



**HAL**  
open science

# Les failles du Capriccio architetonico dans La herida de la Esfinge de Terenci Moix

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Les failles du Capriccio architetonico dans La herida de la Esfinge de Terenci Moix. Pascale Peyraga. Le Caprice et l'Espagne, L'Harmattan, pp.183-203, 2007, 978-26296-04065-6. hal-01287415

**HAL Id: hal-01287415**

**<https://hal.science/hal-01287415>**

Submitted on 1 May 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Pascale PEYRAGA**  
**Université de Pau et des Pays de l'Adour**

**Les failles du *capriccio architetonico* dans *La herida de la Esfinge* de Terenci Moix**

Comptant parmi les nombreuses œuvres où Terenci Moix exprime sa passion pour l'Égypte antique, *La herida de la Esfinge* (1991) semble affirmer sa spécificité dans son sous-titre, *Capriccio romántico*, qui invite le lecteur à emprunter le chemin de la fantaisie, de l'imaginaire, piste déjà ébauchée dans *No digas que fue un sueño* (1986) ou dans *El sueño de Alejandría* (1988).

Incontestablement, le terme de « caprice » envahit différentes strates de *La herida de la Esfinge*, nous poussant à considérer le récit selon le point de vue capricieux. Depuis le dispositif paratextuel jusqu'au niveau sémantique de base, le Caprice<sup>1</sup> est exhibé, décliné sous des formes variées, qui mettent à jour la difficulté à définir de façon stable cette notion, voire à déterminer les particularités d'un caprice moixien. De surcroît, le foisonnement de références intertextuelles et transgénériques dont regorge *La herida de la Esfinge* impose comme indispensable le recours à une approche transversale de la notion. Et très rapidement, la présence de cultures hétérogènes juxtaposées, ainsi que l'élaboration de paysages et d'architectures aux perspectives surprenantes font resurgir dans

---

<sup>1</sup> Nous doterons ce terme d'une majuscule dès lors qu'il s'agira d'évoquer la notion, le genre du Caprice.

notre esprit l'une des formes spécifiques du Caprice, le *capriccio architettonico*, qui sera le point de référence essentiel de notre étude, sans que nous négligions pour autant ses manifestations les plus prosaïques.

De prime abord, ce sont les rebondissements de la diégèse et l'attitude versatile des personnages qui ouvrent la voie du Caprice, défini par son étymologie sur le mode de la variabilité. En effet, le terme italien de *capriccio*, formé sur *capra*, « chèvre », fut attesté au sens de « désir soudain » ou d'« idée fantasque », mettant en avant le caractère imprévisible de la notion, que l'on retrouve encore dans les acceptions données par le *Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse :

Caprice : s. m. (Du latin *capra*, « chèvre », à cause de l'allure capricieuse de cet animal).

- Changement fréquent et bizarre ; irrégularité sans raison.
- Volonté soudaine, changeante, bizarre, sans raison.
- Par ext. Passion soudaine et passagère.<sup>2</sup>

Cette instabilité régit essentiellement les faits et gestes du protagoniste, Geoffrey Mortimer, jeune baronet n'écouter que les caprices de son cœur. S'étant entiché de Segundo de Montesillón, puis de Liberata, cousine espagnole de Segundo, il sombre dans une profonde mélancolie qui le conduit en Egypte, dans une échappée qualifiée de romantique. Il y croise des personnages excentriques tels Ifigenia La Chufe, *mezzo soprano* espagnole, Petros, un égyptologue intransigeant qui entretient des relations amoureuses avec la momie de son père et qui propose à Geoffrey de satisfaire ses appétits sexuels avec sa mère, Constantina, ou Mikene, jeune voleur confiant au protagoniste un *ankh*, bijou de vie, avant de chercher à le tuer. Les lieux qui servent alors de cadre au récit dépassent amplement la fonction de simple toile de fond et l'Égypte apparaît comme un lieu de transgression sexuelle, conditionnant les actions des personnages qu'il accueille. Ainsi, si le terme de

---

<sup>2</sup> Pierre Larousse. *Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Tome troisième. Paris : Librairie classique Larousse et Boyer, 1867. pp. 330-331.

« caprice » s'applique à ce récit, c'est en grande partie dans le sens où l'atmosphère envoûtante de l'Orient autorise les personnages à se laisser emporter par leur humeur, quitte à frôler l'état pathologique, le « dérèglement d'esprit » dont fait état Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel*<sup>3</sup>.

L'attitude capricieuse n'épargne ainsi aucun des personnages, se concentrant dans deux directions : d'une part, la sexualité et, d'autre part, l'instabilité de l'être dans l'espace, illustrée par la fantaisie avec laquelle apparaissent ou disparaissent certains individus, comme Petros, Mikene ou le Sphinx, dont les manifestations sont marquées du sceau de l'irrationalité. Dans les deux cas, le Caprice se définit comme une fuite hors de l'empire de la raison et illustre la libération de l'imaginaire. A travers la forme capricieuse se dessinent des associations hétérogènes, des binômes antagonistes tels que raison vs déraison, ordre vs désordre, et dont l'existence s'explique par le fait que le Caprice, en tant qu'humeur passagère et désordonnée, ne s'impose jamais de façon exclusive ou définitive, impliquant fatalement la coexistence avec l'humeur ordinaire de l'être socialisé. Ainsi, le strict respect des codes sociaux et vestimentaires du gentleman Geoffrey est contrebalancé par son laxisme sexuel, le rigorisme scientifique et moral de Petros l'égyptologue n'a d'égal que sa folie mystique et l'ascétisme intransigeant de Segundo, devenu « frère Getsemaní », ne l'empêche pas de devenir l'objet sexuel du père supérieur, son caprice.

Mais l'éventail des attitudes capricieuses a beau se déployer dans toutes ses variantes, celles-ci ne dépassent guère le niveau anecdotique, pas plus qu'elles ne permettent de dégager de véritable structure capricieuse. Au contraire, le

---

<sup>3</sup> « Caprice : s. m. Dérèglement d'esprit. On le dit, quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter à l'humeur dominante où on se retrouve. Il luy faut laisser passer son *caprice*, sa fantaisie, sa mauvaise humeur, je n'ay que faire d'essuyer tous ses caprices, ses fougues, ses boutades. Le mot de caprice étoit nouveau de temps d'Henry Estienne, et il luy sembloit fort étrange. » Antoine Furetière. *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haye et Rotterdam : Arnout et Reines Leers, 1690.

Caprice semble alors lié à la relativité, l'individu capricieux ne l'étant qu'à travers le filtre du point de vue, de la subjectivité d'autrui. Il est remarquable de constater que, si le Caprice est explicitement associé aux personnages à l'humeur changeante, il n'est généralement présent que sous sa forme adjectivale, signe patent de son instabilité : Geoffrey souligne le « caractère caprichoso » (p. 17) et « antojadizo » (p. 16) de Liberata, et Petros commente, réagissant à l'attitude paradoxale de Mikene envers Geoffrey : « Caprichoso es el niño » (p. 57)<sup>4</sup>. En outre, si cette versatilité, cette tendance à suivre ses humeurs est un signe applicable au Caprice, elle n'en constitue pas une condition suffisante, pouvant tout aussi bien qualifier l'attitude romantique revendiquée dans le paratexte, puis illustrée par le voyage initiatique de Geoffrey vers l'Orient où il donne libre cours à la mélancolie, cet état romantique lui aussi porteur d'instabilité.



FIG. 7 CANALETTO, *Basilique de Vicence et Pont du Rialto*, 1740-1744, Huile sur toile, 60,5 x 82 cm, Galleria Nazionale, Parme.

<sup>4</sup> Les citations issues de *La herida de la Esfinge* seront uniquement suivies de la page leur correspondant dans l'édition utilisée, à savoir : Terenci Moix. *La herida de la Esfinge (Capriccio romántico)*. Madrid : Planeta, 2003.

Chercher à justifier l'appellation de *capriccio* du sous-titre, dans ce qu'elle apparaît de révélatrice d'une forme stable et structurante, nous conduit à revenir sur les particularités littérales du syntagme de *capriccio romántico*. La convergence sémantique - que nous n'approfondirons pas ici - entre comportement capricieux et attitude romantique n'occulte pas une distorsion linguistique, inhérente à l'association des termes de *romántico* et de *capriccio*. Le caractère composite de l'expression transparait, naissant de l'assemblage entre un terme espagnol et un autre italien, l'un se référant au mouvement esthétique européen du XIX<sup>e</sup> siècle, l'autre étant préférentiellement lié au genre pictural du *capriccio*, développé à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et ayant connu son apogée au XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie. Or, il n'est pas anodin de signaler cet éclectisme formel si l'on considère que la marque première de ce *capriccio*, encore appelé *capriccio architetonico*, est de naître, justement, à la faveur de montages composites<sup>5</sup>, et de révéler

<sup>5</sup> Cet aspect se dégage régulièrement des théories de la peinture en Espagne, où l'adjectif « caprichoso », sans renvoyer spécifiquement aux caprices architecturaux, est associé à la capacité d'invention de son auteur (*inventio*), à son talent créatif (*ingenio*), ou à la présence d'un contraste à l'intérieur d'une composition. Nous viennent à l'esprit, par exemple, quelques passages du *Museo pictórico y escala óptica*, de Antonio Palomino de Castro y Velasco (Madrid : Aguilar, 1947), qui mettent en exergue ces aspects :

La tercera especie de la pintura, es la lignaria. [...] Es cierta especie de ebanistas, de que vemos ejecutado algo, especialmente en escritorios, bufetes, papeleras, y otras alhajas antiguas ; y yo he visto una *bien singular, y bien peregrina arquitectura, y distribución caprichosa*, de senos, y cajones, con la historia del hijo pródigo, ejecutada en los tableros con embutidos de madera. *Op. cit.* p. 82.

Es menester considerar, que las estaciones del día más gratas a la vista, y ocasionadas para formar *conceptos de contraposición*, son el amanecer, y anochecer ; porque estando el sol en su cenit, bañando igualmente con sus luces toda la campaña, rara vez se encontrará *concepto caprichoso*, si no es por accidente de la naturaleza de las mismas cosas, que las hace *contraponer*, por la diferencia de tinta, o por la interposición de alguna nube, que con su sombra rebaja un término, *contraponiéndole a otro iluminado*. *Id.* p. 507. (souligné par nous)

Quant à l'article de Paul Ilie sur la terminologie du Caprice, bien que se limitant au XVIII<sup>e</sup> siècle, il souligne aussi l'importance de la dissemblance, de la singularité dans la définition de cette notion. Voir Paul Ilie. « Capricho/caprichoso : a glossary of eighteenth-century usages ». *Hispanic Review*, n° 3, vol. 44, 1976, pp. 239-255.

une hétérogénéité structurelle au sein d'une même scénographie. Ces paysages de fantaisie, dérivés de la technique scénographique de la *veduta*<sup>6</sup>, étaient effectivement composés d'éléments architecturaux divers, inspirés d'édifices et de lieux aussi bien réels que surgis de l'imagination de l'artiste.

L'analogie entre *La herida de la Esfinge* et les *capricci* architecturaux, révélée par le sous-titre, dépasse ce premier point de contact, le *capriccio* s'incarnant de toute évidence dans la diégèse de *La herida de la Esfinge* : il apparaît que tant les descriptions de paysages du roman que son fonctionnement interne reprennent les caractéristiques principales du *capriccio architettonico*. Nous considérerons donc trois facettes du *capriccio* et examinerons dans quelle mesure chacun de ces aspects se retrouve et se décline dans l'œuvre de Terenci Moix. Le premier volet digne d'intérêt repose sur la juxtaposition inédite, dans un même espace, de structures architecturales diverses pouvant renvoyer à des styles variés. C'est ainsi que, par exemple, Canaletto, dans sa *Basilique de Vicence et Pont du Rialto* (fig. 7), intègre, dans un décor vénitien typique, la basilique de Vicence, qu'il combine avec art avec le pont du Rialto. La deuxième facette du *capriccio* se perçoit essentiellement dans l'une de ses variations, qui est celle des « paysages de ruines »<sup>7</sup>, révélant sa capacité à mélanger des temporalités, à générer un voyage imaginaire dans le temps. Et, bien entendu, les deux spécificités relevées - l'association composite d'espaces et d'époques variées - ne sont rendues possibles que grâce à la caractéristique principale, au fondement du *capriccio*, qui consiste à mélanger éléments réels et

---

<sup>6</sup> « *Veduta* : (de l'italien *vedere*, « voir »). Genre particulier au sein de la peinture paysagiste. Vue d'un lieu comportant des alignées d'architecture. La *veduta* représente un lieu, un édifice, un panorama en s'efforçant d'en donner une vue réaliste, fidèle aux détails de la topographie. La *veduta ideata*, en revanche, ou vue imaginaire - autre nom du *capriccio* -, propose des paysages de fantaisie ou encore reproduit des sites urbains agrémentés d'édifices imaginaires ». Dorothea Terpitz. *Canaletto*. « Glossaire ». Köhn : Könemann, 1998. p. 119.

<sup>7</sup> On peut citer à ce propos le *Paysage avec ruines* de Canaletto (fig. 8), dans lequel l'agencement fantastique d'architectures romaines dans l'arrière pays vénitien est souligné par le contraste entre les ruines du premier plan, évocation d'un monastère abandonné, et l'arc de triomphe du fond, inspiré du *Forum Romanum* de Rome.

imaginaires afin de produire cette fantaisie de l'esprit, souvent génératrice d'étrangeté. Généralement, ce type de créations mentales est source d'enrichissement, mais, donnant plus lieu au rapprochement artificiel d'architectures qu'à leur fusion harmonieuse, il confère à l'espace créé, sous des apparences de réel, un aspect tout à fait inaccoutumé.



FIG. 8 CANALETTO, *Paysage avec ruines*, 1740,  
Huile sur toile, 87,5 x 120,5 cm, Palazzo Vecchio, Florence.

Or, cet effet d'étrangeté propre au *capriccio architettonico* est aussi présent dans *La herida*, étant suscité par la description de l'Égypte moderne dominée par l'éclectisme, et où l'ordre des formes occidentales importées contraste systématiquement avec le chaos de l'Orient. Les ruines antiques et les maisons seigneuriales détonnent avec les villas modernes, les hôtels internationaux et les ambassades, et le terme de « caprichoso » (« caprichosos miradores ») est alors associé à l'idée de diversité, de variété (« disparidad », « dispares », « todas sus variantes »), d'exubérance fantaisiste (« delirio de

arquitectos », « la extravagancia », « prolija estructura de las ciudades de las abejas »), quand les inventions virtuoses, presque irréelles (« ingeniosas formas y tamaños », « ingeniosas y múltiples », « divinamente acoplados », « alturas irreales »), débouchent sur des alliances incongrues (« contraste de esplandores », « alternaban el oro y la plata »)<sup>8</sup>. L'intérêt de cet espace est pluriel, plongeant le protagoniste dans une sorte d'irréalité, dans un « sueño poético » (p. 65) qui lui permet d'explorer la « estética que nunca existió » (p. 65). Cette esthétique, il la compose mentalement en juxtaposant, à l'intérieur de l'espace réel défini par le Nil, les images de la roseraie de son enfance - où s'affaire sa mère anglaise - et celle de Grenade - habitée par sa maîtresse Liberata. Ainsi Geoffrey reproduit-il la structure du caprice architectural, qui trouve d'ailleurs son application poétique dans ce que Luzán, dans sa *Poética*, dénomme « image fantastique artificielle » ou œuvre « de fantaisie »<sup>9</sup> :

La fantasía, pues, del poeta, recorriendo allá dentro sus

<sup>8</sup> Nous tirons nos exemples des descriptions des pages 85-86 de *La herida*, ou encore des pages 68-69 :

Nada me parecía tan opulento como el *contraste* de esplandores en litigio. Aunque las formas importadas de Occidente mantenían su dignidad original frente a la exhuberancia de la influencia otomana, en la mayoría de los casos dominaba la *extravagancia*. Era el *delirio de los arquitectos* lo que permitía dar rienda suelta al asombro. Perdía la mirada recorriendo arquerías prodigiosamente cinceladas y, en los rincones, frondosos mocárabes que diríanse diseñados según la *prolija estructura de las ciudades de las abejas*, pero a medida que la mirada proseguía su ascensión se asombraba todavía más descubriendo, en lo alto, formidables bóvedas de *azulejos dispares* hasta lo infinito y, en su *disparidad, divinamente acoplados*. Y desde aquellas *alturas irreales*, colgaban inmensos lucernarios de plata, o complejas arañas de cristal tallado cuyas lágrimas parecían una cascada que se desplomaba sobre las mesas para unirse a las riquísimas piezas de vajillería que *alternaban el oro y la plata* en todas sus variantes, con añadidos de las más distintas cerámicas procedentes de cuantas artesanías se crean en las provincias de la sublime puerta. pp. 68-69. (souligné par nous)

<sup>9</sup> Les liens entre la fantaisie et la notion de Caprice ont été démontrés en de nombreux endroits et nous conseillons à ce propos la lecture des articles de Isabelle His, « Entre madrigal et fantaisie : les premiers Capricci musicaux des années 1560 », ou de Jean-Michel Gouvard, « Caprice et fantaisie dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse ». *Le caprice, La Licorne*, n° 69, 2004, pp. 31-48 et 194-209.

imágenes simples y naturales, y juntando algunas de ellas por la semejanza, relación y proporción que entre ellas descubre, forma una nueva caprichosa imagen, que por ser toda obra de fantasía del poeta la llamamos imagen fantástica artificial.<sup>10</sup>

Grâce à l'influence obsédante de l'espace, la forme capricieuse contamine la totalité du roman, faisant essentiellement coexister les civilisations grecque et égyptienne, à travers les motifs emblématiques du récit, à commencer par l'image du Sphinx. Caractérisé par l'ambiguïté de son corps, celui-ci acquiert dans le roman une ambivalence supplémentaire qui découle du glissement réalisé de l'image égyptienne du Sphinx vers celle du Sphinx grec. Dans *La herida de la Esfinge* en effet, tant le site égyptien du Caire que les premières manifestations du monstre le rattachent à la tradition égyptienne. Ainsi en est-il de l'apparition animée de la statue, qui renvoie à l'étymon de l'ancien égyptien *Shesepankh*, signifiant « statue vivante », ou de l'expression de « Gardiana del Terror » qui la qualifie, rappelant le surnom de *Abou-El-Hôl*, « père de la terreur », que lui donnaient les arabes. Si l'essentiel de ses traits - majesté, sourire final - sont ceux du gardien des pharaons, viennent se greffer des éléments de la légende grecque, développés dans les œuvres d'Homère puis de Sophocle. Cet amalgame est surtout nourri par le contexte incestueux qui règne dans l'œuvre ainsi que par les rencontres répétées entre Geoffrey et le Sphinx, reproduisant la confrontation entre Œdipe et le Sphinx. S'établit alors une interaction entre les deux monstres, entre mythologie grecque et archéologie égyptienne, que sous-tend la polysémie des signes linguistiques : si, par exemple, Thèbes désigne explicitement, dans le roman, la zone de l'Égypte antique incluant la vallée des Rois, c'est aussi, implicitement, la ville grecque dont le Sphinx avait choisi de terroriser les habitants. De même en est-il avec l'allusion apparemment anodine à « la isla de Roda, la más encantadora del Nilo » (p. 41), puisque l'omission de l'article

---

<sup>10</sup> Ignacio de Luzán. *La poética*. [1<sup>ière</sup> ed. 1737 et 1789]. Barcelona : Labor, 1977. p. 261.

« el », habituellement joint pour désigner l'île de *El Rôda*, autorise le rapprochement avec Rhodes - *Rodas* en espagnol -, cette île de la mer Egée, centre d'expansion de l'art hellénistique.



Fig. 9 JEAN LEON GEROME. *Edipe*, 1867-1868, Huile sur toile, 61,3 x 102,2 cm, Hearst Memorial Castle, San Simeon (Californie).

De fait, la similitude entre la mixité constitutive du *capriccio architetonico* et celle de *La herida* est essentiellement servie par l'hétérogénéité des paysages, l'éclectisme des coutumes vestimentaires de ses habitants, et par l'amalgame entre civilisations, mais elle est aussi confirmée par le choix thématique de l'œuvre. En effet, le recours aux mythes est un point de convergence supplémentaire entre la fiction littéraire de Terenci Moix et la forme picturale signalée : les *capricci* picturaux ne se limitant pas à associer des motifs discontinus dans l'espace mais aussi dans le temps, ils ont tendance à réactualiser les thèmes anciens dans des décors modernes<sup>11</sup>, ce qui justifie la présence récurrente des scènes

---

<sup>11</sup> Par exemple, dans le *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas* (1655-1665, Huile sur toile, 104 x 163 cm, Musée des Beaux Arts, Bilbao), Francisco Gutiérrez (1616-1670) situe la scène de l'enfant sauvé des eaux dans un espace-temps qui ne lui appartient pas, sur un fleuve qui ressemble à un canal vénitien, au milieu d'architectures de la Renaissance italienne.

bibliques ou mythologiques<sup>12</sup>. Dans le cas qui nous concerne, le thème même de Œdipe et du Sphinx présent dans *La herida* trouve son antécédent dans plusieurs *capricci* de Marco Ricci (1676-1729), ainsi que dans l'œuvre d'un peintre français que le roman convoque, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), auteur d'un *Œdipe* qui met en scène un face à face saisissant entre Napoléon et Sphinx (fig. 9).

Or, si cette toile n'affirme pas son appartenance au genre du *capriccio*, elle en respecte pleinement le fonctionnement. Outre le choc entre deux époques, la distorsion historique et culturelle que produit la confrontation entre le général français et le gardien des pharaons, c'est grâce au titre, *Œdipe*, que l'on rejoint tout autant les *capricci* que le point de vue développé par l'auteur barcelonais : car en invoquant le héros grec et en projetant son nom sur la personne de l'empereur, Gérôme effectue un glissement pluriel - temporel et géographique - propre aux *capricci* et dont Terenci Moix reprend l'esprit lorsqu'il transpose l'énigme grecque dans les plateaux de la Basse Egypte. Nous signalerons, enfin, que la création picturale du peintre français est elle aussi source d'appréhension, à cause de l'ambiguïté identitaire existant entre Œdipe et Bonaparte, entre le Sphinx égyptien et son homologue grec. Ainsi, à travers l'évocation de Jean-Léon Gérôme, nous revenons inéluctablement vers le genre pictural et vers les *capricci*, dans une sorte de va-et-vient, de boucle supragénérique.

La forme capricieuse apparaît donc comme une source de foisonnement, d'enrichissement de la fiction littéraire par la peinture, d'une mythologie par une autre, du récit de Geoffrey sursémiotisé par l'hypotexte de la tragédie de Sophocle. Aussi la capacité du caprice architectural à associer temporalités et espaces discontinus nourrit-elle l'adaptation de l'énigme du Sphinx. Mais il serait précipité d'évoquer une fusion de la légende grecque dans la mythologie égyptienne, incompatible avec la disparate fondatrice du *capriccio*. Si notre commentaire

---

<sup>12</sup> Voir à ce propos l'étude de Pedro Azara : « Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental ». In : Pedro Azara (ed.). *La ciudad que nunca existió*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004. pp. 13-32.

du tableau de Gérôme a vu surgir le terme d'appréhension, c'est que cette inquiétude est indissociable du *capriccio* qui juxtapose des architectures incompatibles, voire incohérentes. Ce faisant, il implique une remise en question des limites qui existent entre l'ordre de la construction architecturale et le désordre de la nature et des ruines, entre le réel et l'imaginaire, remise en question qui tient de ce que l'artiste choisit de brouiller ou de souligner les fractures existantes. La plupart du temps, les solutions de continuité entre composantes bigarrées de la scénographie dessinent des zones de ruptures, des brèches dans la représentation, qui sont à l'origine d'un malaise qui révèle le pouvoir subversif du *capriccio*. Ce hiatus est aussi tangible dans *La herida*, non seulement dans les descriptions des paysages, mais aussi, symboliquement, à travers l'envahissement textuel de la thématique de la blessure : présente dans le titre, dans la description du Caire - où surgissent les images de « la herida abierta » et du « pozo sangrante » (p. 68) -, elle trouve un prolongement dans les plaies des hommes, dans le corps mutilé de Mikene, dans la blessure morale de Segundo et dans celles de Geoffrey, malade d'amour, puis touché d'une balle en pleine épaule avant d'être atteint d'un coup de poignard qui le mène à la mort. Comme la faille dans les caprices architecturaux, la blessure souligne les zones friables où la transgression s'enracine. Aussi la tragédie de Œdipe, insérée dans *La herida*, obéit-elle à cette logique plurielle où l'association se double toujours d'un mouvement de subversion : déjà, l'énigme à laquelle est soumis Geoffrey est loin de s'inscrire dans un questionnement direct du héros par le Sphinx, lequel se caractérise au contraire par un mutisme persistant. Quant à l'inceste, dont l'ombre plane tout au long du roman, il donne *a priori* l'impression de se fondre dans le moule oedipien : les diverses expériences sexuelles de Geoffrey - parmi lesquelles l'aventure avec la mère de Petros - ne sont jamais que des palliatifs lui permettant de sublimer l'attirance qu'il éprouve envers sa propre mère, et se multiplient autour de lui les exemples incestueux - de Maxine de Mogador avec sa mère Constantina, de Petros avec la momie de son père, de Liberata avec sa tante Ifigenia - qui sont pour lui les exemples

de la tentation à laquelle il ne faut pas céder. Mais si, à l'instar de Œdipe, Geoffrey est affecté par les caprices du destin et apparaît comme la victime d'une méconnaissance généalogique, à la différence de la tragédie grecque, ce sont des incestes fraternels qui sont portés à sa connaissance, Petros lui révélant à la fin du roman que ses amants, Segundo et Liberata, sont aussi les enfants de son propre père. Il y a donc création de variantes, d'écarts à partir de l'inceste de Œdipe, l'inceste filial devenant ici fraternel. Si l'inceste occupe une place primordiale, son sens et sa perception sont modifiés de façon à servir la mythologie égyptienne, puisqu'il n'est pas condamné mais finalement valorisé. Point n'est besoin de rappeler, en effet, qu'au centre des mythes fondateurs se trouvent Osiris et Isis, frère et sœur en même temps que mari et femme, ce qui implique une conception des amours familiaux totalement différente de celle communément répandue en Occident, ainsi que le rappelle Constantina :

Recuerde que, para los antiguos, la vida nació de un incesto divino. p. 68.

Surtout, l'inceste est présenté, dans la dynamique du récit, comme nécessaire à l'évolution de Geoffrey et à la reconquête de son identité. Au fil des rencontres avec les membres de sa fratrie, il se reconnaît en eux, ce rapprochement prenant la forme d'un métissage d'abord physique, puisque le corps du protagoniste s'orientalise peu à peu, et que ses traits se rapprochent de ceux de ses frères. Le processus de métissage culmine et s'achève dans le tombeau où, après avoir pris conscience que le corps momifié présent devant lui était le sien, Geoffrey voit le corps de Mikene fusionner avec le sien, les membres du jeune voleur rejoignant les entrailles de la momie, en écho à la légende égyptienne du Dieu d'Osiris : le dieu, assassiné et démembré par son frère Seth, n'avait pu accéder au royaume des morts qu'après avoir récupéré ses membres éparpillés de par le monde. On peut légitimement interpréter la trajectoire du protagoniste dont l'identité est double - Geoffrey/la momie - comme reproduisant la quête du défunt qui récupère un à un les fragments de son être. Par l'union avec ses frères, qui

adopte le détour de l'inceste, son âme met fin à des années d'errance et peut enfin accéder au monde des morts. Ainsi les deux civilisations, grecque et égyptienne, s'associent l'une avec l'autre, chacune conservant toutefois une réalité propre, existant simultanément et indépendamment, à la façon d'un contrepoint.

Le lecteur aura remarqué, enfin, le renversement inhérent à la résolution de l'énigme, au moment où Geoffrey devine que le nom gravé sous forme de hiéroglyphe sur le *ankh* n'est pas celui d'un pharaon de la vallée des rois, mais qu'il désigne sa propre personne. Or, l'identification alors produite (« El juguete de Mikene era mi propia momia. [...] Era yo », p. 198) - et par laquelle Geoffrey donne la solution de l'énigme - ne donne pas lieu au suicide du Sphinx comme dans la tragédie de Sophocle mais, au contraire, au double trépas du protagoniste ; les coups de poignard assésés par Mikene, qui mettent fin à l'existence de Geoffrey, ne font que rétablir l'ordre naturel des choses : ils matérialisent l'annihilation d'une vie qui s'avère être fictive et ils permettent au protagoniste de rejoindre son véritable état, dont il vient de prendre conscience et qui est celui d'un défunt, puisque le noble de l'Égypte antique qu'il fut réellement est décédé depuis quelques trois mille ans.

Par ailleurs, cet amalgame accompagné de subversion affecte le temps, dans lequel le Caprice introduit aussi des brèches, que nous n'évoquerons que rapidement. L'interversion temporelle tient de ce que l'œuvre s'extrait du temps, ou qu'elle s'enfonce dans la brèche des intertemporalités capricieuses. Le décalage temporel est perçu par Geoffrey dans les paysages de ruine, composantes essentielles de l'éclectisme égyptien, qui génèrent dans son esprit la création d'espaces imaginaires, véritables juxtapositions d'instant discontinus. Cet écart est accompagné d'un bouleversement temporel plus profond, entraînant une totale recréation du temps, indispensable au cheminement de Geoffrey :

A la fascinación el Nilo unía la ubicuidad. ¡ Cabían tantas cosas, se conjugaban tantos tiempos dispares y hasta contrincantes entre ellos mismos ! Era como si el tiempo

hubiese aceptado visitar aquellos márgenes para crearse y destruirse a cada minuto. p. 100.

C'est à l'issue du voyage sur le Nil, qui nous invite à remonter le cours du temps, que le protagoniste atteint la connaissance de lui-même et découvre sa véritable identité. Il n'est d'ailleurs pas fortuit de constater que ce cheminement initiatique se produise à bord de la *dahabeya* portant le nom de Thot, Dieu égyptien du savoir. Et dès lors que se produit la reconnaissance entre Geoffrey et le corps momifié, ressurgit l'ultime faille liée au *capriccio*, celle créée entre réel et imaginaire, également exploitée par Gérard Genette dans son propre *capriccio* littéraire<sup>13</sup>. Cette ultime découverte, liée au voyage ayant conduit Geoffrey de l'Angleterre vers l'Égypte, permet de décrypter les paroles énigmatiques que Mikene répète au cours du récit et qui résonnent dans l'esprit du narrateur :

Te ayudaré a alejarte del lugar donde nunca estuviste antes. p. 21.

Debes alejarte para siempre del lugar donde no has existido. p. 89.

Esa isla a la que aludes [Inglaterra] es el lugar donde nunca has existido, mi amo. p. 120.

Era el único que podía llevarme del lugar donde nunca existí y, en el mismo instante, arrancarme de él. p. 173.

Quería arrancarme del lugar donde no existí. p. 176.

En effet, le fait de se reconnaître dans la momie subvertit rétrospectivement l'existence du protagoniste dans le monde du XIX<sup>e</sup> siècle, réduisant sa vie écoulée à un simple mirage, ou suggérant l'existence de deux mondes parallèles. De fait, il apparaît que le fondement de l'énigme ne tient pas tant à

---

<sup>13</sup> Dans son *Capriccio* vénitien inclus à la fin de *Figures IV*, Gérard Genette recourt systématiquement à un brouillage des frontières entre fiction et réalité, s'inspirant largement des arts picturaux de la *veduta* et du *capriccio*, et exploitant le va-et-vient perpétuel entre le « réel » et sa représentation : ce caprice littéraire, qui consiste en une déambulation imaginaire dans Venise, synthétise les mécanismes du caprice architectural et se caractérise par des glissements à peine perceptibles entre le plan de la ville, les souvenirs d'une visite passée dans la cité lacustre, et les *vedutes* des peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Voir Gérard Genette. *Figures IV*. Coll. « Poétiques ». Paris : Seuil, 1999. pp. 357-365.

l'éloignement d'un lieu qu'au démenti manifeste de la présence de Geoffrey en cet endroit. En fin de compte, l'insistance avec laquelle il lui est demandé de s'éloigner d'un lieu où il n'a jamais précédemment existé est révélatrice d'une réalité connotée comme non apparente ou inexistante, et fait apparaître la vie de Geoffrey comme le fruit de l'imagination, le voyage sur le Nil signifiant au contraire la promesse d'un cheminement vers le lieu de l'existence véritable. Cette dialectique de l'endroit et de l'envers est d'ailleurs entretenue dans le récit par l'allusion à Lewis Carroll et au passage d'Alice de l'autre côté du miroir merveilleux (p. 171) ainsi que par le personnage même de Mikene, défini comme étant le négatif de Geoffrey.

C'est ainsi que dans *La herida*, l'endroit du miroir se trouve discrédité au fur et à mesure que le texte construit une seconde réalité qui se substitue à la première. Le retournement final a beau être radical, il est néanmoins annoncé par des touches subreptices, conduisant le personnage de Geoffrey - dont nous avons déjà souligné l'addiction à l'irrationalité - à s'abstraire progressivement de son univers de base pour rejoindre l'Égypte antique, qui fait irruption par l'intermédiaire de Mikene. Ce jeune copte ayant vécu dans les tombeaux des morts de Gurma, il est le plus apte à entraîner Geoffrey dans le royaume des morts, le seul capable de se faufiler dans les failles - symboliques ou réelles - séparant les deux mondes parallèles. Son irruption dans le train, uniquement perçue par Geoffrey - alors que les autres passagers restent impassibles - et contestée par la suite par Petros et par la *mezzo soprano*, constitue un premier point d'achoppement dans l'appréhension du réel par le protagoniste. L'accumulation de versions divergentes qui se multiplient dans le roman finit de semer le doute, non seulement sur l'état psychique de Geoffrey, mais sur sa place dans le monde : étant le seul à percevoir certains événements, il est isolé par un mur de silence contre lequel se heurtent ses questions, ce qui donne lieu à une disjonction entre Geoffrey et l'univers qui l'englobe. Mais si le Caprice crée une brèche entre le réel et l'imaginaire pour remettre en question son personnage, il rejaille surtout sur l'ordre du récit dont il dénonce le contrat de vraisemblance. Du moment que Geoffrey cumule fonction actantielle et fonction

narrative - étant aussi narrateur autodiégétique de *La herida* -, sa mort atteint la cohérence de l'œuvre, car il peut difficilement être décédé et assurer en même temps le récit de sa propre mort, l'impossibilité narrative entraînant alors l'effritement de l'illusion romanesque.

On retrouve là l'une des caractéristiques du Caprice, à savoir sa capacité à critiquer les genres et les normes en cours. Déjà dans son *Iconologie*, Cesare Ripa soulignait la disposition du capricieux, toujours prêt à aiguillonner ses contemporains<sup>14</sup>. Par ailleurs, l'aptitude du Caprice à s'écarter des règles de l'art est une constante dans les sources lexicographiques, qu'il s'agisse du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière<sup>15</sup>, du *Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse<sup>16</sup>, du *Dictionnaire d'architecture* de Daviler<sup>17</sup> ou, du côté des sources hispaniques, du *Diccionario de la Real Academia*<sup>18</sup>. De surcroît, et pour ce qui est du *capriccio architetonico*, nous rappellerons qu'il dérive du genre pictural de la *veduta*, dont il a conservé l'aspect scénographique, mais dont il s'écarte en intégrant dans ce système des éléments assumés comme imaginaires, ce qui explique le terme de *veduta ideata* aussi employé pour désigner le *capriccio*. Partant, il est significatif que Terenci Moix recoure dans son roman au Caprice, élément de subversion en soi et, qui

---

<sup>14</sup> Jean Baudoin, dans la version française de l'*Iconologia* de Cesare Ripa (*Nova Iconologia*. Roma : [s.l.], 1593), présente la personnification du Caprice sous la forme d'un jeune garçon, une toque multicolore sur la tête, tenant à la main droite un soufflet qu'il oriente vers sa tête - symbolisant ainsi son originalité, son grain de folie -, et à la gauche un éperon - qui indique qu'il lui arrive de critiquer les mœurs de ses contemporains.

Cesare Ripa. *Iconologie*. Traduction de Jean Baudoin. Seconde partie. Paris : Mathieu Guillemot, 1644. p. 148.

<sup>15</sup> « Caprice, se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, et de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art, et qui n'ont aucun nom certain ». *Op. cit.*

<sup>16</sup> « Caprice : B.-arts. Morceau de fantaisie, dessin bizarre ou original qui s'écarter des règles et des conventions ordinaires ». *Op. cit.* pp. 330-331.

<sup>17</sup> Daviler associe le Caprice aux édifices réalisés « hors les règles ordinaires de l'Architecture, et d'un goût singulier et nouveau ».

<sup>18</sup> « Capricho : (del it. *Capriccio*, ant. *Caporrio*, de *capo*, cabeza, y del latin *caput*). 2. Obra de arte en que el ingenio rompe, con cierta gracia o buen gusto, la observancia de las reglas ». *Diccionario de la Real Academia*. 20<sup>a</sup> ed. Madrid : Gredos, 1990. p. 267.

plus est, au *capriccio architetonico*, dont l'essence est d'associer, dans un même cadre, représentation du réel et pure image mentale, structure qui, intégrée à l'intérieur du roman, met en danger le pacte fictionnel. En effet, la conscience qu'a le lecteur de la feinte fictionnelle est préalable à la lecture, mais une fois entré dans l'univers romanesque, il n'est plus question de douter de la véracité du roman : le lecteur décide de considérer comme réel ce qui n'est que fiction, de faire « comme si » jusqu'à l'achèvement du récit. Or, Terenci Moix multiplie à l'intérieur même de son histoire les basculements entre le réel et la fiction, le plus marquant d'entre eux étant consécutif à la résolution de l'énigme. Par la divulgation du caractère illusoire de la vie du protagoniste, on aboutit à un effet de trompe-l'œil : après avoir offert la pleine impression de ce qui n'a aucune matérialité, Terenci Moix dénonce l'artifice et se joue du passage du regard dupé au regard lucide, de l'illusion suivie d'un désenchantement soudain. Cet effet, interne à la diégèse, produit en outre un effet exogène, qui est alimenté par d'autres renversements de représentations. Ainsi, le fait que le personnage de Geoffrey jauge systématiquement le réel à l'aune de référents artistiques, qu'il construise un système référentiel qui est celui de la fiction, est en soi révélateur : tout épisode du récit passe par le filtre des représentations, Geoffrey considérant les faits comme des « *novelerías* » (p. 70), s'autodéfinissant comme un « *novelero irredento* » (p. 70) et comparant les vies de ses contemporains à des « *historias* » (95), des « *comedias* » (p. 147, p. 154), ou des « *óperas* » (p. 19, p. 184), de telle sorte que l'univers littéraire déborde de son cadre fictif pour envahir l'espace du réel<sup>19</sup>. Ainsi que le commente très justement Emmanuel Bouju,

le motif récurrent d'une intériorisation des modèles littéraires permet en fait d'inscrire dans le texte romanesque une sorte de négatif de la problématique classique : au lieu que la littérature offre le leurre de la réalité, c'est la réalité elle-

---

<sup>19</sup> « Me imaginaba protagonista de alguna novela mundana que excediera sus propios límites para imponérseme ». p. 68.

même qui est vécue comme un leurre de la littérature.<sup>20</sup>

Cette confusion entre réalité et fiction est renforcée par la présence de deux mises en abyme, qui ensèrent le récit et le ramènent à sa dimension fictionnelle. La mise en abyme finale, par laquelle La Chufe présente un livret d'opéra, en tous points calqué sur l'histoire de Geoffrey (p. 93), est explicite. Elle entre en résonance avec l'allusion au *Portrait de Dorian Gray*, présente en *incipit* (p. 11), et qui met en abyme le processus diégétique de *La herida*. En effet, l'inversion produite dans le roman d'Oscar Wilde, dont le héros reste éternellement jeune alors que son portrait vieillit, sert d'anticipation prophétique à la vie de Geoffrey : il y a aussi, dans son cas, une inversion entre une vie réelle qui se révèle imaginaire et l'univers mythique de l'Égypte qui s'avère être celui de sa vie véritable, l'inversion prenant fin lorsque Mikene poignarde Geoffrey, tout comme elle prend fin, chez Oscar Wilde, lorsque Dorian lacère son portrait. Ainsi, le discours métatextuel et les mises en abymes évoquent, dans *La herida*, la tension constante entre fiction et réalité, le passage de l'autre côté du miroir de l'imaginaire étant accentué par le jeu des datations. L'insistance par laquelle le narrateur rappelle que l'histoire se déroule en 1881, tout en soulignant le caractère atemporel de la culture égyptienne, est pour le moins inattendue. Or, il s'avère que cette date, par sa structure de palindrome, renforce l'effet de miroir et renvoie au brouillage des frontières entre réel et imaginaire. Sa fonction symbolique lui permet aussi de se projeter hors de la diégèse, car elle trouve un écho immédiat dans la date de publication de *La herida*, 1991, très rapprochée, et suggérant le processus de réflexivité puisqu'elle peut, elle aussi, être lue dans les deux sens. Pousserons-nous enfin le jeu des miroirs à son terme en rappelant la date de publication définitive du *Portrait de Dorian Gray*, 1891, terme moyen ou mixte venant fortuitement s'intercaler entre 1881 et 1991 ?

---

<sup>20</sup> Emmanuel Bouju. *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*. Chap 3 : « Duplicité du récit et nouveau contrat de lecture ». Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002. pp. 286.

De cette manière, en questionnant les limites du réel et de la fiction, la forme capricieuse intégrée dans le roman contribue à en ébranler les principes. Sans que le genre romanesque soit détruit, l'un de ses fondements, le pacte fictionnel, est soumis à modification, puisque le Caprice impose au lecteur une expérience d'alerte, d'intranquillité et de doute permanent.

Nous reviendrons pour conclure sur les liens particuliers qui se sont fait jour entre Caprice et Enigme. Partant de l'intuition première que le *capriccio romántico* de Terenci Moix fonctionnait à l'identique des *capricci* architecturaux, nous avons été confrontée, néanmoins, à la difficulté d'isoler la forme capricieuse de l'énigme diégétique, car il appert qu'autant le Caprice que l'Enigme se fondent sur une hétérogénéité constitutive : le Caprice joue sur les images emmagasinées par l'esprit pour former de nouvelles inventions ingénieuses en les réagénant selon sa fantaisie, et l'Enigme se caractérise par la convocation successive ou parfois simultanée des différents sens d'un mot.

Mais là où l'Enigme appelle à la réduction de l'ambiguïté par l'élimination progressive de la polysémie, et exhibe le détour par le Non-Un avant d'accéder à du Un<sup>21</sup>, le Caprice exclut *a priori* toute réduction. Il doit, pour persister, activer constamment les ambiguïtés, car il n'existe que par contraste avec un thème, une forme, un genre défini sur lesquels il s'appuie mais auxquels il ne peut se substituer sous peine de s'éclipser en tant que forme capricieuse. Or, la disparition de l'Enigme entraîne dans son sillon certains fondements du Caprice, certaines failles qui introduisaient la subversion dans l'histoire : en s'adossant contre le mur de sa sépulture, sur lequel figurent les frises représentant le fil de sa vie, le protagoniste fait symboliquement fusionner le réel et sa représentation, en signe d'un nouvel accord. De même l'évanouissement de l'un des deux mondes concurrents (« El

---

<sup>21</sup> Voir Stéphane Biakalo. « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique ». *L'énigme, La Licorne*, n° 64, 2003, pp. 7-19.

mundo desapareció, si una vez estuvo », p. 199) met fin à la disparate, et la porte un temps ouverte entre les univers parallèles se clôt en même temps que la blessure du Sphinx se referme de façon définitive sur Geoffrey et Mikene<sup>22</sup>. Nous serions donc tentée de réaffirmer le caractère éphémère du Caprice si, après s'être déployé dans toute sa variété dans la diégèse de *La herida*, il ne devait rejaillir avec plus de force encore sur les normes du roman, grâce à l'ultime faille liée à la projection de la disjonction sur un narrateur, à la fois mort et vivant. Finalement, c'est cet aspect labile que nous retiendrons, la capacité du Caprice à franchir les limites après les avoir révélées, à se déplacer d'un domaine vers un autre, et à repousser indéfiniment, comme la tête d'une hydre.

---

<sup>22</sup> « Y la herida de la Esfinge se cerró definitivamente sobre nosotros ». p. 203.