



CHRIFI ALAOUI, Dalie ; MOHSSINE, Assia. Héroïnes en haillons ou la fatalité épique au féminin. Une lecture de *L'île aux fous* d'Ana García Bergua.

In: MOHSSINE, Assia (Dir). *De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l'écriture des femmes des Amériques et de l'aire ibérique*. *Revista Épicas*, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 1-19. ISSN 2527-080X

HÉROÏNES EN HAILLONS OU LA FATALITÉ ÉPIQUE AU FÉMININ. UNE LECTURE DE *L'ILE AUX FOUS* D'ANA GARCÍA BERGUA

HEROINS IN RAG OR EPIC FATALITY IN FEMININE. A READING OF *L'ILE AUX FOUS* OF ANA GARCÍA BERGUA

Dalie Chrifi Alaoui ¹
Université Clermont Auvergne
Assia Mohssine²
Université Clermont Auvergne/ CELIS

RESUME : Dans une lecture mythographique de *l'île aux fous*, on recherchera la manière dont l'épique et le *gender* convergent pour donner un sens à l'écriture romanesque. L'esthétique de l'épopée sera envisagée du point de vue des allusions intertextuelles qui dévaluent la geste épique et redéfinissent le genre du héros. Entre héroïsme inversé, et genre déclassé, l'héroïcité fonde une fatalité épique plus proche du fait divers que du poème homérique. Ana García Bergua, dans une forme romanesque hybride propose une relecture du modèle patriarcal en lui donnant une envergure historique et sociale. Le *gender* préfigure le dire : travesti, incomplet, en quête de lui-même, il échoue à donner une véritable valeur à ces héroïnes en haillons. Victimaire, en attente, l'épique au féminin est nécessairement absurde dès lors qu'il cesse d'être un témoignage.

1. Introduction

¹ Agrégée de Lettres Modernes, Professeure Français-Philosophie classe préparatoire, Rédactrice en chef de la Revue Littéraire, électronique et citoyenne, *Plumes d'Ailes et Mauvaises Graines*. chrifi.dali@sfr.fr

² Enseignant-chercheur Etudes Hispaniques et membre du CELIS, Université Clermont Auvergne. Elle a publié et co-édité plusieurs ouvrages et articles en Europe et en Amérique latine sur roman et théâtre mexicains. assia.mohssine@uca.fr

Dans *Les Perses* d'Eschyle, le roi Xerxès, vaincu après la bataille de Salamine apparaît dans un accoutrement symbole de sa défaite et de sa nature. Le roi porte une robe, une robe en haillons, il ne se lamente pas comme le ferait un roi, mais pleure comme une femme ; c'est l'intention du dramaturge Grec de montrer la faiblesse d'un roi qui a terrorisé les Athéniens. On sait pourtant qu'historiquement la bataille de Salamine est assimilable pour l'empire perse à une piqûre d'aiguille mais les Grecs, effrayés par cette menace puissante et légendaire, veulent conjurer par la tragédie une bataille récente et encore douloureuse. Pour tuer un mythe qui s'est réalisé et qui a pris la forme d'une invasion spectaculaire et d'une bataille honteuse, la pièce laisse à voir un peuple perse défait, un roi en robe et en haillons. C'est l'ultime estocade des Grecs à un Xerxès fantasmé. Finalement rien de tel que l'écriture et la fiction pour déréaliser une menace et recréer l'Histoire.

Cette étude propose une lecture du roman d'Ana García Bergua à travers la double thématique de l'épique et du genre. Il s'agira d'évoquer dans un premier temps, par une forme de mimétisme scriptural, que les mythes se retrouvent comme les femmes, en haillons³. Ainsi, l'héroïcité du roman pourra être définie dans une tension, une quête qui s'inscrit dans l'intimité des êtres et dans leur appartenance générique. Enfin, cette relation de l'épique et du genre pourrait fonder de nouveaux mythes qui définissent et prophétisent une société contemporaine mise à mal par son Histoire.

L'île aux fous d'Ana García Bergua se présente comme un roman polyphonique d'une défaite dont la théâtralité s'apparente aux tragédies grecques. Les voix narratives croisent les chemins picaresques d'hommes et de femmes en attente de devenir. Le roman s'ouvre sur un doublon narratif : le premier chapitre accueille la jeunesse narcissique d'un certain Raulito ; le second chapitre évoque le sauvetage d'une communauté réduite à trois femmes et neuf enfants. La première, Luisa (29 ans), épouse du commandant de la garnison, la seconde est sa servante Esperanza (22 ans), et la troisième, Martina (22 ans) est épouse de soldat. Ainsi, Alpha et oméga sont le début du roman : l'enfance du principal protagoniste Raúl Soulier et le sauvetage de son épouse et des survivants de l'île. Nous avons là, la même ouverture que *l'Odyssee*, Ulysse, après un ultime naufrage, se retrouve sur l'île de Calypso et raconte son épopée aux Phéaciens. Mais comment comparer ces femmes émaciées, édentées, aux gencives sanguinolentes, ces femmes au visage tendu par les brûlures du soleil et les affres d'un cauchemar innommable, comment les comparer à un Ulysse vainqueur de Troie, poursuivi par la vindicte de Poséidon ?

Dès leur apparition au second chapitre, les femmes de *L'île aux fous* font figures simultanées de victimes et d'héroïnes, armées d'un poignard ou d'un marteau, du sang sur le corps, silencieuses et féroces, loquaces et autoritaires ; elles submergent le lecteur d'informations en apparence contradictoires. On connaît déjà leur calvaire : violées, torturées par un homme qu'elles ont assassiné le jour où un navire

³ « A une heure de l'après-midi, ce 18 juillet 1917, la chaloupe eut raison de la houle et accosta sur la plage de l'île de K. Le lieutenant Scott, le Dr Ronsenberg et les marins avaient enfin réussi à rejoindre ces femmes et leurs enfants en haillons, heureux et angoissés à la fois, criant et parlant tous ensemble. » Ana García Bergua, *L'île aux fous*, Paris : Mercure de France, 2009, p. 16-17. Toutes les références suivantes concerneront cet ouvrage et cette édition.

américain accoste miraculeusement sur l'île. Héroïnes en haillons, leur cyclope est un homme noir au nom mythique de Saturnino. Saturne, Dieu romain qui porte en lui la figure grecque de Chronos, ce titan qui dévore sa progéniture par crainte d'être déchu. Ces femmes en haillons, victorieuses et survivantes, semblent posséder les qualités des héros classiques : un courage extrême, une exceptionnelle vitalité et la ressource de capacités surhumaines déployées dans un environnement hostile. Elles semblent aussi avoir accompli une épopée traditionnelle entre l'aventure insulaire et une résistance désespérée face à la monstruosité de Saturnino. Le roman peut apparaître comme une célébration de cet héroïsme épique conjugué au féminin.

Pourtant très rapidement, par la lecture en contrepoint du destin de Raúl Soulier, celui par qui ce destin d'exception arrive, mais aussi par les mésaventures qui suivent le sauvetage, on s'interroge sur cet héroïsme. Héroïsme de pacotille, héroïsme cynique, héroïsme contingent ou pire, héroïsme fatal de créatures qui ne sont finalement dans l'épopée au mieux une récompense, au pire un butin...

2. Le mythe en haillons ou l'histoire d'une histoire qui se rêve et s'écrit

Dans le roman d'Ana García Bergua, il s'agit bien d'un fait réel, un fait divers réel qui a eu lieu sur l'île de Clipperton. La romancière a agi en enquêtrice et en journaliste pour aboutir à une écriture romanesque. L'une des manières de transformer le récit c'est de rapporter sous une forme élimée des références du genre épique. C'est le personnage de Raúl qui convoque autour de son itinéraire des figures épiques dont il essaie d'endosser l'armure ou la peau, car cet homme est un reflet à la recherche d'un corps incarné. Héritier d'un père divinisé⁴, il est la projection d'une mère et le fantasme des femmes⁵ qui l'entourent. « Accroché au mur de ma chambre, loin de la fenêtre, il y avait un miroir en pied. J'avais à peine cinq ans, et je m'y voyais déjà grand. Il me renvoyait le reflet du futur héros que ma mère imaginait en moi » révèle Raúl Soulier (p. 13). Dès ces premières lignes qui le décrivent, on comprend la nature spéculaire du personnage. Le lecteur et particulièrement les lectrices sont donc portées à tout attendre de ce héros qui affirme : « Ne m'avait-on pas préparé, pendant toutes ces années, en vue de l'éclosion de mes qualités innées ? » (p. 15)

Finalement, l'attente bascule depuis le lecteur du côté du personnage, car, à l'image du capitaine Drogo du *Désert des Tartares*, Raúl est un héros en attente de reconnaissance. Tel un Candide, portant uniforme et moustache, il se voit héros et soldat :⁶ « Ce n'était pas une si mauvaise idée de devenir soldat, de défiler sur les places, de mourir pendant une charge héroïque, ou dans un duel défendant son honneur. Surtout [concède-t-il] qu'à cette époque il n'y avait plus vraiment de charges, ni de duels, qui avaient été interdits » (p. 22). Et d'imaginer toute sortes de situations héroïques, de balles qui effleurent son front, de

⁴ « Mon père me semblait être Dieu, et il était naturel pour lui de me considérer comme son brillant successeur. » *Ibidem*, p.13.

⁵ « J'avais toujours compté sur l'inconditionnelle admiration que je suscitais chez les femmes : les servantes s'étaient données à moi dès que j'avais atteint l'âge de la puberté. », *Ibidem*, p. 13

⁶ C'est dans une concordance des temps tournée vers la certitude que le jeune homme se projette : « Avec ma moustache soignée et fragrant avec mon uniforme, surtout avec mon uniforme, je séduirai toutes les filles, je leur parlerai en français ou dans mon anglais qui ne me sert à rien si je reste dans ce village. », *Ibidem*, p. 22. Ce futur certain, fondé sur la seule élégance des moustaches et de l'uniforme, voilà qui fonde un héros en bonne et due forme.

filles éplorées à ses genoux⁷... Ce sont des héros passés, délavés qui font rêver Raúl : l'intertextualité désabusée d'une romancière, aussi ironique qu'un Voltaire, fait de l'arrière-plan épique un arrière-plan en papier mâché, aussi creux qu'une *piñata*. Par exemple, le troisième chapitre dispose Raúl dans une pharmacie, il est préparateur et ressemble aux Bouvard et Pécuchet, ces médiocres que Flaubert dépeint avec la plus cruelle ironie. Malgré son reflet dans le miroir et ses songes solitaires, Raúl n'a pas le sublime d'un Don Quichotte délirant, ni la profonde mélancolie d'un Giovanni Drogo, mais l'épopée le taraude, l'accomplissement d'une vie fictionnelle l'obsède ; pour devenir homme, Raúl veut être un héros. Il s'interroge dans l'arrière-boutique triste de la pharmacie :

Qui accepterait de gâcher sa vie à l'ombre d'un commerce, honorable bien sûr, mais si peu héroïque, à remplir des capsules qui font éternuer, à composer des préparations avec des poudres et des élixirs qui irritent les yeux ? Qui accepterait de gâcher sa vie dans l'ombre alors qu'il est beau, bien fait de sa personne et qu'il possède des yeux de lion ? (p. 21)

Et c'est ce qui l'amènera à s'engager dans l'armée. Il rêve de pouvoir clouer le bec aux pimbêches qui l'ont toisé : « Regarde ce que tu vas rater ! » (p. 29) lance-t-il à Adela. La certitude théâtralisée de l'héroïsme inné de Raúl Soulier le fait passer au cours du roman du grotesque au tragique. L'homme devra d'abord supporter les pets, la crasse, les raclements de gorge, les crachats et la promiscuité du dortoir épique, puis les plaisanteries humiliantes qui transforment son héroïque fondement en risée générale. Et dès les premières nuits à la caserne, Raúl a une révélation : « la tendresse maternelle l'avait rendu délicat, et il comprit soudain qu'il s'était fait des soldats la même fausse illusion que s'en font les femmes » (p. 34). L'honneur, devenu corporel, habite des créatures bestiales que seule « la peur pousse au respect » (p. 36). L'expérience militaire de Raúl est déclinée parallèlement à l'expérience des femmes de retour dans un monde où on ne les attendait plus. Cette narration en deux temporalités, participe à la décomposition de l'épique. Il n'y a pas d'histoire. Il n'y a pas de poème. Il est question de songes d'un jeune homme malingre pétri d'un romantisme bas de gamme, et de femmes enfermées dans des codes qu'elles n'osent pas remettre en question. Le mythe est en haillons, comme l'histoire qui s'émiette dans les multiples voix du récit qui tente de s'écrire.

Pourtant, il apparaît que l'héroïsme masculin incarné par Raúl, cet héroïsme de pacotille, cet héroïsme narcissique projeté dans un miroir en pied dans les yeux des femmes, puise dans un mythe fondateur, celui de la Patrie. La Patrie qui ne tardera pas elle aussi à se retrouver en haillons. Si la figure de la patrie est tout d'abord pour Raúl une allégorie féminine « à la poitrine généreuse » (p. 23), elle se retrouve symbolisée par le drapeau mexicain (p. 171) élimé qui sert de robe à Gabriel, le fils de Raúl, survivant de l'île aux fous. Du point de vue masculin, la patrie est d'abord une femme érotisée puis une mère et enfin une épouse : « maîtresse insatiable » (p. 68), « une mère exigeante » (p. 68), « une épouse qui réclame une dévotion sans bornes » (68) ; et au fur et à mesure de la mutation de Raúl, elle devient « une femme difficile

⁷ Et c'est presque sans surprise qu'au chapitre XXII, on découvre un Gabriel à l'image du père, imaginant sa vie à travers des chimères narcissiques et mégalomanes. Le modèle du héros est transmissif par le père à travers les yeux d'une mère.

à courtiser » (p. 85) qui sait pourtant récompenser « ceux qui comprenaient ce que signifiait se donner sans rechigner, sans tenter de s'enfuir » (p. 85). Cette glorification de la patrie est liée au mysticisme de l'honneur qui plonge ses racines dans une glorification d'une virilité mythique : « pour être un homme, il faut avoir la puissance et la force d'un homme, et les exercer comme homme. C'est ça la virilité » (p. 115). Sa nouvelle mission ne tardera pas à lui montrer ce que la patrie attend de lui : « la patrie me faisait payer le fait d'avoir tenté de l'abandonner et, pour couronner le tout, elle exigeait de moi de l'aimer de façon inconditionnelle. La pire des femmes n'aurait jamais demandé une chose pareille. Peut-être qu'une mère très offensée l'aurait fait » (p. 141). La patrie lui fera même expulser par les voies masculines naturelles un énorme calcul rénal (p. 196) qui a la forme de l'île de K, celle qui doit porter l'honneur de la patrie, l'honneur de Raúl Soulier. La patrie du point de vue féminin se transforme en complice sournoise et perverse : « La patrie ! A cause de la patrie, il avait fallu être torturée et mourir : même les enfants innocents. La patrie avait sombré avec le rocher de K » (p. 27), la patrie se confond avec une allégorie de l'injustice qui compte les femmes et les enfants comme du menu fretin auquel elle ne doit rien. La patrie tue. Même Luisa, fidèle à l'image de son mari, finit quelques temps avant sa mort, par concevoir la patrie comme un fantôme (p. 237). Pourtant, la fatale prophétie s'annonçait dès les premières rêvasseries héroïques du jeune homme. Occupé à nettoyer la vitrine de la pharmacie, Le jeune Raúl Soulier s'imagine en cavalier émérite quand le pharmacien l'interrompt : « Soulier, il paraît que ça fait une heure que vous astiquez cette vitrine ; est-elle donc si sale ? » (p. 23). La boutade dont les connotations grivoises font éclater le rire du lecteur représente l'héroïsme masculin, une vitrine que l'homme astique pendant de longues minutes... Pour autant, il ne serait pas juste de dépeindre Raúl en simple rêveur onaniste, il porte aussi la naïveté d'un Fabrice Del Dongo percevant la cruauté de la « boucherie héroïque »⁸ qui consiste à massacrer des indiens désarmés, car comme le rappellent certains gradés « La république ne se construit que par l'honneur et par le sang ».⁹

Donc, c'est finalement la construction narrative qui formule le mieux ce déclassé héroïque qui devient un déclassé générique. Pendant que l'homme se rêve héros, les femmes accomplissent des actes héroïques. Ainsi, le jeu d'analepses et de prolepses offre toute sa puissance à l'imagination. Féconde en amont comme en aval, elle recrée ce qui a précédé l'horreur et ce qui a suivi l'honneur. La paronomase en français possède tout son sens dans ce chassé-croisé entre les chapitres relatant l'arrivée sur l'île et ceux décrivant le départ des survivantes. Si le destin ne s'élève pas en fatalité tragique, la narration semble donner une issue fatale à la destinée des hommes qui se rêvent sans agir.... Car l'héroïsme bascule du côté des femmes. Grâce à la narration bi-temporelle du roman, les femmes sont en contraste : à la discrétion bienséante, aux couleurs pastel acidulées, toutes stéréotypées d'avant l'expérience insulaire, elles deviennent des créatures plus ou moins sexuées aux couleurs ternes et à la parole déliée après le cauchemar

⁸ Célèbre oxymore du chapitre 3 du *Candide* de Voltaire, où le naïf personnage se trouve pour la première fois face à une expérience « héroïque » : la guerre.

⁹ Raúl comprend qu'il faut une forme de « mysticisme » pour y croire. Il finira par le devenir, sur l'île des fous, saoul de solitude, dans la hantise de se retrouver renié et rejeté par l'armée, Raúl deviendra ce mystique de l'honneur (et de l'horreur) qui le conduira à sa perte, *Ibidem*, p.47

de l'île. D'ailleurs, les femmes sont présentées d'emblée sous la forme plurielle, collective ; si l'homme se pense de manière unique, élue, choisie, les femmes sont ternaires, ou binaires, jamais seules. Leur « je » s'inclue toujours dans les pronoms pluriels. La femme appartient à un gynécée réel ou imaginaire. Le gynécée est à la fois victime des héros-bourreaux et victorieux face à eux. Leur groupe est un groupe de parole et d'action « elles avaient senti la nécessité de se mettre d'accord » (p. 39). Lorsqu'elles se retrouvent en procès (p. 75), pour rendre compte de la mort de Saturnino, après un interrogatoire sexiste et de mauvaise foi, elles se donnent la main, geste enfantin mais aussi grégaire : « elles avaient pris l'habitude de se donner la main, de serrer les enfants dans leur bras et de se serrer entre elles, comme si la force des unes soutenait celle des autres lorsqu'elles faiblissaient » (p. 126). Les rêves héroïques sont des rêves de femmes parce que le lecteur comprend que l'héroïsme féminin dans le roman d'Ana García Bergua tient plus à ce retour douloureux qu'aux épreuves sur l'île. De retour à Mexico, elles sont réellement comme Ulysse dans une de ses traversées, elles souffrent tel Ulysse devant passer entre Charybde et Scylla : « le regard des gendarmes leur était resté collé à la peau » (p. 132), elles rêvent de Lotophages qui leur apporteraient l'oubli... « Mais pourquoi tout lui semblait à présent si difficile, y compris plus difficile que sur l'île ? » (p. 179) se demande Luisa aux prises avec la pauvreté et l'abandon. Malgré leur retour, malgré leur survie, elles resteront en haillons jusqu'à la fin du roman. Certes, l'héroïsme est inversé mais la crédibilité de la geste féminine peine à s'affirmer pour les personnages tandis que le lecteur en est convaincu dès les pages liminaires. « Et si tout cela n'était qu'une mauvaise blague, et si tout s'arrêtait au milieu de la traversée, comme pour Raúl et ses camarades? » (p. 39) se demande Luisa.

Quand les hommes montrent la preuve de leur courage et de leur valeur héroïque sous la forme de cicatrices, les femmes paient de leur corps tout entier une survie qui n'obtient aucune médaille, aucune reconnaissance. Après le repas et l'accueil qu'elles reçoivent à leur retour, aucune action ne leur permettra de compenser même symboliquement la souffrance subie. Si l'héroïsme est inversé, dans la société l'ordre ne bouge pas, les femmes sont des victimes ; les hommes des héros. Mais les temps changent et c'est le fils de Luisa et Raúl qui l'exprime au chapitre XXII quand en observant sa mère : « Il voyait sa mère comme d'habitude, belle, comme une reine déchuë, mais tout de même comme une reine » (p. 107). Car ce que tente de mimer Ana García Bergua, c'est le bégaiement d'une aventure épique impossible. Tout d'abord, par le biais d'une polyphonie déséquilibrée : le roman choral donne la part belle aux voix masculines. Ce qui peut perturber le lecteur qui s'attend à un récit linéaire. Le déséquilibre heurte le besoin d'homogénéité du lecteur qui cherche un point de vue. Seule l'ironie de l'auteure harmonise le roman, car des anonymes comme protagonistes prennent la parole, revenant sans cesse sur le sauvetage et le crime. On pourrait comparer cette structure aux fonctions du chœur dans la tragédie grecque, les voix interrogent la geste, la commentent, la jugent, mais elles n'y participent pas. Dans les *Perses*, ce sont des vieillards, des perses vaincus qui constituent le chœur, des hommes qui portent la honte de la défaite et la souffrance d'un peuple exsangue de virilité. On peut alors voir dans ce procédé d'écriture, où les voix tantôt témoignent, tantôt racontent, tantôt tâtonnent, les partitions éparses d'un chœur populaire dont le genre signifie l'impuissance de tout un

peuple. Ce bégaiement apparaît dans le second déséquilibre fondé sur les rapports entre réalité et imagination, entre les faits et les fantasmes des personnages. La romancière se joue des attentes épiques du lecteur, des références mais aussi du modèle narratif : la boucle narrative et l'itération du récit du crime propose une construction sans palpitations et sans péripéties, le lecteur qui a soif d'une aventure insulaire à la manière des récits de Jules Verne et autres épopées de l'ailleurs, sera déçu. L'effet d'attente, conjugue la prophétique fatalité de la tragédie et le ricanement grotesque de la comédie. Car ce qui importe c'est le sens, le sens des crimes perpétrés sur l'île et ce, depuis le crime originel, jusqu'au crime final. Tout comme Tantale amorce la malédiction des Atrides en trompant les Dieux, tout comme Caïn amorce la lignée fratricide de l'humanité, les crimes perpétrés par l'armée mexicaine semblent avoir maudit la destinée de son peuple tout entier. Comme des symboles expiatoires, les survivantes entament une tournée narrative qui attire les villageois. Elles témoignent d'une horreur fantasmagorique dont l'extraordinaire réside dans l'absurde sauvetage : les femmes assassinent leur bourreau le jour où un navire accoste sur L'île aux fous. Face aux récits des femmes, « les gens avaient tous la même réaction : un mélange d'horreur et de fascination devant ces créatures qui parlaient en saignant des gencives et marchaient avec difficulté à causes des douleurs articulaires dues au scorbut » (p. 60). Et par la répétition sans le développement et le détail de ces tortures, la romancière veut conjurer ce « mélange d'horreur et de fascination » (p. 60). C'est bien l'absurdité et la vanité de cette aventure sans nom qui l'intéresse. Et le lecteur ne saura rien des détails de ces horreurs, l'ellipse est un pied-de-nez ironique au voyeurisme du lecteur du 21^{ème} siècle.

Enfin, ce qui transforme les mythes en haillons, c'est le fait que l'épopée devienne une enquête dont l'objet est une vérité sans Graal. Hésitant entre une écriture romanesque et une écriture journalistique, la tension entre imaginaire et fait divers condamne le récit des survivantes à cet état hybride. Dès leur arrivée, l'aventure des « oubliés de Clipperton » devient un récit : « Le tapage de la presse » (p. 71), la « popularité de leur tragédie » (p. 71) assimile d'emblée la survie de ces femmes à un récit. Le poème épique réside dans l'improbable survie de femmes sur une île oubliée en contact avec un monstre Noir. L'horizon d'attente est comblé : une île hostile, des meurtres, des viols, des tortures, de la folie : les ingrédients sont garants d'une bonne histoire qui fera un bon papier, un bon roman, une bonne conversation... L'art d'Ana García Bergua est de prendre à César ce qui appartient à César et c'est par le biais d'une écriture fondée sur la prospection qu'elle construit la dynamique du roman. La quête est menée par le lecteur qui, aux prises avec les clichés de son horizon d'attente : stéréotypés du survivant, du monstre destructeur, de la dangerosité d'un ailleurs insulaire, se voit obligé d'entreprendre une quête sans graal. Il n'y a rien à gagner, on connaît la fin, on n'apprendra rien de plus que ce que le deuxième chapitre nous apprend.

Pour autant, la lecture crée une tension dans le dire, s'opérant dans la relation entre l'épopée, le réel et l'imaginaire ; ce qui conduit à un travestissement du genre. La puissance de l'imagination est là pour construire, réécrire un fait divers absurde dont l'*hybris* aurait suffi à contenter le lecteur. L'horreur des « oubliés de Clipperton », c'est le malentendu d'une rencontre. Entre un homme efféminé qui cherche à être homme dans l'irréel d'une destinée épique et une demi-Bovary qui, malgré elle, est devenue l'héroïne d'une

épopée sanglante, honteuse et douloureuse. C'est Luisa qui fait de Raúl un héros fatidique, parce que c'est elle, un soir de bal, qui fait le choix imbécile de l'aimer et de le rejoindre sur une île. Le jeu des chapitres qui intercalent un passé prédictif et un présent fataliste, semble bâillonner, ligoter la romancière entre deux repères fixes : l'existence d'un héros en attente et sa rencontre avec une femme idéale, car elle est le miroir adéquat aux rêves de l'homme. C'est là sans doute la puissance de ce mariage démesuré entre une jeune fille de 16 ans idéaliste, têtue, intrépide et courageuse et un homme de presque « dix ans son aîné », un homme ayant passé sa vie à collectionner les expériences médiocres, un être en quête de virilité fantasmée. C'est là aussi le sens du leitmotiv du miroir : le héros classique, figure du militaire ou de l'homme puissant n'est pas une réalité : s'il existe, ce n'est que dans le regard ou le souvenir des femmes qui agissent comme des miroirs : « Mon époux a été un grand héros, explique Luisa au capitaine dans son anglais de jeune fille bien éduquée, en avalant difficilement *a great man* » (p. 28). Raúl n'aura d'ailleurs plus besoin de miroir quand il aura épousé la toute jeune Luisa. Pour les femmes, les miroirs sont moins cléments.

Elles se regardèrent enfin dans les grands miroirs de la chambre et constatèrent la tristesse de leur visage. Sur le lit, il y avait des vêtements fins pour Madame et ses enfants. Les servantes avaient des vêtements et des chambres plus modestes. Mais elles se mêlèrent, on ne savait plus qui était qui, au milieu du désordre et du brouhaha, et elles commencèrent à s'habiller comme si elles jouaient à la poupée. Elles avaient beau se maquiller et se remaquiller, rien n'y faisait, elles portaient le malheur sur leur visage (p. 43).

On ne maquille pas le malheur des femmes, les femmes ne sont jamais trompées par les miroirs ; il n'est nul besoin, pour les résilientes, d'un chevalier au miroir pour leur révéler la vérité de leur épopée. Luisa ne s'habituerait plus jamais à son reflet qui lui rappelle sans cesse un passé douloureux qui n'a aucun dictame. La fatalité des uns et des autres se trouve donc dans la relation spéculaire du masculin au féminin : si Raúl ne s'était pas refléchi dans le visage exalté de Luisa, il serait resté ce soldat médiocre alternant ses visites au bordel et au régiment. Mais, c'est ainsi que la vie devient récit, par une coïncidence qui peut prendre des allures mystiques : Raúl se voit comme le Cid (p. 105) qui croise sa Chimène. La référence à la tragédie cornélienne fixe la suite des événements car ce couple « semblable aux mariés en sucre d'un gâteau de mariage » (p. 105) sera plutôt Adam et Eve (p. 153) dans un paradis infernal, en faux « monarques d'un lointain royaume » (p. 193). D'ailleurs, Luisa ne se présentera jamais comme une héroïne, fidèle à la mémoire d'un homme adulé, elle cherche même dans son fantôme (p. 150) l'illusion d'une relation imaginaire. « Je suis la femme de mon mari » (p. 195) persiste à écrire une Luisa à un Lieutenant Scott énamouré (p. 61). Luisa ne se définit que par Raúl, par l'héroïsme fantasmé de Raúl, par sa disparition, et elle n'en démordra pas... Il demeurera « un vrai titan » (p. 166), et même dans une antonomase inattendue, un « Neptune affrontant les vagues et ses nouvelles fonctions, rempli d'idéaux patriotiques et bienfaiteurs » (p. 166). Si l'on veut maintenant donner, malgré tout, une définition de l'héroïcité dans *l'île aux fous*, on s'intéressera à cette quête de sens projeté dans la quête de soi.

3. La quête du sens et la quête de soi : pour une définition de l'héroïcité dans *l'île aux fous*

La quête de sens est celle du dire. Pour mieux comprendre ou trouver un sens à leur aventure, les femmes parlent ou écrivent. La condition du dire est d'ailleurs liée à la condition du genre car l'on passe rapidement du récit à la supplique. Les lettres de Luisa aux administrations sont des modèles de lettres de femmes, des lettres de réclamation, des lettres de veuves et d'orphelins (p. 210): les victimes exemplaires, celles que l'on doit sauver avant tout et par-dessus tout. Luisa est convaincue que cet ordre chevaleresque perdure dans le Mexique transfiguré qu'elle retrouve : « Le pire des hommes ne serait pas capable de résister aux suppliques de la veuve et des enfants d'un héros » (p. 107). En fait, si. Dans cette posture, Luisa multiplie les demandes, tandis que Martina, face à cet échec, quitte le récit pour rejoindre sa famille. Luisa est l'écrit, Esperanza la parole. La première demande, la seconde en aède inlassable, raconte et raconte à qui veut bien l'entendre leur impossible histoire. Car la condition féminine n'est qu'une condition de naufragée.¹⁰ Chaque chapitre possède son enjeu : justification, explication, supplique... et catharsis. IL faut trouver un sens au dire. « Il lui fallait évacuer cette histoire, la transmettre coûte que coûte. Tout le monde devait savoir » (p. 83).

Le non-sens se murmure au début du chapitre, devient un hurlement au cours du récit puis un souffle à la mort misérable de Luisa. La question du sens, c'est la question que Luisa finit par poser à son père alors que les Festivités dignes du retour de l'enfant prodigue sont achevées : « Je me demande pourquoi, sachant que nous étions là-bas, vous n'avez pas remué ciel et terre pour qu'on vienne nous secourir, pourquoi nous avez-vous abandonnés là-bas? » (p. 63) Un seul personnage masculin tente de répondre à cette question. Le lieutenant Scott se détache des « sauveurs » car il est le seul à vouloir donner un sens à ce à quoi il a assisté face à Luisa dépenaillée : « Il aurait voulu ressusciter le Noir, rien que pour le tuer de la manière la plus cruelle qui fût. Il trouva qu'elle avait l'air d'une poupée cassée. Avec cette robe et ses cheveux mal coupés, on aurait dit qu'une méchante fillette s'était acharnée sur elle » (p. 175). Si l'administration mexicaine reste sourde à la violence subie et aux dédommagements requis par Luisa, le lieutenant, attiré et ému par cette « poupée cassée » lui réservera un soutien fidèle jusqu'à la mort. Il sera même le récipiendaire de ces ultimes paroles. Mais le possible narratif de cet amour en *happy end* meurt dans l'œuf par la présence du spectre du héros franco-mexicain Raúl Soulier. Si l'épopée est censée prédéfinir un ordre, un sens, une forme, un système dans lequel toutes les actions et les événements convergent, ici, geste masculine et geste féminine convergent vers l'échec. Dans le roman d'Ana García Bergua, toute la geste masculine est absurde : pourquoi persister à faire pousser des arbres sur une terre sableuse où règne le salpêtre ? (p. 175) Pourquoi garder une île sans trésor si ce n'est les déjections d'oiseaux qui empestent en tout temps ? Quant à la geste féminine, elle s'inscrit dans le désastre organisé par les hommes et ne trouve pas plus de sens : Pourquoi l'abandon ? Pourquoi la violence ? Pourquoi l'injustice ? Pourquoi vivre ?

¹⁰ Le dire s'amorce sur le récit traditionnel de l'enfance du héros pour rejoindre subitement la fin du calvaire des femmes. A partir de là, la modalisation varie, les points de vue aussi.

Pour autant, le récit advient sous une forme épique affaiblie et inversée, mais il advient tout de même car ce sont les femmes qui font le roman, ce sont les femmes qui font l'histoire et par là-même l'essence du récit. Leur survie s'avère donc le point de départ de la définition de l'héroïcité dans ce roman. On voit déjà là, comment cette définition s'inscrit en négatif par rapport aux parangons homériques, mais nous rappellerons ici même la colère faible d'Achille et les larmes poignantes de Priam, ou encore la supplique d'Hector aux pieds d'Achille, Hector subissant l'outrage ultime d'être traîné autour des remparts de Troie. L'épopée homérique ne se contente pas de glorifier des héros, elle propose une image nuancée, celle décrite par Alain¹¹, l'image de l'Hercule humilié qui signe la dévaluation des valeurs guerrières.

L'héroïcité paradoxale du roman s'inscrit donc dans la vacuité des êtres qui fait écho à la vacuité de l'Histoire. Le vide c'est d'abord la solitude, leitmotiv entêtant du roman ; la solitude est l'universel singulier. Ce par quoi se définissent les êtres. L'essence et la malédiction humaines résident dans cette solitude. Les cœurs et les corps sont suppliciés par un manque insondable, par le désir absolu d'être complété. La solitude de Raúl, brûlure douloureuse, s'apaise dans les bordels et la rêvasserie romantique d'un Werther médiocre et lubrique. Ce sentiment de complétion s'avère provisoire, ridicule et sans cesse dévalorisé, comme lors de cet épisode de désertion où Raúl se fait le gigolo d'une quadragénaire à la philosophie amoureuse et culinaire qui ne manquent pas de piquant : « elle le gardait pour elle, comme une petite gourmandise au fond de son buffet » (p. 57). La veuve joyeuse (p. 58), emprunte un nid d'amour à un ami homosexuel (p. 66) et travesti perdra, et c'est là que le déserteur sera surpris par l'armée. Ridicule et passif comme un picaro déclassé, il ne peut qu'abandonner cette quiétude apparente : « Raúl et Mme Iphigénie pâmés comme des iris dans les bras l'un de l'autre, exsangues et comblés – sans doute Raúl en a assez de tout ce plaisir – lorsqu'on entend des coups de crosse contre la grande porte, des cris, des insultes » (p. 68-69). Sur l'île, la solitude devient essentielle, violente, perpétuelle ; la mer est décrite comme « un énorme rideau de solitude » (p. 140).

Ainsi ce qui nous amène à fonder l'héroïcité paradoxale de ce roman, c'est l'interprétation cynique du mythe platonicien de l'androgynie. La recherche du double amoureux s'inscrit dans la plupart des quêtes amoureuses du roman. Malgré l'imprécision et l'aspect parfois picaresque des rencontres, les moitiés se cherchent et se trouvent. L'être n'est pas complet, il cherche à être comblé, rempli ; il est orphelin d'une part de lui-même qu'il cherche dans l'autre. Et cette part peut être pensée dans la question du genre. Lorsque Raúl passe tout un mois tapi dans la chambre de l'ami homosexuel de sa maîtresse, il étouffe tout autant que dans les dortoirs puants de l'armée. « Il se demandait s'il n'y aurait pas un moyen terme entre les coups de bâtons et les caresses, un endroit moins étouffant, un lieu où respirer. Car les deux extrêmes, les châlits puants de soldats et le lit parfumé de sa chambre, l'oppressaient tout autant » (p. 68). Ana García Bergua ne respecte rien, aucun mythe ne tient sur la longueur et on l'en remercie pour les excellents moments de lecture que réserve la rencontre entre le mythe littéraire et son renversement. Pourtant, il y a un moment qui échappe à cette distanciation, qui fait des femmes de véritables guerrières et des vestales (p. 198)

¹¹ Emile Chartier Alain. *Mars ou la guerre jugée*. Paris. Editions Gallimard, 1936.

rebelles, il s'agit, bien sûr de cette éternité partagée avec le dernier gardien du phare, Saturnino. En tous les cas, c'est encore et toujours le vide qui annonce la folie de Saturnino : « Le Noir Saturnino, prétendaient-elles, était le même genre de personnage que Barbe-Bleue, ils les avaient obligées à l'appeler Votre Altesse pendant huit ou neuf mois qu'ils les avaient gouvernées à sang et encore à sang » (p. 61). Les femmes convoquent la figure de Barbe-Bleue à leur « public ». Le secret de ses motivations, le désir d'absolue domination, et la vengeance d'un corps supplicié par l'attente n'ont pas besoin d'être expliqués ou rendus publics. Aucune enquête ne sera diligentée pour connaître l'auteur des faits. La situation condamne les femmes à l'héroïsme ou à une mort certaine. La présence des femmes -sans défense (p. 40) - si elle ne justifie les actes barbares, semble les expliquer le plus naturellement du monde, comme si la monstruosité venait de cette abondance féminine, de ce nouvel Eden aux couleurs cauchemardesques, plutôt que de cet homme qui a transformé sa solitude en appétit et ses appétits en vengeance barbare et démoniaque. L'obsession sexuelle, le désir de domination, le besoin de voir souffrir octroient à Saturnino une nature maléfique, surnaturelle. A travers ce personnage, c'est toute la bestialité d'une virilité, qui choisit la puissance de l'humiliation pour exister, qui est décrite comme un invariant du masculin. L'héroïsme est alors nécessairement féminin, car ce sont elles les proies de cette bête démoniaque.

Il ne reste alors aux femmes, pourtant soumises, que le *courage* du désespoir. Ana García Bergua, reprend là un topos de la littérature sur les capacités des femmes à supporter la souffrance de manière naturelle. Dans ce schématisme prédictif, elle va pourtant distiller des nuances. A travers la quête de l'aventure, et la domestication de l'île, elle décrit une humanité qui désire dominer l'espace et le temps. Cet *hybris* punit tous les protagonistes ; réchappent de l'horreur ceux qui renoncent aux rêves, ceux qui abdiquent, qui acceptent leur petitesse face à cette île inhospitalière et improbable. Cette domination de l'espace et du temps devient rapidement une affaire de genre. Les hommes ordonnent, répartissent et Raúl Soulier, en Robinson Crusoé (p. 152) patriote, tient aux protocoles même lorsque ses hommes mourront un à un du scorbut. Luisa, quant à elle, obéit à son mari et ne remettra jamais en question la folie de leur voyage (et de leur mariage), et elle vit très mal les questions des américains, leurs réactions : « La pitié de ces hommes la blessait. « How many men were there? » (p. 31) La vue des femmes seules appelle la question de la présence des hommes. Les femmes sont les seules survivantes, même si la logique de classe perdure : la servante s'est sacrifiée pour épargner la maîtresse, la femme du second a assassiné pour épargner cette peine à la femme du capitaine. L'héroïsme des femmes de l'île aux fous sera nécessairement un héroïsme tronqué, car la part des hommes, ce sont justement les femmes.

L'auteure met en vis-à-vis le courage des femmes et la cécité des hommes. Car la vaillance possède ses caractères génériques : si Raúl devient un héros en laissant d'autres soldats planter leur baïonnette dans la chair des indiens, les femmes subissent un calvaire de trois ans et demi, en restant vivantes et en gardant en elles, la rage de résister, le désir d'être en dehors de cette souffrance. Pour autant, il est intéressant de noter la réaction d'Hipólito, le journaliste, qui ne comprend pas que les femmes aient subi ces souffrances ; il formule sa vision du courage sous la forme d'un aphorisme pour le moins surprenant : « D'habitude, les

femmes sont courageuses et préfèrent mourir plutôt qu'on abuse d'elles » (p. 93). Mal à l'aise face aux survivantes – qui auraient donc dû mourir – il ne peut raconter leur histoire car il ne la comprend pas. Il ne sait pas de quelle nature est le courage des femmes. Il y a un courage féminin, un courage qui ne ressemble pas aux formes traditionnelles, attendues du journaliste. Si le sacrifice est attendu des femmes, il n'est pas acceptable qu'elles vivent dans le déshonneur sans mourir. Il utilise le terme de « souillure », celui-là même que les Grecs utilisent pour désigner une marque de *l'hybris*, une marque que l'on ne peut effacer que par des rites, des sacrifices. Le guerrier devait accomplir des ablutions lustrales pour se laver du sang de la guerre ou de la mort elle-même. Mais les femmes souillées ne peuvent être purifiées que dans la mort.

Enfin, pour définir l'héroïcité paradoxale de *L'île aux fous*, nous aimerions nous attarder sur « la main de Dieu » évoquée par Luisa, cette main qui l'emporte vers le continent : « Quatre jours de bateau à regarder ses pieds chaussés d'énormes souliers prêtés par les marins. En s'éloignant de l'île, Luisa respirait mieux. La gigantesque main de Dieu les avait sauvées de justesse, comme par caprice, alors qu'elles s'étaient déjà faites à l'idée de mourir. »¹² L'île aux fous, c'est l'Olympe des fous. L'homme devenu Dieu, veut domestiquer la Nature, transformer le sable en terre, la mer en baignade, les rochers en cimetière (p. 258); l'homme devenu Dieu, meurt du scorbut, se perd en mer et s'empale sur les requins. Sous l'aune de la civilisation, c'est le capitaine Raúl Soulier qui règne en Dieu, mais au crépuscule de cet Eden pourrissant, c'est Saturnino qui règne en Dieu, non seulement sur l'île dont il a intégré la sauvage complicité, mais aussi sur les femmes. Le territoire des fous, le territoire des Dieux, ce sont les femmes et surtout le corps des femmes. Le territoire absolu qui prouve l'existence de Dieu, ce sont les corps des femmes. Saturnino, le Dieu Fou, se gave de sa divinité, et les Dieux sont sans pitié quand il s'agit d'être rassasiés. Le chaos a besoin d'un monstre et il est là, en haut d'un phare comme un demi-dieu observant des mortels. Chronos a devant lui un festin de femmes et de fous. « Toute une île rien que pour lui, pleine de femmes et d'oiseaux » (p. 263). Après tant de vide, en prophète illuminé, il se voit mourir « de trop plein » comme une « piñata ». Comme le verbe divin qui n'existe qu'à la forme performative, le verbe du monstre accomplira des exactions cruelles dont l'ellipse partielle perturbe tout au long du roman. D'ailleurs, sur le navire, où Luisa regarde s'éloigner l'île, elle observe la mutique Juanita, « la jeune fille qui avait été tellement torturée » (p. 26), et elle se fait la réflexion suivante : « Dieu fasse que le Ciel existe vraiment » (p. 27). Cette tautologie sublime figure la quête impossible de Luisa, et peut-être de toutes les femmes suppliciées : rechercher un sens transcendant ou contingent à la souffrance. L'île de K., kafkaïenne, ne peut que promettre non-sens, absurde, arbitraire et folie. L'obéissance à la folie figure alors l'ordre face à la rébellion. Cette quête de sens explique l'obéissance à la folie, le choix de l'ordre plutôt que de la rébellion. Les femmes ne sont plus des femmes, les hommes ne sont plus des hommes, les enfants ne marchent pas, les adolescentes ne sont plus des jeunes filles... Mutilées, affaiblies, édentées, amaigries, les héroïnes se définissent par les tortures subies plus que par leur genre, mais leurs tortures sont genrées. La puissance de l'imagination ne travestit pas l'héroïsme, elle ne fait pas que l'inverser,

¹² Chapitre 4.

elle l'invente ; elle ne démystifie pas l'héroïsme, elle le cherche. Si l'on voulait définir l'héroïcité dans le roman d'Ana García Bergua, nous pourrions dire qu'elle est une quête de l'image de soi en dehors du genre. Entre humanité et divinité, entre monstruosité et féminité.

Avant de descendre à terre, Luisa prend un bain, et se pare de sa robe de mariée.

Mais ce n'était pas la saleté que Luisa frottait avec la savonnette qu'elle thésaurisait depuis si longtemps, au côté de sa robe de mariée. A mesure qu'elle passait le savon parfumé sur son corps, elle effaçait son impuissance, le sang de Saturnino le Noir, qui l'avait éclaboussée le matin même, tout le désespoir, le ressentiment, et sa résignation à mourir. (...) Elle ne voulait pas penser à son humiliation ; c'est pourquoi elle se savonnait méticuleusement, pour tenter de faire disparaître la honte qu'elle éprouvait, de s'être précipitée avec ses compagnes vers les marins blonds, pour demander leur protection. Qu'aurait pensé son époux de cette attitude ? » (p. 25)

Les eaux lustrales et la robe virginale, dérisoires paraissent à la perte, permettent à Luisa de retrouver une part d'elle-même sur le continent. Si Luisa est assimilée par son fils à une reine déchue, il est légitime de se demander à quel royaume une femme peut prétendre. Il apparaît, dans une logique masculiniste, que ce royaume soit son propre corps. Ainsi propriété perpétuellement aliénable, la femme domine ou laisse dominer le royaume qui se résume à l'espace intime qui doit être protégé par l'homme. Le fait est, que dans le roman, *L'île aux fous*, les femmes sont des territoires imaginaires, concupiscentes, monnayables, vulnérables et finalement souillés et perdus : « Moi, je vais mourir, bien sûr, mais vous y passerez toutes avant moi » (p. 118). Telle est la menace féminicide d'un Saturnino maître autoproclamé d'un sérail abandonné. Pourtant, ce sont encore les femmes qui se retrouvent sur le banc des accusés pour répondre de la mort du gardien du phare. Une mort évidente, nécessaire du point de vue de Martina. Elle se souvient d'ailleurs de son geste meurtrier, du crâne qui se fond comme une « piñata » ; et par l'effet d'une concession ironique de l'auteure, elle précise : « Non, comme une noix de coco » (p. 123). Sur ce banc, Luisa, Esperanza, Martina sont femmes ET coupables. Esperanza, celle qui a dû vivre avec Saturnino, dans cette perpétuelle geste féminine sacrificielle, pour épargner les autres femmes et notamment sa maîtresse ; la servante, qui s'est donnée comme jouet sexuel, se voit inculpée tandis que le bourreau excusé au nom « du tempérament des hommes pas toujours facile à contenir » (p. 125), et c'est par le père de Luisa et une somme d'argent que leur innocence sera prouvée. « Entre hommes, les choses s'arrangent différemment » (p. 127) explique M. Roca, car il a réglé l'affaire par un pot de vin. La justice n'est pas une évidence, l'innocence non plus, elle s'achète, comme tout le reste...

Finalement, la « main de Dieu » (p. 26), c'est la main d'une femme : celle qui tenait le marteau. La décision est celle de Martina la silencieuse, la placide Martina (p. 61). Sa décision est celle de la providence car pour Ana García Bergua, Prométhée est une femme avec un marteau. Pourtant son crime héroïque devient immédiatement dérisoire : il a lieu le jour même où il est le moins utile, à l'arrivée des sauveteurs. « Ce n'était pas un crime...ç'avait été une nécessité » (p. 83). Martina, Héroïne et victime qui, dans les premiers jours du sauvetage, alterne son temps entre manger et vomir (p. 73). Le plein et le vide de Martina qui a porté la main de Dieu sur le crâne de Saturnino, contrastent avec l'anorexie des deux autres femmes.

Esperanza s'inquiète de cette issue meurtrière : « Si on nous jette en prison, ce sera par la volonté de Dieu, car nos juges en seront incapables, nous ne sommes que de pauvres femmes sans défense » (p. 39). La victimisation serait une circonstance atténuante de la geste épique, du meurtre du monstre, mais Luisa, dans la lucidité de son jeune âge avance : « S'ils ont été capables de nous abandonner là-bas, c'est qu'ils sont capables de tout » (p. 39). La puissance des Dieux n'est rien face aux capacités de nuisance des hommes. Les femmes n'ont que le recours d'agir de conserve pour leur survie, même si elles doivent accepter pour un temps que la « main de Dieu » prenne la forme d'un marteau ou d'un navire de guerre américain.

Car le dernier pied-de-nez à la geste épique est le non-sens historique. Si les êtres sont vides et ne trouvent pas sens en eux, l'Histoire non plus. Gardiens d'une île sans enjeu réel, celles et ceux qu'on a appelés les « oubliés de Clipperton » sont avant tout des oubliés de l'Histoire. La folie des hommes est de croire, de construire des ordres dans la foi d'une identité mexicaine qui vit des soubresauts violents. Et c'est ce qui, finalement, émane de ce récit qui devient fable, légende, qui se veut mythe de la vie ordinaire d'un pays qui se cherche. L'épique et le genre, dans *L'île aux fous*, fondent une histoire de mythes qui définissent et prophétisent une société.

4. L'épique et le genre dans *l'île aux fous* : fondation d'une histoire de mythes qui définissent et prophétisent une société

Tout d'abord, c'est l'abandon qui se pose comme archétype de la parole donnée. Les hommes et les femmes de l'île sont abandonnés à leur destin, on mandate un homme qu'on promet capitaine, on lui donne une mission et on l'abandonne avec femmes et enfants. L'auteure insiste sur l'aspect anecdotique de cet événement et si elle en fait un roman, ce n'est pas pour lui donner l'ampleur d'une épopée homérique mais pour élever le fait divers comme nouveau mythe de l'épopée contemporaine. C'est d'ailleurs le personnage du reporter qui clôt sur l'impossible roman du quotidien. Plusieurs journalistes s'essaient à retranscrire l'aventure des survivantes, et la multiplicité de la retranscription du récit figure le caractère protéiforme d'un mythe en construction. La rumeur précède la légende, l'hyperbole précède l'héroïsation, la popularité fait le mythe. Les articles et le *qu'en dira-t-on* se mêlent pour élaborer une épopée grandie dans la bouche des badauds et sous la plume des journalistes. Dans une redéfinition du mythe contemporain, on pourrait dire que l'ambivalence entre le possible narratif et l'impossible narration est représentée par le journaliste Hipólito qui clôt le roman. Dans sa redite perpétuelle, et son interrogation éthique, le récit des oubliées de l'île de K comme fait divers définit la forme du mythe, son essence, et il serait là pour contredire Marcel Proust : la vraie vie ce n'est pas la littérature... Car Hipólito, le journaliste perçoit la force épique de l'aventure des femmes, il perçoit la puissance du mythe possible, il admire chez ses concurrents un style ampoulé et lyrique et observe sa plume incapable de rendre à ces femmes l'ampleur de ce qu'elles ont vécu. Faut-il alors considérer que seule une femme peut porter une histoire de femmes ? D'ailleurs le détail de certaines

souffrances est présent sous la forme du discours rapporté. Esperanza en a fait le récit à Hipólito dont on suit les pensées et les tentatives de réécriture. Atterré, Hipólito finit par se demander « Comment fait-on pour se battre avec les mots ? Bon, il y a des journalistes et des écrivains. Les seconds se défendent plus que les premiers, ça c'est sûr. » Le combat, dans cette œuvre, c'est aussi écrire. Mais ce combat est perdu d'avance, comme la plupart des combats, quand il s'agit simplement de raconter la souffrance des femmes, écrire sert-il encore à quelque chose ? Tous les effets de style sont impuissants face au fait divers absurde, ordinaire et improbable. C'est sans doute l'explication du choix d'écriture de l'auteure, Ana García Bergua, qui accepte en toute humilité l'impossible narration et écrit tout de même un roman en toute arrogance. Sans doute est-ce là la différence entre le journaliste et l'écrivain, le second honore son arrogance créatrice tandis que le premier y renonce. Le journaliste Hipólito (toujours bien nommé) qui aimerait tant être écrivain cite les intertextes puisés dans la littérature comme pour aider le fait divers à pénétrer l'aire littéraire. On peut d'ailleurs se demander quelle posture a choisi la journaliste-romancière Ana García Bergua, elle qui a conçu son roman comme une enquête journalistique basée sur la recherche hémérogaphique. Comme Orson Welles construit *Citizen Kane* sur l'élucidation d'un mot, l'écrivaine mexicaine veut résoudre la question de la postérité de l'Histoire mexicaine à travers un fait divers. Il apparaît que le moindre fait divers a le potentiel d'un roman. C'est le Mexique lui-même qui devient un puits de mythes à travers ses héroïnes ordinaires, ces héroïnes déclassés, dégenrées, racisées et surtout ces héroïnes, qui aux yeux de la postérité nationale, ne valent pas grand-chose.

« Trois pesos par jour » (p. 225), tel est le prix et la valeur du sacrifice, le prix et la valeur du mythe. Alors qu'elle dépérit, Luisa tente une ultime rencontre avec Obregón, le nouveau président. Elle agit avec lui sans rancune, elle réclame un dû. Les arriérés de la solde de son mari « mort en héros ». Elle lui écrit comme elle écrirait au Dieu de l'Olympe du continent, celui par qui la reconnaissance viendra. L'improbable aventure de ceux que l'on a appelés les « oubliés de Clipperton » se trouve incluse dans une rivalité de propriétaire entre la France et le Mexique, elle-même perdue dans la révolution mexicaine, elle-même aux prises avec la première guerre mondiale. Le fait divers de *L'île aux fous*, c'est la plus petite des poupées russes. Celle qui est creuse, celle qui ne porte rien, celle que l'on peut perdre et oublier, celle qui n'a de sens qu'à travers les autres, celle que l'on abandonne. C'est le père de Luisa qui lui fait l'aveu de l'abandon manifeste, conscient des autorités : « Elle avait espéré que le gouvernement reconnaîtrait l'héroïsme de la garnison, celui de son mari, qu'on lui verserait une pension et soudain voilà que tout s'effondrait » (p. 64). L'histoire du Mexique s'est accélérée : « On aurait dit que quelque chose d'énorme avait eu lieu et qu'elles avaient tout raté » (p. 81). Leur retour sur la terre natale est un retour improbable, le calme après la tempête qui surprend les captives insulaires comme si elles avaient échappé au temps Historique collectif, pour vivre une aventure avec le Diable. Le temps de la tragédie des femmes n'est pas celui de la tragédie mexicaine ; et dans un dialogue de sourds, la voix de l'une s'adresse à l'autre, il n'y a aucun espoir que les courbes asymptotiques se touchent un jour, car l'une est l'ellipse de l'autre. L'autre leçon du fait-divers, devenu mythe fondateur, c'est le sort réservé à l'honneur. L'honneur aux apparences de paradis perdu puis l'honneur travesti en enfer :

« Un soldat sans honneur est un détrit, une scorie » (p. 35) se répète Raúl Soulier en quête d'un destin héroïque. L'entêtement des justes et le mensonge des grands sont moqués tout au long du récit. Ainsi, l'illusion du Candide maladroit se poursuit dans une forme d'honneur cruel formulé par l'auteure avec une ironie toute voltairienne à travers la « pacification des indiens » assimilable à un massacre,¹³ puis *Vanitas vanitatum*, ce sera la mutation sur l'île : « un caillou de la plus haute importance » (p. 121) en plein milieu du Pacifique. L'ecclésiaste a beau prévenir depuis l'au-delà que tout est vanité, ce caillou devient sous la houlette d'un héros mal famé la seule chance de se construire une carrière militaire. L'honneur de l'homme, l'honneur du Mexique, l'honneur de l'armée fédérale toute entière reposait sur ce caillou insalubre qui ne produit que des excréments d'oiseaux. Raúl sait qu'il est trompé : « Lorsqu'il sort du bureau du lieutenant-colonel Bobadilla, Raúl sent qu'on vient de l'écraser avec un caillou comme un vulgaire insecte. Un caillou de grande valeur, bien entendu, de la plus haute importance pour le Mexique » (p. 122). Raúl n'est plus le Candide des premiers jours, mais il obéit et trouve dans cette mission, l'occasion d'être dans les yeux de Luisa ce qu'il avait toujours rêvé d'être. Pourtant c'est aussi l'honneur qui lui fera refuser une première embarcation américaine venue secourir la garnison, c'est encore l'honneur qui lui fera abandonner sa femme pour tenter de rejoindre Acapulco. C'est l'honneur qui lui fera, en Robison bureaucrate, écrire des centaines de rapports qui ne seront jamais lus. Et comme un Robison précautionneur, il mettra l'étendard de la patrie dans un tube en laiton pour le protéger... Mais les drapeaux ne protègent pas les femmes, ni les terres. On viole les unes et les autres, on perd les unes et les autres. Une autre symbolique mime la vanité de la lutte sociale et politique : elle suit le mouvement désordonné d'une embarcation qui fait naufrage. Le mythe social et politique, qui souffre de ce naufrage, c'est la mère-patrie, semblable à une tempête en furie et sans pitié. Si le récit est une métaphore de l'histoire, il offre aussi une métaphore des relations sociales et politiques fondées sur la force et la faiblesse. C'est ainsi que vivent les « fous », ces oiseaux gauches et imbéciles aux mœurs brutales et languides. C'est ainsi que vivent les hommes et les femmes, les uns face aux autres. La politique, absurde et vaine, ressemble à cette île sans ressources où le salpêtre dévore tout. L'île aux fous est inhospitalière, hostile, contraire même à l'idée de vie humaine. Les odeurs, les couleurs, les tempêtes, la taille, les perspectives, les courants, tout fait de cette île un *presqu'atoll* sans intérêt. Et la querelle franco-mexicaine n'en apparaît que plus folle. La mer est comparée à un Cerbère et les allusions mythologiques fourmillent. Nous sommes donc aux portes des Enfers.

L'échec du désir de l'autre est alors symbolisé par les ravages du salpêtre. Dès le départ, Raúl est prévenu contre le salpêtre, pourtant il a la conviction que par la force de ce nouvel amour, de ce nouvel Eden, de ce nouveau possible, il pourra aller à l'encontre de la pourriture malsaine qui gagne toutes les plantations. L'ensemble du roman est dominé par ce salpêtre (p. 185), ce sel de pierre, nitrate de potassium qui brûle et

¹³ « La récompense de cette ascension fulgurante fut de m'envoyer en campagne à Z. pacifier des Indiens qui s'étaient soulevés. Je n'eus plus besoin de planter personnellement ma baïonnette dans leur chair, il me suffisait d'y envoyer les autres, de les placer dans une certaine logique, les uns à droite, les autres à gauche, en fonction du terrain tellement plat dans ces contrées qu'il n'y avait pas moyen de se cacher. » *Ibidem*, p. 86

pourrait toutes les tentatives de colonisation humaine sur cette terre qui dévore le corps et l'esprit des hommes. La Nature, dans sa plus pure tradition romantique, possède ses lois essentiellement cruelles, absurdes et surprenantes et l'homme est incapable de la dominer, de la contrôler. Il ne lui reste en Robinson diminué qu'à mimer l'ordre, mimer l'existence d'une domination pour faire semblant d'y croire. Raúl Soulier c'est aussi une Perrette absolue qui projette sur l'île des rêves de prospérité et d'abondance en dépit de la réalité. Car c'est bien le désir qui pousse Raúl, et ce désir face à une île qui n'a rien à offrir ne peut que mener à la mort. La plus grande preuve de la puissance de cette Nature sans pitié réside dans la violence de la maladie qui va ravager la communauté plus sûrement que n'importe quelle guerre : le scorbut. Il suffit d'une lettre, d'une seule lettre pour endiguer cette maladie qui amène à la quasi liquéfaction des organes : la lettre C. Sans ravitaillement, sans fruits et légumes, les hommes se voient dévorer et assassiner les uns après les autres. L'impossible civilisation, l'incapacité des hommes cherchent refuge et salut dans le courage des femmes, et l'aide extérieure. En attendant d'un bateau qui apporte fruits, légumes, puis en attendant de sauveur, les « oubliés de l'île de Clipperton » ont tellement d'occasion de mourir que le courage des femmes devient nécessité. L'arrivée finale (et première dans l'ordre du roman) du lieutenant Scott ne tient qu'à une décision risquée le 18 juillet 1917. Les héros sont des ennemis, mais le fait-divers gomme provisoirement l'actualité au profit de la geste héroïque et épique : « Je croyais que nous étions en guerre contre les américains ? demande une gamine à sa mère. Ces hommes-là sont différents, répond-elle, ils ont sauvé des mexicains, ce n'est pas comme les autres » (p. 53).

La lutte apparaîtrait-elle comme inutile, fatale ? Le sacrifice des femmes serait-il inutile, semblable à la naïveté et la bêtise des fous, ces oiseaux aux pattes bleues si gauches et si gourds que les hommes les tuent sans effort ? La description que fait Raúl des oiseaux sera celle-là même que fera Saturnino des femmes quand il comprendra qu'elles sont à sa merci. Les oiseaux n'ont pas peur des hommes, ils se laissent prendre, ils se posent même sur les épaules de leurs futurs prédateurs. En fait, l'île a été surveillée pour rien, les hommes et les femmes sont morts pour rien, et Luisa n'obtiendra que trois pesos (p. 228) par jour quand le kilo de chile pasila (p. 226) vaut deux pesos le kilo. Elle n'aura comme seule consolation d'obéir malgré elle aux nouvelles lois en vigueur au Mexique affichées sur les murs de la gare : « La femme doit avant tout veiller à sa ligne, c'est ce qui fait le charme féminin » (p. 226). Est-ce la femme qui peut difficilement s'émanciper au Mexique, ou le Mexique lui-même aux prises avec ses contradictions ?

De quoi est donc faite l'étoffe des héros quand les dernières pages de *L'île aux fous* dépeignent la lente et cruelle deshumanisation, la déchéance des corps et des âmes ? C'est d'ailleurs sur une réminiscence de *Sa Majesté des Mouches* que s'achève le roman par la voix impuissante à dire du journaliste Hipólito. N'est-ce pas la même réminiscence au début du roman d'Ana García Bergua ? Comme l'enfant Ralph se jette dans les bras d'un officier de marine, Luisa encore juvénile se retrouve dans les bras du lieutenant américain Scott.

5. Considérations finales

Que doit-on conclure sur cette œuvre et ses héroïnes en haillons aux prises avec une fatalité épique qui fait d'elles d'abord des victimes ? Toutes les références mythiques et mythologiques dévaluent une héroïcité fondée sur un vide. Vide des êtres, vide de l'histoire, attente perpétuelle d'une quête sans objet. Doit-on conclure à un pessimisme absolu ? A une totale déréliction à l'image de ces corps atteints de scorbut qui implorent et se délitent ? La femme ne serait alors pas plus l'avenir de l'homme que l'épopée ne serait l'avenir de l'héroïsme... Tout héroïsme devenant illusion, toute imitation épique un entrefilet dans un journal local... Pour ne pas penser que toutes les femmes soient héritières de Pandore, Ana García Bergua laisse un peu de lumière au lecteur à travers le personnage d'Esperanza ; Esperanza la bien-nommée, et c'est sur cette lumière que nous voudrions conclure. Elle est l'espérance qui s'est sacrifiée.

Esperanza à la fin du roman, après avoir protégé le fils de Luisa, après avoir raconté, et raconté, et raconté encore, part chez son père et rejoint par un miracle d'écriture inattendu Schubert son amoureux d'infortune, cet allemand aux lieder joyeux. L'homme la reconnaît et l'étreint. Il presse contre lui une femme maigre dont les atours se sont perdus dans les multiples privations de ce retour sans fin, une femme maigre sans féminité apparente, mais une femme idéale, parfaite, devenue mythique car elle est son Aphrodite retrouvée. Reste un seul invariant de l'épopée au féminin : les femmes qui vivent, vivent toujours dangereusement ;¹⁴ donc, toute vie de femme relève de l'épopée.

Le sens de ces vies de femmes pourrait alors épouser ce vers d'Ana Luisa Amaral « Si je meurs/ je veux que ma fille ne m'oublie pas (...) ». Nous voudrions bien croire que l'épopée au féminin, malgré tout, soit un testament laissé aux autres femmes.

Références bibliographiques

- ALAIN, Emile Chartier. **Mars ou la guerre jugée**. Paris : Editions Gallimard, 1936.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. **El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BRUNEL, Pierre. **Mythopoétique des genres**, PUF, 2003.
- CARDONA ZULUAGA, Patricia. "Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción" in **REVISTA Universidad EAFIT** Vol. 42. No. 144. 2006. pp. 51-68
- DERIVE, Jean (sous la dir.). **L'Épopée**, éditions Karthala, 2002.
- COLLECTIF. **L'épopée**, Armand Colin, "Collection U", 2006.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia. «Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II)», **CFC (G)** 16, 2006, 85-106.
- GARCÍA BERGUA, Ana. **L'île aux fous**, (2007), traduit de l'espagnol par Serge Mestre. Paris : Mercure de France, 2009, 288p.
- MOHSSINE, Assia. Avant-propos à **De l'héroïne mythique à l'héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique chez les autrices des Amériques et de l'Aire ibérique**. **Revistas épicas**, Año 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 1-2.
- _____. «Las mujeres en la historia. ¿un imposible heroísmo? Las propuestas de Elena Poniatowska y Ana García Bergua», **Historia y literatura**, Universidad de Baja California Sur, 2017.
- MOUREAU, François (préface de). **L'île, territoire mythique**, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

¹⁴ « (...) elle avait perpétuellement le sentiment qu'il était très, très dangereux de vivre, ne fût-ce qu'un seul jour. » Virginia Woolf *Mrs Dalloway* [1925], Le Livre de poche, 2012, p.23.

NEIVA, Saulo (sous la dir.). **Désirs et débris d'épopée au XXe siècle**. Bern : Peter Lang, 2009.
WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway** [1925], *Préface de André Maurois*, traduction de l'anglais par Pascale Michon. Paris : Livre de Poche, 2012.
ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Seuil, 1983.