêmes. Le paradis perdu d'Ignacio Abel est celui d'un libéralisme bourgeois qui n'a pas eu le temps de véritablement s'implanter dans l'Espagne des années 1930.
- 36 Le protagoniste devient ce représentant d'une « Troisième Espagne »¹³, libérale, par opposition à l'idée d'une Guerre Civile qui serait la résultante d'un conflit entre Deux Espagne. Son nom de famille a une valeur programmatique : il est littéralement Abel, le frère victime de la violence des Caïn de tout bord : le protagoniste manque de peu d'être exécuté par des miliciens anarchistes et le narrateur rappelle à plusieurs reprises qu'il aurait été assassiné s'il était resté en zone fasciste auprès de sa femme et de sa belle-famille. Le roman d'Antonio Muñoz Molina mène ainsi à bien une revendication du libéralisme politique et une dénonciation des extrêmes. Ces derniers sont amalgamés au nom de leur nocivité mortifère, incarnée par les exactions commises à l'arrière durant la guerre civile. La mise en équivalence du fascisme et du communisme – marxiste ou libertaire – relève de ce qu'Anne-Laure Rebreyend appelle une « pensée libérale de l'antitotalitarisme »¹⁴. On la retrouve chez nombre d'auteurs de la littérature mémorielle affichant des positions publiques de centre-gauche – Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón – ou se disant centristes – Andrés Trapiello. Plus largement, cette pensée s'inscrit dans une pensée libérale au long cours. La comparaison entre le nazisme et le communisme s'opère aux États-Unis dès 1947, mais aussi en Europe, notamment en RFA ou encore en France, via la figure de Raymond Aron¹⁵. Cette question fut remise d'actualité au cours des années 1980 en RFA à l'occasion de la « querelle des historiens » autour de la question de la pertinence de la mise en équivalence du nazisme et du stalinisme. En Espagne, la vision critique de la Seconde République, dans laquelle s'inscrit Antonio Muñoz Molina, a principalement été conduite par une historiographie conservatrice – avec des historiens tels que Fernando del Rey Reguillo, Manuel Álvarez Tardío ou Stanley G. Payne. Celle-ci fait montre d'un « afán desmitificador de la Segunda República¹⁶ » et défend la thèse de la mise en équivalence de la violence politique exercée par les deux camps – ce que l'historien Ricardo Robledo appelle la thèse de l'« équivalence¹⁷ » –, deux positions également présentes dans *La noche de los tiempos*. Cette posture de l'écrivain andalou a par ailleurs été dénoncée avec vigueur depuis les études littéraires par David Becerra Mayor¹⁸.

- 37 Il ne s'agit pas ici de dénoncer mais bien plus de souligner qu'Antonio Muñoz Molina est porteur d'une vision de l'histoire qui s'intègre dans un discours social sur le passé qui le dépasse et qu'il contribue aussi à informer en retour. Dans ce cadre, la dynamique paradis/expulsion/exil apparaît fondamentale d'un point de vue poétique et idéologique. L'historien Jesús Izquierdo Martín a récemment analysé les discours sur le passé du journal *El País* durant la longue¹⁹ Transition (1976-1986) et constaté qu'il se structure autour de la séquence Paradis/Expulsion/Histoire violente et traumatique/Rédemption, dans laquelle le moment de la rédemption est incarné par le processus de la Transition entendu comme « réconciliation » entre les Espagnols²⁰. C'est ce que l'historien Dominick LaCapra appelle un « récit rédempteur²¹ ». Depuis la perspective proposée par Jesús Izquierdo, ce récit rédempteur a permis au récit de la Guerre Civile comme expression d'un caïnisme viscéral – alimenté par le régime franquiste²² – et d'une culpabilité généralisée de perdurer et de se maintenir durant et après la Transition.
- 38 Il est dès lors frappant de constater la récurrence de cette structure narrative mais aussi idéologique dans *Beatus ille* et, plus encore, dans *La noche de los tiempos*, qui pourraient donc être lus comme des récits post-traumatiques qui viseraient à faire de la Transition et de la démocratie actuelle l'aboutissement d'un progrès historique, une réconciliation mais aussi une rédemption face au péché de la Guerre Civile.

Conclusion

- 39 Le motif du jardin d'Éden et les figures et les métaphores qu'il permet de déployer – rencontre amoureuse, exil, espace insulaire notamment – ont une valeur poétique mais aussi idéologique : ils dessinent une vision du passé cohérente intimement liée à la mémoire dominante depuis la transition à la démocratie en Espagne. Cette vision fait de la Guerre Civile un péché collectif – le « todos fuimos culpables » qui rend comparable les deux camps en présence –, avec pour corollaire une Transition entendue comme une source de rédemption et un temps de réconciliation. Dans cette perspective, le motif du paradis perdu et de l'exil chez Antonio Muñoz Molina apparaît comme l'expression de son imaginaire poétique et de ses conceptions idéologiques mais aussi comme la manifestation de cette mémoire dominante du passé récent de l'Espagne actuelle.
- 40 Ce motif du jardin d'Éden constitue une constante de l'écriture d'Antonio Muñoz Molina. Il est porteur d'une polysémie en grande partie commune à *Beatus ille* et *La noche de los tiempos* : la figuration du jardin d'Éden est systématiquement associée dans ces récits au désir – qu'il soit amoureux ou lié au désir d'un retour aux origines –, au refuge – lui-même lié à l'image de l'insularité et du temps suspendu –, ainsi qu'à l'expulsion et à l'exil. Deux infléchissements sont remarquables entre les deux récits : d'une part, l'expérience de l'exil devient fondamentalement négative dans *La noche de los tiempos* ; d'autre part, le motif y subit une rationalisation et une laïcisation : la raison et l'affirmation de la liberté individuelle – notamment face au poids de l'histoire collective et des conventions sociales –, indissociables de l'idéologie libérale, deviennent des composantes essentielles des espaces édeniques que nous avons relevés dans ce récit.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, Barcelone, Seix Barral, « Booket », 2006 [1986].

Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*, Barcelone, Seix Barral, 2009.

Bibliographie critique :

Giorgio Agamben, *Le royaume et le jardin*, Paris, éditions Payot & Rivages, 2021.

Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015.

Annie Bussière-Perrin, « *Beatus Ille* : une population de miroirs », *Sociocriticism X 1-2 n°19/20*, 1994, pp. 53-93.

Edward T. Gurski, « Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges : Buried Intertextualities in *Beatus Ille* », *Bulletin of Hispanic Studies LXXVII*, n° 4, 2000, pp. 343-357.

Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Éd. Andres-Suárez Irene, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1997, pp. 107-125.

Geneviève Champeau, « Raconter sans inventer. *Córdoba de los Omeyas* d'Antonio Muñoz Molina », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2, 2015. Consulté le 14 février 2021. <<http://journals.openedition.org/ccec/5660>>

Álvaro Fernández, « Cosas que olvidé de Mágina. Memoria e historia en una ciudad literaria », *CiberLetras : revista de crítica literaria y de cultura*, 2012. Consulté le 4 avril 2021. <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v27/fernandez.html>>

Jesús Izquierdo Martín, « “Que los muertos entierren a sus muertos”. Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora* n° 12, 2014, pp. 43-63.

Sandrine Kott, « Totalitarisme », *Historiographies, II. Concepts et débats*, Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010, pp. 1253-1264.

Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

José Carlos Mainer, « La novela como acto moral », *El País*, 5 juin 2013, p. 30.

Jesús Ruiz Mantilla, « Contra los fanatismos », *El País*, 21 novembre 2009. Consulté le 5 mars 2021. <https://elpais.com/diario/2009/11/21/babelia/1258765935_850215.html>

Françoise Péron, « Un désir d'îles », *La Géographie*, n° 1528, hiver 2008, pp. 10-21.

Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, 2017.

Ricardo Robledo, « De leyenda rosa e historia científica: notas sobre el último revisionismo de la Segunda República », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2015/2. Consulté le 5 mars 2021. <<http://ccec.revues.org/5444>>

Jacques Soubeyroux, « Contribution à l'étude du récit dans *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina », *HispanismeS*, n° 3, 2014, pp. 466-480.

Andrés Trapiello, « La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*) », in Elena Fortún, *Celia en la revolución*, Séville, Renacimiento, 2016, pp. 7-20.

NOTES

1. José Carlos Mainer, « La novela como acto moral ».
2. Geneviève Champeau, « Raconter sans inventer. *Córdoba de los Omeyas* d'Antonio Muñoz Molina ».
3. Dans les citations, j'utiliserai respectivement, les abréviations *BI* et *NT*. Les éditions utilisées sont précisées dans la bibliographie en fin d'article.
4. Sur ces références, voir notamment : Annie Bussière-Perrin, « *Beatus Ille* : une population de miroirs » ; Edward T. Gurski, « Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges : Buried Intertextualities in *Beatus Ille* ».
5. Françoise Péron, « Un désir d'îles », pp. 12-13.
6. *Ibid.*, p. 13.
7. Giorgio Agamben, *Le royaume et le jardin*, pp. 11-12.
8. Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* ».
9. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 22.
10. Jesús Ruiz Mantilla, « Contra los fanatismos ».
11. Jacques Soubeyroux, « Contribution à l'étude du récit dans *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina. », p. 477.
12. C'est par exemple le cas d'Álvaro Fernández, « Cosas que olvidé de Mágina. Memoria e historia en una ciudad literaria ».
13. Andrés Trapiello a défini la *tercera España* en ces termes : « Un cuarto de siglo hemos tardado en descubrir la tercera España, democrata y liberal, republicana o no, que, como la carta de Poe, teníamos delante sin verla, víctimas como fuimos del viejo mito de las dos Españas, sostenido interesadamente por los autoritarios de una y otra parte, los fascistas por un lado y los comunistas por otro. Sólo hubo algo en lo que esas dos Españas se pusieron de acuerdo desde el principio: en detestar, calumniar y perseguir a cualquiera que se negara a pertenecer a cualquiera de las dos » (Andrés Trapiello, « La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*) », p. 8).
14. Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, p. 163-167.
15. Sandrine Kott, « Totalitarisme », p. 1254.
16. Ricardo Robledo, « De leyenda rosa e historia científica: notas sobre el último revisionismo de la Segunda República », p. 83
17. *Ibid.*, p. 93.
18. David Becerra, *La guerra civil como moda literaria*.
19. Nous la qualifions de longue dans la mesure où la périodisation la plus courante correspond aux années 1975-1982, soit de la mort de Francisco Franco à l'arrivée du PSOE au pouvoir.
20. Jesús Izquierdo Martín, « "Que los muertos entierren a sus muertos". Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista ».

21. Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, pp. 167-169.
22. Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, pp. 319-320.
-

RÉSUMÉS

Cet article rend compte de la présence du motif du jardin d'Éden et de sa signification dans deux romans d'Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille* (1986) et *La noche de los tiempos* (2009). Il propose une approche descriptive qui répertorie les occurrences de ce motif et ses ramifications – la rencontre amoureuse, la métaphore de l'île et du refuge, l'expulsion et l'exil – avant de proposer une interprétation idéologique de cette poétique qui montre que ce motif s'inscrit dans des structures narratives polarisées autour de la triade paradis/expulsion/exil qui font écho à la mémoire dominante du passé récent de l'Espagne contemporaine qui fait de la Transition un moment de réconciliation et de rédemption collective.

Este artículo aborda la presencia del motivo del huerto del Edén y de su significado en dos novelas de Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille* (1986) et *La noche de los tiempos* (2009). Propone un enfoque descriptivo que lista las ocurrencias de este motivo y sus ramificaciones –el encuentro amoroso, la metáfora de la isla y del refugio, la expulsión y el exilio– antes de realizar una interpretación ideológica de esta poética. Esta muestra que este motivo se inscribe en unas estructuras narrativas polarizadas alrededor de la tríada paraíso/expulsión/exilio que remiten a la memoria dominante del pasado reciente de la España actual que hace de la Transición un momento de reconciliación y de redención colectiva.

INDEX

Mots-clés : littérature espagnole (XXe-XXIe siècles), roman espagnol contemporain, mémoire collective, jardin d'Éden, littérature et histoire

Palabras claves : literatura española (siglos XX-XXI), novela española contemporánea, memoria colectiva, huerto del Edén, literatura e historia

AUTEUR

LUCAS MERLOS

Université Côte d'Azur - LIRCES (EA 3159)