

Aspects du réel dans *Le voyage d'Octavio* de Miguel Bonnefoy

Résumé: Le premier roman de Miguel Bonnefoy *Le Voyage d'Octavio* (2015) est une œuvre fort allégorique dont nous avons cherché à faire ressortir l'aspect réaliste en nous référant à l'engagement poétisé du texte, à la puissance suggestive des personnages et au style audacieux de l'écrivain. En examinant les traits de littérature engagée dans les aspects patriotique et universel, nous mettons en évidence une peinture du fond social vénézuélien fort poétique mais pas moins réaliste pour autant. Les personnages, de leur côté, se trouvent bâtis de manière à ce qu'ils interagissent au niveau de la perception symbolique de l'œuvre, ce qui donne lieu à se pencher de plus près sur des parallèles entre les descriptions physiques, ainsi que sur des antinomies pertinentes entre les caractères. Leur perméabilité aux éléments de l'environnement social permet de parler d'une polyphonie sémantique des portraits. Le contraste en tant que procédé narratif définit le lien entre le général et le concret, et annonce la puissance du symbole dont le roman se caractérise et vers laquelle convergent les portraits des personnages. En tenant compte des éléments surnaturels dont la présence est incontestable, nous préférons le terme *réel merveilleux* à celui de *réalisme magique* et avancerons l'hypothèse que l'évolution allégorique des composantes narratives, repérable au niveau lexical et syntaxique tout au long du texte, fonctionne au profit de l'expression d'une réalité universelle.

Mots-clés: poétique, littérature engagée, Amérique latine, symbole, contraste, réel merveilleux, terre, réécriture, sainteté

Abstract: Miguel Bonnefoy's debut novel, *Le Voyage d'Octavio* (2015), is a highly allegorical work whose realistic aspects we have sought to highlight by examining the text's poetic commitment, the suggestive power of its characters, and the writer's bold style. By analyzing the features of socially engaged literature in its patriotic and universal dimensions, we reveal a highly poetic yet no less realistic portrayal of the social context. The characters, for their part, are constructed in such a way that they interact at the level of the work's symbolic perception, leading us to examine more closely the parallels between physical descriptions, as well as the relevant antinomies between their personalities. Their permeability to elements of the social environment allows us to speak of a semantic polyphony in the portraits. Contrast, as a narrative device, defines the link between the general and the concrete, and foreshadows the power of symbolism that characterizes the novel and toward which the character portraits converge. Taking into account the undeniable presence of supernatural elements, we prefer the term *marvelous realism* to *magical realism* and propose that the allegorical evolution of the narrative components, discernible at the lexical and syntactic levels throughout the text, serves to express an universal reality.

Keywords: poetics, committed literature, Latin America, symbol, contrast, marvelous reality, earth, rewriting, sanctity

Introduction

Né en 1986 à Paris, Miguel Bonnefoy, écrivain francophone d'origine sud-américaine, est l'auteur de plusieurs nouvelles et de six romans, couronnés de nombreux prix littéraires. *Le Voyage d'Octavio*¹, publié en 2015, est son premier roman que nous aborderons ici dans le but d'explorer les degrés du réel dans cette œuvre qui, selon les critiques, évite les clichés du réalisme magique et se présente sous la forme d'une épopée picaresque sud-américaine. En interrogeant les limites du réalisme littéraire dans *Le Voyage d'Octavio*, Miguel Bonnefoy déploie un univers où la frontière entre le fait matériel et le symbole devient perméable. Comme le soulignent Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, loin de rompre totalement avec le

1. Le roman est finaliste du Prix Goncourt du Premier Roman, Prix Edmée de la Rochefoucauld, Prix L'Île aux Livres, Prix de la Vocation 2015 et Mention Spéciale du Jury au Prix des Cinq Continents.

réalisme, ce mode d'écriture en constitue un prolongement critique: il interroge les formes de représentation du réel tout en contestant les certitudes du rationalisme hérité des Lumières. C'est précisément dans ce dépassement du rationalisme strict que s'articule la tension dramatique et poétique du récit (*Magical Realism. Theory, History* 6). Nous examinerons les traits de littérature engagée présents et la spécificité des portraits et des paysages, avant de questionner le roman à la lumière des concepts de réalisme magique. Or, dans la foulée des chercheurs sur le récit latino-américain qui établissent deux termes différents: *réalisme magique* et *réel merveilleux*, en fonction de l'attitude de l'instance narrative (la préoccupation et le souci d'explication référant au premier des deux termes), dans la présente étude, nous opterons pour celui de *réel merveilleux* (Aura Marina Boadas, *Poétiques du réalisme merveilleux chez Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy* 122). Le réalisme magique et le réel merveilleux sont deux concepts littéraires souvent confondus qui désignent l'insertion d'éléments surnaturels au sein d'un cadre réaliste. Le terme «réalisme magique», théorisé à l'origine par le critique allemand Franz Roh pour la peinture, qualifie une démarche narrative où l'élément magique surgit de manière inattendue et déroutante dans le quotidien. À l'inverse, le «réel merveilleux», concept forgé par l'écrivain cubain Alejo Carpentier, repose sur l'idée que le merveilleux n'est pas un artifice, mais une composante organique et quotidienne de la réalité latino-américaine ou caraïbéenne. La différence majeure réside dans l'attitude de l'instance narrative: le réalisme magique maintient une certaine distance ou un souci d'explication face à l'insolite, alors que le réel merveilleux intègre le surnaturel avec une évidence naturelle et poétique. La différence majeure réside dans l'attitude de l'instance narrative: le réalisme magique maintient une certaine distance ou un souci d'explication face à l'insolite, alors que le réel merveilleux intègre le surnaturel avec une évidence naturelle et poétique. De son côté, le réalisme magique tend vers une portée plus formelle ou esthétique, explorant les paradoxes de la perception sans nécessairement s'ancrer dans une ontologie culturelle spécifique. Ainsi, là où le réalisme magique intellectualise le choc entre deux mondes, le réel merveilleux invite à percevoir la réalité elle-même comme un tissu continu d'émerveillement et de transcendance.

Le Voyage d'Octavio retrace le parcours initiatique d'Octavio, un paysan vénézuélien vigoureux mais totalement illettré. Sa vie bascule lorsqu'il rencontre une femme prénommée Venezuela, qui lui enseigne la lecture et l'écriture. Toutefois, poussé malgré lui à cambrioler la demeure de sa

bienfaitrice sous l'emprise d'un chef de bande, il se retrouve contraint d'abandonner son foyer et de prendre la fuite. Ce départ marque le début d'une longue épopée picaresque à travers le pays, jalonnée d'épreuves humaines, de quête de rédemption et de phénomènes empreints de réel merveilleux. Au terme de ses péripéties, le voyage d'Octavio s'achève par une métamorphose symbolique et spirituelle où le protagoniste s'unit intimement à la terre et à la mémoire de son peuple.

La poétique engagée de Miguel Bonnefoy

Le Voyage d'Octavio présente des traits de littérature engagée dans deux aspects que l'on pourrait même considérer comme antinomiques²: le niveau patriotique et le niveau universel. D'un côté, l'écrivain dévoile un tableau fragmentaire de la réalité vénézuélienne situé chronologiquement entre le début et le milieu du vingtième siècle. D'un autre côté, il plonge le lecteur au plus vif de l'essence impalpable d'une réalité universelle défiant les frontières nationales et les charnières temporelles. Nous oserons parler, par conséquent, de poétique engagée. En analysant la poétique du *réel merveilleux* chez Miguel Bonnefoy, Aura Marina Boadas rappelle d'ailleurs la distinction, établie par R. Robin en 1989, entre les quatre types de mémoire: érudite, nationale, collective et culturelle. Cette dernière serait formée par des références partagées, issues de la nature, de la littérature et des arts. La chercheuse souligne également la richesse des descriptions des lieux et des travailleurs, ainsi que l'effet puissant produit sur le lecteur par l'envergure poétique du regard que le narrateur porte sur les faits de la nature et sur son potentiel de transformer les humains: la nécessité de se confronter à la force de la nature, nourrit l'évolution de l'homme vers un dépassement de ses limites. Il en résulte «une mémoire culturelle de la terre vénézuélienne» réactivée (*Ibid.* 125; 133-134). La critique littéraire a accueilli le roman dans des termes similaires: elle y repère «la patine des récits ancestraux» d'une narration qui, «débutée dans un Venezuela moderne, remont[er]ait le cours du temps, au fil des aventures d'Octavio, jusqu'aux origines de l'homme et du langage» (*Journal du dimanche, Miguel Bonnefoy, un cœur simple*). C'est un «hymne à la condition humaine» et une «réécriture du monde qui redonne à la littérature tout son pouvoir» dont parle Alain Mabanckou dans

2. Cette antinomie, retrouvable à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Miguel Bonnefoy, mérite certainement une attention à part que nous y accorderons dans des études ultérieures.

son compte rendu *Voyage au bout du Venezuela*, publié en 2015 dans *Jeune Afrique*.

Le récit s'ouvre sur un épisode représentant une référence à la fois historique et intertextuelle: «Dans le port de La Guaira, le 20 août 1908, un bateau en provenance de La Trinidad jeta l'ancre sur les côtes vénézuéliennes sans soupçonner qu'il y jetait aussi une peste qui devait mettre un demi-siècle à quitter le pays. [...] Au bout d'un mois, lorsque la maladie approcha les portes de la capitale, on sortit en grande procession le premier saint en bois» (Miguel Bonnefoy, *Le Voyage d'Octavio* 7).

En effet, il s'agit de l'histoire puisée dans l'œuvre du poète et homme politique vénézuélien Andrés Bello Blanco, celle du *Citronnier du Seigneur* (1934). À travers la procession du Christ en bois, Miguel Bonnefoy esquisse des fragments des coutumes du pays, tout en gardant la distance d'un regard externe, prêt à retranscrire milieu et événements dans des termes philosophiques. La peste ici, quoiqu'ayant réellement sévi à Venezuela, pourrait s'apparenter à celle, fort allégorique, du roman bien connu d'Albert Camus. Or, l'auteur soumet la narration à un premier coup de théâtre: le cortège qui suit la statue du Nazaréen se heurte au Créole au fusil, lequel déclenche, en innocent étranger à la croyance, le miracle de la guérison: la couronne de la statue s'accroche à un citronnier dont les fruits, répandus par terre suite au coup de feu, sont ensuite utilisés pour soigner les souffrants. Une église modeste est bâtie à la place de la maison, face au citronnier «miraculeux». Nous retrouvons une remise en relief de l'opposition entre la vérité doctrinale et celle de la vraie vie: «Les vitraux racontaient aux illettrés les passions et les supplices du calvaire tandis que, dehors, la chaleur était si lourde que toutes les portes restaient fermées jusqu'à l'heure des vêpres» (9).

La peinture déployée du fond social est fort poétique mais pas moins réaliste pour autant: «Hélas, les saints ne passaient pas par les bidonvilles vénézuéliens. Ils ne s'asseyaient pas à cette table. Ils ne participaient pas à la lente et désolante construction du bonheur des pauvres qui, levant la tête vers la lumière, égrenaient leur rosaire en noyaux d'olive et tendaient tous leurs sens pour entendre le ciel répondre à leurs prières» (12).

Il est à souligner que les mots «saints», «passer par», «table» trouveront, tout au long du développement narratif, une densité significative étonnante et autrement poétique.

Comme le motif de l'illettrisme est central dans *Le Voyage d'Octavio*, nous le retrouvons tel lors de la lecture engagée de l'œuvre. Ainsi, l'écrivain fait-il référence au refus de scolarisation auquel Octavio s'est heurté; au

sein de la même phrase, une idée qui pourrait être interprétée comme un reproche politique et culturel, se trouve révélée moyennant le masque d'une erreur lexicale: «À l'âge d'apprendre, l'école lui fut refusée. C'était une époque où l'on trouvait encore, dans les livres de primaire, aux chapitres de l'histoire indigène, le mot 'découverte' pour parler de la conquête de l'Amérique» (21).

En même temps, à travers la peinture fort symbolique, mais réaliste à force d'être poétique, de l'univers de l'Amérique latine, se faufile l'idée d'une réhabilitation de l'authenticité par le rapprochement entre l'univers indigène et la création divine d'avant l'écriture.

Le prénom de la femme, qui apprendra à Octavio à lire et à écrire, est Venezuela. Cette convergence entre un prénom de femme et un nom de pays apparaît comme une autre expression de l'engagement, à la fois intime, social et philosophique, que Bonnefoy manifeste dans le roman étudié. Or, c'est cette même femme-terre qui devient porte-parole d'un enseignement moral, d'une responsabilité assumée envers la société. Lorsqu'elle surprend son ami en flagrant délit de cambriolage, pendant qu'il essaie de dérober une pierre dans sa maison, c'est elle qui l'accuse de «saper les fondations d'un pays»: «En volant cette pierre, vous les volez toutes. Comment voulez-vous alors qu'on construise un chemin?» (65)

Le développement qui suit le soi-disant tournant narratif que représente la tentation de cambriolage chez Venezuela, remet au premier plan les travaux durs, la misère et la contrainte de mendier (67-69). Là encore, la misère sociale, représentée par un seul personnage, dénote et connote à la fois. L'interprétation du dénuement est vite reportée au niveau spirituel, tout en renouant avec la nature: le moment où Octavio montre à un enfant comment s'écrit son prénom précède la réapparition des plantes, des vaches, de la terre dans le récit (69). À partir du moment où Octavio et l'enfant sans nom font équipe, se répète le motif du vol vertueux, amorcé lors de l'introduction de la société des voleurs de Guerra siégeant dans l'église abandonnée de Saint-Paul-du-Limon. En voici une phrase révélatrice: «Ils devinrent si miséreux que, du côté du péché, la morale penchait pour eux» (70).

Se référant à Franz Roh, Charles Scheel définit le réalisme magique comme moins engagé politiquement que l'expressionnisme (*Réalisme magique et réalisme merveilleux* 39-41). Il y distingue deux tendances: gauchiste et de droite, en fonction du degré de controverse de la réalité décrite. Or, l'engagement de Miguel Bonnefoy dépasse ces catégories, aussi

bien que le cadre historique et social concret, pour empiéter largement sur l'aspect philosophique et humain. Prenons en exemple l'épisode fort éloquent de la fin du chapitre VI (45-47) où les membres de la confrérie des cambrioleurs siégeant dans l'église votent pour décider si le cambriolage chez l'ébéniste aurait lieu. À la fin de la procédure, on constate que quelqu'un a voté blanc. Toute l'assemblée croit que c'est Octavio qui cache sa paume cicatrisée dans sa poche, tandis que Guerra déclare: «C'est moi». Et ajoute: «Les rois ne votent pas». En effet, ce même épisode (lequel, Bonnefoy ne manque pas de clore par un oxymore ironique de plus: «Le vote est favorable. Nous pouvons à présent voler en toute légitimité» (47)), outre le tableau idéalisé d'une société de brigands honnêtes, recèle en miniature, référence faite à la Bible, l'idée de l'identité cachée d'Octavio, à savoir celle du Christ, celle du roi (qui ne vote pas).

Une allusion à l'humanité pure qui se range du côté de la nature, en contrepoint de l'ordre établi par les hommes – politique ou clérical, conforme à la loi ou hors la loi – est retrouvable lors de l'épisode dans l'ancienne chambre d'Octavio où il tombe sur un jeune garçon malade enchaîné au lit, tenu prisonnier par sa mère et sa sœur pour ne pas être tué.

En décrivant les yeux de la mère, l'auteur fait un rapprochement avec les forêts de San Estebán (103). À plusieurs reprises, l'engagement social et la valeur transcendante se croisent dans les répliques des personnages, telle l'exclamation que cette mère de famille adresse à sa fille à la vue d'Octavio: «Ne cherche plus un mari pour te maintenir, ma belle... je t'ai trouvé un arbre pour te faire de l'ombre» (101). C'est à l'écriture, idée centrale de l'œuvre, que l'auteur se réfère pour faire ressentir la valeur du labeur collectif où chaque travailleur est qualifié d'«aussi autonome et aussi nécessaire qu'un mot dans la musique d'une phrase» (109).

Nous arrivons à la conclusion que dans la mesure où nous sommes en train de traiter le roman dans son aspect de littérature engagée, l'élévation qui se produit à partir du niveau local – limité à un lieu et une époque concrets – vers l'universel, se réalise moyennant l'amplification de la valeur poétique du texte.

Portraits et paysages

Nous allons poursuivre notre questionnement du réel dans *Le Voyage d'Octavio* à travers les traits spécifiques des portraits et des paysages. Sans doute, l'écriture de Bonnefoy gagne-t-elle en puissance persuasive

moyennant les contrastes, l'importance dont est investi chaque détail et l'interaction sémantique qui se produit entre les portraits et la réalité décrite. D'abord, lors de la description du lieu et du milieu social, les premières pages du roman présentent un parcours allant de la propagation de la maladie jusqu'à la disparition de la statue du Nazaréen et l'abandon de l'église, un demi-siècle plus tard. Ce parcours, rapide, est pourtant pointé de gros plans sur des détails. Il en résulte un contraste construisant le lien entre le général et le concret, qui annonce la puissance du symbole dont le roman se caractérise.

Le premier personnage introduit sur scène est celui du docteur Alberto Perrezzo. Sa description physique se joint à ses gestes, réactions et paroles de telle sorte qu'elle laisse percevoir aussitôt l'âme à travers la matière (15). Suite à l'explication d'Octavio qu'il n'y a rien qui serve à écrire dans sa maison, le médecin trace «le détail de l'ordonnance entre les rainures du bois» de la table (16). Si le substantif «détail» signifie ici «une énumération détaillée», son emploi n'est pas sans évoquer quelque chose d'insoupçonné, un trésor caché dans la matière du bois à rainures. C'est encore par le biais du détail, délicatement incéré en tant qu'explication prétendument secondaire, que l'auteur rend le lecteur sensible au fond social: «Il sut aussitôt que le médecin ne reviendrait pas le lendemain. Il serait occupé à poser des cataplasmes d'oignon et de sel, à accoucher une adolescente au fond d'une cabane ou, entre des cris rauques, à extraire d'un genou une balle fondue dans une médaille» (17).

Quant à l'introduction du personnage principal Octavio, ce sont ses origines, son habitat et surtout ses actions qui précèdent la description physique. Depuis la phrase riche en connotations: «Don Octavio était poussé de cette terre» (15), l'apparition d'Octavio se fait progressivement en passant par quelques étapes, dont chacune révèle des détails significatifs. Cela commence par la description de sa maison pauvre dont il ne possède aucun titre de propriété, se poursuit par des répliques courtes prononcées lors de la conversation avec le docteur Perrezzo et s'épanouit dans une peinture éloquente du paysage social qui sert de fond aux gestes et actions d'Octavio: celui-ci charge la table tout entière sur ses épaules pour la porter à la pharmacie (étant incapable de recopier l'ordonnance marquée sur le bois), puis, chemin faisant, prête son fardeau à des inconnus pour un jeu de dominos, s'en sert pour porter secours à un enfant et pour se protéger des chiens et fait un bout du trajet à l'arrière d'un camion «où les chauffeurs parlaient, avec des mots qu'il ignorait, d'un lendemain de révolution» (18).

En fin de compte, lorsqu'il arrive à la pharmacie, l'ordonnance écrite au charbon sur la table n'est plus lisible. Suit le chapitre III, consacré tout entier à l'essence de la condition de l'illettré qu'est Octavio. Là encore, la polyphonie sémantique est à souligner: «De ce monde, il ne prenait que l'oxygène: au monde, il ne donnait que son silence» (21). Cette phrase traduit un élément clé, introduit en anticipation, du portrait d'Octavio – l'homme illettré qui se changera en bois avant de devenir crucifix; ce portrait se complète tout au long de l'œuvre pour finalement déborder de ses limites. Car, au fond, le *portrait* d'Octavio est son *voyage*. Quant à sa description physique, elle vient compléter l'essence de son être, suggéré par le récit de ses faits et dits, de sa condition et de sa perception du monde: «Comme les monstres ou les génies, Octavio devait quitter le monde sans descendance. Sa robustesse, son élan pour la vie, il l'héritait directement de cette masse de liberté qu'il ne pouvait transmettre à personne. Il faisait partie de ces hommes qui, comme les arbres, ne peuvent que mourir debout» (24).

La femme Venezuela, de son côté, est une personnification de la terre en tant que pays et en tant que sol. Elle est plus âgée qu'Octavio, ce qui dépouille leur relation du faste précaire des sentiments romantiques. Plus que la femme aimée, Venezuela est la femme aimante, à la limite floue entre l'amie et la mère. Raisonnable, terre à terre, économe et soucieuse de la bonne santé personnelle aussi bien que sociale, c'est elle qui apprendra à Octavio à lire et à écrire, c'est-à-dire, c'est d'elle qu'il (re)naîtra lettré, comme il avait été «poussé de cette terre» (15). C'est à l'odeur, entre autres, que le rapprochement entre la personne et la terre se réfère: «Elle avait une odeur végétale, comme venant d'une terre humide, légère à remuer» (32). Nous signalons, en anticipant, que l'odeur occupe une place importante dans le dispositif allégorique du roman. C'est le parfum entourant la statue du Nazaréen qui est présenté comme salvateur au début (12) et qui est remis en relief à la fin du roman, lorsque la statue est retrouvée (110). Ce recours aux sens suggère un élan à la transcendance et au dépassement, dont la spécificité réside dans le fait qu'au lieu d'un effort de l'imaginaire, c'est un retour au réel terrestre qu'il provoque, un exode des illusions.

En cohérence avec le halo allégorique esquissé, l'entrée sur scène du personnage féminin s'accompagne, d'une part, de détails révélateurs de la réalité locale; ainsi, le premier rendez-vous entre Venezuela et Octavio dépeint en deux gros plans parallèles, d'un côté les univers intérieurs des deux protagonistes et de l'autre, le café où ils ont décidé de s'asseoir, arborant l'écriteau «Ni café ni limonade» (32). D'autre part, le choix lexical

pour évoquer le caractère de Venezuela est à mettre en relief. Elle «avait traversé la vie comme on traverse un désert, sans cortège, pleine d'aplomb et de dignité» (35); la figure «faire naufrage» remplaçant l'expression «faire l'amour» (38) vient compléter, à distance de quelques paragraphes, son portrait, tout en y ajoutant, en filigrane, l'antithèse de l'océan et du désert. Bonnefoy élargit la perception du lecteur, habitué à associer le désert au sable. Or, la relation spirituelle naissante entre les deux protagonistes est traduite par un contraste: «Ensemble dans cette ivresse, tous deux s'y noyaient à leur manière. L'un remplissait son imagination, l'autre dépeuplait son vide» (35).

De sa maîtresse – dans tous les sens du terme – Venezuela, Octavio sera (re)poussé par l'obligation de cambrioler sa maison, soumis aux ordres de Guerra et de son équipe de voleurs. La description physique de Rutilio Alberto Guerra, le «cambrioleur délicat», se rapproche sensiblement de celle du protagoniste (44). Ce personnage est bâti, pourtant, en contraste avec celui d'Octavio: il s'agit d'une personne prétendument noble, en vérité fort rusée, un criminel au passé obscur. Au moment de son entrée sur scène, il est le chef d'une bande de cambrioleurs dont le siège est l'ancienne église de Saint-Paul et au sein de laquelle Octavio figure en tant qu'humble serviteur. C'est sous ses ordres que le protagoniste se retrouve obligé de fuir Saint-Paul-du-Limon et sa bien-aimée Venezuela, car pris en flagrant délit dans la maison de celle-ci. À la fin du roman, Guerra réapparaît, déguisé en ébéniste résidant à l'étranger et se présente comme la personne à qui la statue du Nazaréen avait été volée, alors que le vrai voleur est bien lui-même. Instigateur de drames, élégant et éloquent, Guerra est le moteur caché du côté immoral de la réalité. Son physique, pourtant, s'apparente à celui d'Octavio, pauvre et muet, lui, dont les actes sont une réponse tacite et, depuis sa maîtrise de l'écriture, éclairée aux drames qu'il croise tout au long de son voyage: «[Guerra] gravait en lui le bois de cette mission. Il avait le dos large, les genoux marbrés, l'échine comme un mât. Dans sa trop lourde solitude, il ne se courbait pas sous le poids de son devoir: sans se plaindre, il le portait comme pour en décharger les autres» (44). La similitude physique entre les deux personnages vient renforcer l'antinomie qui les définit.

Référence faite à la définition de symbole largement reconnue, nous pouvons affirmer que les portraits et les paysages dans *Le Voyage d'Octavio* apparaissent en tant que symboles, dans la mesure où ils fonctionnent comme signes figuratifs, êtres animés ou choses, qui représentent un concept, apparaissant comme l'image, l'attribut ou l'emblème de celui-ci.

Leur perméabilité aux éléments de l'environnement social permet de parler d'une polyphonie sémantique.

Est-ce réel? Est-ce merveilleux?

Charles Scheel juge l'embrigadement du réalisme magique dans un engagement culturaliste regrettable et rétrograde à l'heure du village global (*Op. cit.* 29). *Le voyage d'Octavio* s'inscrit dans la vision du même chercheur, selon laquelle dans le texte *réaliste-merveilleux*, le discours du narrateur n'est ni objectif ni impartial, mais colore constamment l'histoire, laquelle devient l'objet d'une vision exaltée, traduite en un langage «d'une poésie tendant au lyrisme» (*Op. cit.* 115). En ce qui concerne le *réel merveilleux*, la vision du chercheur se joint à celle de l'auteur: tous les deux affirment que «nous n'avons qu'à tendre la main pour l'attraper», car «notre histoire contemporaine nous présente chaque jour des événements insolites» (*Op. cit.* 62). Nous nous joignons à la chercheuse Emmanuelle Caminade qui lit *Le Voyage d'Octavio* comme «une sorte de fable à la dimension onirique qui mêle le réel et le merveilleux, le profane et le sacré, s'inscrivant, bien au-delà de ce qu'on a appelé au XX^e siècle en Amérique latine le *réalisme magique*, dans une tradition littéraire universelle» («*Le Voyage d'Octavio*» de Miguel Bonnefoy 133). Alain Mabanckou, de son côté, met en relief les accents prophétiques et poétiques dans l'écriture de Bonnefoy «dont chaque mot semble être taillé au scalpel» (*Op. cit.*).

La présence d'éléments du *réel merveilleux* dans le roman étudié est incontestable. Ils sont concentrés dans la deuxième moitié du roman, à partir du chapitre XI (70). Ce sont la rivière magique sans source qui change de débit, l'hôte mystérieux dans la forêt et surtout leur interdépendance: ce dernier est de stature grande et forte quand il est loin de l'eau, mais en l'approchant, il rapetisse à vue d'œil, tandis que le ruisseau reprend ses crues et se remet à gronder. Il y a lieu de questionner une identité possible entre l'hôte de la rivière et le personnage de l'enfant ayant fait équipe avec Octavio. Or, les personnages et phénomènes mentionnés se trouvent investis d'une valeur allégorique qui mérite bien d'être étudiée à part et qui présente sous un jour nouveau l'appartenance du roman étudié aux textes du *réel merveilleux*.

Bien évidemment, la figure centrale de l'allégorie polyphonique, que représente le roman, est celle d'Octavio qui, simple paysan illettré au début, s'engage sur la voie de l'amour, vit ses Lumières, passe par l'épreuve du

crime moral, connaît la misère puis la magnanimité, atteint la sagesse et, fidèle à l'humilité et au labeur, voit sa chair changer en bois avant de se transformer tout entier en symbole³. Nous voudrions mettre en évidence, d'un côté, la progression lexicale de cette transformation et d'un autre, l'inexactitude lexicale et syntaxique en tant qu'outil de l'expressivité narrative. Les exemples de la première sont nombreux tout au long de l'œuvre: ainsi, retrouvons-nous le mot «bois» dans toutes ses significations augmentées d'une valeur symbolique; au chapitre XII, nous lisons la phrase: «La traversée du torrent laissa dans le bois de son cœur une marque inexplicable» (80). L'interprétation de la métaphore y est inattendue: au lieu d'apparenter le cœur d'Octavio à du matériau dur, c'est sa sensibilité qu'elle suggère. D'autres exemples telles les locutions «soign[er] les fendillements» en parlant d'objets, ou «[aller] comme un chêne» en parlant du bras blessé du protagoniste, révèlent l'éloquence de l'ambiguïté du sens (113-114). En ce qui concerne l'expressivité narrative, elle gagne en puissance moyennant des inexactitudes lexicales et syntaxiques recherchées qui provoquent un léger soubresaut au niveau de la perception, suffisant pour jeter un pont entre le réel et l'imaginaire. Pour ne citer qu'un exemple, dans la phrase du chapitre X: «Et là, dérobé de toute identité, doublement abandonné, Octavio comprit qu'il signait, à cet instant, un pacte avec l'exil» (65), l'emploi de la préposition «de» au lieu de «à» présente une soudure entre les constructions verbales «dérober à» (référant à un criminel) et «privé de» (référant à la victime d'un crime). S'y ajoutent des phrases où l'antithèse, l'oxymore et l'allégorie agissent de concert: «Une cécité dictait les regards»; «Un vide s'était ouvert comme un paysage, devant eux, entre eux, une ouverture qui se fermait déjà» (56-66). Souvent, l'auteur fait preuve d'une prise de distance, d'une promptitude à porter un regard ironique vers l'idée principale même de l'œuvre, qui vient renforcer cette dernière par la liberté que la distance engendre: «Tu as rajeuni, Octavio! [...] On t'a fait mettre les mains dans les plaies du Seigneur?» (95). Bonnefoy réussit, par intuition poétique, à démontrer la nécessité d'une prise de conscience, d'un lettrisme moral, au sein même de la réalité des gens tels quels. Octavio serait le protagoniste d'une tentative de réécrire un message essentiel des Saintes Écritures, tentative qui relance la recherche du salut sur la piste du terrestre et de l'humain. Quant au réel et à la fiction, voici la vision de l'auteur lui-

3. La transformation d'Octavio en la statue du Nazaréen est habilement et fortement suggérée au lecteur; tout de même, elle ne figure pas littéralement dans le texte. C'est pourquoi nous nous contentons de parler d'une transformation en symbole.

même qu'il a partagée au sujet de son dernier roman paru en 2024, *Le rêve du jaguar*: «Quelque chose qui est assez beau, c'est que la réalité peut se permettre le luxe d'être invraisemblable, d'être folle, d'être extraordinaire, tandis que la fiction, elle, ne peut pas se permettre ce genre de beauté. Donc, il a fallu, en effet, s'épauler sur la réalité pour mieux raconter la fiction» (Gilda Routy, *Entretien avec Miguel Bonnefoy autour de son dernier roman «Le rêve du jaguar»*).

Nous avançons l'hypothèse que l'évolution allégorique des composantes narratives, repérable au niveau lexical et syntaxique tout au long du texte, fonctionne au profit de l'expression d'une *réalité universelle*.

Conclusion

Nous avons questionné le premier roman de Bonnefoy, d'abord dans son aspect de littérature engagée, puis en tant que tableau pittoresque d'une réalité humaine profonde et universelle. Le but de cette étude étant une argumentation possible des degrés de réalisme de ladite œuvre, nous avons essayé de les démontrer en mettant en évidence la poétisation du paysage social et la valeur symbolique des personnages pris dans leur évolution. Un parcours de certains traits caractéristiques du style fort poétique et suggestif de l'auteur nous mènerait à conclure que le merveilleux dans l'écriture de Bonnefoy réside dans un réarrangement des éléments littéraires, tandis que le réel se tient dans la pertinence de son message.

Bibliographie

- Boadas, Aura Marina, «Poétiques du réalisme merveilleux chez Jacques Stéphen Alexis et Miguel Bonnefoy», in *Il Toloméo*, Journal d'Études postcoloniales, vol. 21, 2019, p. 119-142.
- Bonnefoy, Miguel, *Le Voyage d'Octavio*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2015.
- Caminade, Emmanuelle, «Le Voyage d'Octavio de Miguel Bonnefoy», in Coll. *L'Or des livres*, 2016, <https://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/2016/12/le-voyage-d-octavio-de-miguel-bonnefoy.html>, (consulté le 4 août 2025).
- Chanady, Amaryll, «The Origins and Development of Magic Realism in Latin American Fiction», in, Peter Hinchcliffe and Ed Jewinski (dirs.), *Magic Realism and Canadian Literature*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1986, p. 49-60.
- Jiménez, Maritza, «Miguel Bonnefoy: Este premio no lo recibo como hombre y escritor, sino como venezolano», in *El Universal*, 2024, <https://www.eluniversal.com>.

Littérature

- com/entretenimiento/194164/miguel-bonnefoy-este-premio-no-lo-recibo-como-hombre-y-escritor-sino-como-venezolano, (consulté le 4 août 2025).
- Journal du Dimanche, *Miguel Bonnefoy, un cœur simple*, 2015, mis à jour le 06 Février 2023, <https://www.lejdd.fr/culture/miguel-bonnefoy-un-coeur-simple-32523>, (consulté le 4 août 2025).
- Mabanckou, Alain, «Voyage au bout du Venezuela», in *Jeune Afrique*, 2015, <https://miguelbonnefoy.fr/voyage-au-bout-du-venezuela/>, (consulté le 15 août 2025).
- Miguel Bonnefoy (Venezuela), in *Nouveaux espaces latinos. Amérique latine*, <https://www.espaces-latinos.org/miguel-bonnefoy-fr>, 2015, (consulté le 20 août 2025).
- Routy, Gilda, «Entretien avec Miguel Bonnefoy autour de son dernier roman *Le rêve du jaguar*», <https://www.youtube.com/watch?v=wKgK9vyHOVs>, 2024, (consulté le 10 août 2025).
- Scheel, Charles, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
- Zamora, Lois Parkinson and Faris, Wendy B. (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995.