

TEMAS DE LITERATURA FRANCESA

El Humor / Lo Cómico / La Ironía
El Hombre y el Destino
La Literatura Comparada Franco - Hispano - Americana



Universidad Nacional del Litoral



ASOCIACION TRABAJADORES
DEL ESTADO

 **crediBica**
del BICA

*ISBN: 987-508-078-0

XI Jornadas Nacionales de Literatura Francesa

Del 13 al 15 de mayo de 1998
Santa Fe, Argentina

Organizan

A.A.P.L.F. - Asociación Argentina de Profesores de Literatura Francesa
FA.FO.DOC. - Facultad de Formación Docente en Ciencias de la UNL

Autoridades

Rector de la Universidad Nacional del Litoral: Arq. Hugo Storero
Decana de la FA.FO.DOC.: Prof. Leonor Chena
Presidenta de la A.A.P.L.F.: Prof. Martha G. Méndez

Comisión Organizadora

Prof. Adriana Crolla
Prof. Graciela Brengio de Cimino
Prof. Ma. Magdalena Yost de Hidalgo
Prof. Silvia Calosso

Auspicios

Ministerio de Educación y Cultura de la Pcia. de Santa Fe
Cámara de Diputados de la Prov. de Santa Fe
Cámara de Senadores de la Pcia. de Santa Fe
Université de Paris-Sorbonne - Paris - IV, Francia
Université de Tours, Francia
Service Culturel, Scientifique et de Coopération de la Embajada de Francia en Argentina
Área de Idiomas Extranjeros de la UNL
Alianza Francesa de Santa Fe
Profesorado de Francés del Inst. Sup. de Prof. N° 8 "Alte. G. Brown"
Sección de Literaturas en Lenguas Extranjeras de la Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán
C.E.L.F. - Centro de Estudios de Literatura Francesa de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario
Unión Latina
S.A.P.F.E.S.U. - Sociedad Argentina de Profesores de Francés de la Enseñanza Superior y Universitaria
Centro de Literatura Francesa "Angel Battistessa", de la Universidad Católica Argentina
DICIFRAN - Asociación para la Difusión de la Civilización Francesa
F.A.P.F. - Federación Argentina de Profesores de Francés
Centro de Estudios Comparados de la FA.FO.DOC. UNL

La Comisión Organizadora agradece la inestimable colaboración de las siguientes alumnas y egresadas: Ariela Borgogno, Angelina Cerf, Ma. Beatriz Cóceres, Noelia Vázquez, Fernanda Repetti, María Pinasco, Carla Cenci.

A.A.P.L.F

Asociación Argentina de Profesores de Literatura Francesa

FA.FO.DOC

Facultad de Formación Docente en Ciencias - U.N.L.

XI Jornadas Nacionales de Literatura Francesa

Actas

Santa Fe, 13, 14 y 15 de mayo de 1998.

Temas

L'humour, le comique, l'ironie. / El humor, lo cómico, la ironía.

L'homme et le destin. / El hombre y el destino.

Littérature comparée franco-hispano-latinoaméricaine. /
Literatura comparada franco-hispano latinoamericana.

Índice

Introducción , por Adriana Crolla	11
Sobre los cursos en francés y en castellano dictados en el marco de las Jornadas	
Bregio de Cimino, Graciela (U.N.L.) <i>Michel Autrand et ses recherches sur l'humour</i>	15
Yost de Hidalgo, María Magdalena (U.N.L.) <i>Yourcenar y el destino en la mirada de Jean-Pierre Castellani</i>	23
Conferencia inaugural	
Hurtado-Bidet, Véronique <i>Itinerarios comprometidos. La juventud entre ironía y violencia en obras francófonas y latinoamericanas actuales</i>	31
Comunicaciones <i>Tema: L'humour, le comique, l'ironie</i>	
Bregio de Cimino, Graciela (U.N.L.) <i>Le rire subversif. Quelques exemples des littératures française et francophones</i>	53
Crolla, Adriana (U.N.L.) <i>Parodias de lo femenino en el "Cándido" de Voltaire y "Esta maldita lujuria", de Antonio Brailovsky</i>	57
Guzmán, Gloria (U.N.T.) <i>Le rire de Rabelais</i>	67
Llurba, Ana María (U.B.A.) <i>Humor e ironía como estrategia textual en "Les chants de Maldoror"</i>	73

Martínez de Arrieta, Mónica (U.N.C.) Un python comme animal de compagnie, l'ironie comme défense. "Gros Câlin" de Romain Gary/Émile Ajar	79
Mayet de Fernández, Graciela (U.N.Com.) La irrisión del mundo en la visión desencantada de Guy de Maupassant	89
Mottino, Susana (U.N.R.C.) Quelques remarques sur l'humour proustien. Humour et musique	95
Ortiz, Graciela (I.E.S. "O. C." - Rosario) L'ironie dans "Mme. Bovary" de Gustave Flaubert	101
Pérez Winter de Tamburini, Ma. Josefá (U.N.N.E.) La ironía, presencia casi constante en "Andrómaca" de Racine	107
Paris, Jorge Alberto (U.N. La P.) ¡Mi boda por un sombrero!	113
Vergara de Díaz, Martha L'ironie dans "Éloge des critiques" d'Érik Satie	119

Tema: L'homme et le destin

Anad, Silvia Aída (U.N.C.) Les chemins d'une destinée de romancier dans "Les Cartes du Temps" de Jose Cabanis	127
Audero, Graciela (I.S.P. N° 8 - Santa Fe) Le destin de la femme au XVIIIe. siècle d'après les Goncourt	135
Audero, Graciela (I.S.P. N° 8 - Santa Fe) Le destin des femmes des élites et la révolution amoureuse chez Laclos	141
Blarduni, Elena Estela (U.N. L.P. y U.B.A.) Determinismo y libertad: figuras de identidad y diferencia en "Jacques le fataliste et son maître" de Diderot	147
Bravo de Zarco, Margarita (U.N.Cuyo) Vieillesse et littérature	153
Casabella de Barello, Claudia (I.S.P. "J.V.G." - Rafaela) El discurso de los poderosos y el poder del discurso o la trama del destino en "Bola de sebo" de Maupassant	159
Celi de Marchini, Marta (U.N.C.) L'oubli, une destinée libératrice? "L'éducation del'oubli" d'Angelo Rinaldi	167
Coelho, Margarita (I. "D.F.S." - Córdoba) Destin de grande dame	179
Guilmot, Paul (U.N.M.P.) Le destin dans "Le ventre de Paris" de Zola	185
Herrera, Marcela - Rosa, Claudia (U.N.E.R.) Destino, futuro y prospectiva en "Viaje hacia el fin de la noche"	191
Liñán, Alejandra Mabel (U.N.N.E.) El desplazamiento de lo trágico a la ironía. De "Antígona" de Sófocles a "Antigone"	

de Anouilh	197
Méndez, Martha Graciela (I.S.P. "J.V.G." Bs. As.) Patrick Modiano ou le destin de quête	203
Minhot, Teresa (U.N.R.) La part du destin dans la pensée d'Héctor Bianciotti	209
Miranda de Torres, Silvia (U.N.C.) "Le Rivage des Syrtes", roman du destin	215
Molinas, Isabel S. (U.N.L.) "Le testament français" de Andrei Makine: la lengua como destino	223
Moreau, Pierina Lidia (U.N.C.) La destinée d'un homme: "Son Excellence Eugène Rougon"	229
Moronell, Claudia Raquel (U.N.La P.) El destino en "Le pas si lent de l'amour", de Héctor Bianciotti	237
Rossi de Borghini, Ana María (U.B.A.) Hombre y destino: arquetipos poéticos en Michel Tournier	245
Salerno, Malvina (U.B.A. - U.N.La P.) Lecturas literarias del destino	251
Steimberg de Kaplán, Olga (U.N.T.) Escritura y destino en la obra de Marguerite Duras	257
Yost de Hidalgo, Ma. Magdalena (U.N.L.) Dos continentes, dos lenguas, un solo destino: Bianciotti o la búsqueda de una identidad deseada	265
Zenarruza de Clément, Silvia (A.F.S.Fe) Les femmes malheureuses dans le roman du XIXe. siècle	273

Litterature comparée franco-hispano-latinoaméricaine.

Borkosky de Domínguez, Ma. Mercedes (U.N.T.) Castel y Mersault: crimen y castigo	281
Capelli, Eva Silvia (U.N.Sur) Diálogo entre canciones medievales	287
Guevara de Suero, Beatriz (Mendoza) Présence d'une dramaturgie classique dans "Mémoires d'Hadrien" de Marguerite Yourcenar	293
Laboranti, María Inés (U.N.R.) Crisis políticas y representación familiar: retratos de mujeres (1890/1916)	297
Sañta, Sylvia (U.B.A.) Del centro a los márgenes: Rocambole en Buenos Aires	305
Willson, Patricia (U.B.A.) La cartographie "rocambolesque" de Paris et du Buenos Aires arltien	311
Zavalía Boubée, Dolores (I.E.S. "J.R. F." Bs. As.) L'individu et sa formation dans les oeuvres de Victor Hugo et José Martí	317

Espacio joven

El humor, lo cómico, la ironía

Borgogno, Ariela - Repetti, Ma. Fernanda (U.N.L.)	
Parodia e ironía: la interacción que resignifica el discurso. "Cándido" de Voltaire	329
<i>El hombre y el destino</i>	
Cerf, Angelina (I.S.P. N° 8) - Vázquez, Noelia (U.N.L.)	
Alexis: entre el tormento y el secreto de su Yo	333
Chávez, Liliana Ester - Cóceres, María Beatriz (U.N.L.)	
El destino, un espacio abierto para la percepción simultánea de posibilidades textuales	337
Garrote, Jorgelina (U.N.L.)	
Sobre las huellas de una historia. Memoria, autobiografía y destino en "El Primer Hombre", de Albert Camus	341
<i>Literatura comparada franco-hispano-latinoamericana</i>	
Saucedo, Susana (U.N.L.)	
El proceso de escritura de Flaubert y de Saer. Rastreo comparativo	349

Siglas empleadas

U.B.A.	Universidad de Buenos Aires
U.N.C.	Universidad Nacional de Córdoba
U.N.Com.	Universidad Nacional del Comahue
U.N.Cuyo	Univeridad Nacional de Cuyo
U.N.Sur	Universidad Nacional del Sur
U.N.E.R.	Universidad Nacional de Entre Ríos
U.N.L.	Universidad Nacional del Litoral
U.N.La P.	Universidad Nacional de La Pampa
U.N.L.P.	Universidad Nacional de La Plata
U.N.M.P.	Universidad Nacional de Mar del Plata
U.N.N.E.	Universidad Nacional del Nordeste
U.N.R.	Universidad Nacional de Rosario
U.N.R.C.	Universidad Nacional de Río Cuarto
U.N.T.	Universidad Nacional de Tucumán
A.F.S.Fe	Alianza Francesa de Santa Fe
I.E.S."J.R.F."	Instituto de Enseñanza Superior "Juan Ramón Fernández"
I.E.S."O.C."	Instituto de Enseñanza Superior "Olga Cossettini"
I.S.P.N°8 "A.B."	Instituto Superior de Profesorado N° 8 "Almte. Brown"
I.S.P."J.V.G."	Instituto Superior de Profesorado "Joaquín V. González"
I."D.F.S."	Instituto "Domingo F. Sarmiento"

Introducción

Del 13 al 15 de mayo de 1998 se realizaron en la ciudad de Santa Fe las XI *Jornadas Nacionales de Literatura Francesa*.

Las mismas fueron organizadas por la AAPLF Asociación Nacional de Profesores de Literatura Francesa y las cátedras de "Literatura Francesa e Italiana" y "Francés", así como por el *Centro de Estudios Comparados* de la Facultad de Formación Docente en Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

Contó con el auspicio y la adhesión de las más altas e importantes instituciones educativas provinciales, organismos gubernamentales, municipales y universitarios de Santa Fe, de otras importantes provincias y con la inestimable colaboración del Gobierno Francés en la Argentina a través de su Embajada.

Además de haber contado con el reconocimiento del Ministerio de Educación y Cultura de la Pcia. de Santa Fe por Resolución N° 334, fueron declaradas de interés provincial por la Cámara de Diputados de la Pcia. de Santa Fe gracias a las gestiones del Diputado Eriberto Sánchez e hicieron llegar su adhesión el Senador Provincial Julio Gutierrez, impulsor de una ley de enseñanza plurilingüe para la Pcia de Santa Fe, la Dir. de Unión Latina en Buenos Aires, Prof. María José Otero; la Dir. del Centro de Investigaciones Histórico Sociales sobre las mujeres, Dra. Teresa Suárez y por el Centro de Investigaciones de Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales de la FAFODOC, su Directora y Secretaria, Profs. Lidia Acuña y Beatriz Carossi.

Asistieron como invitados especiales dos eminentes catedráticos franceses quienes tuvieron a su cargo el dictado de cursos especiales, durante los cuales cada uno de ellos abordó con excelencia e idoneidad las dos temáticas de la convocatoria: "L'Humour, le comique, l'ironie" y "L'homme et le destin" en la literatura francesa y francófona.

El Doctor Michel Autrand de la Université de la Sorbonne. Paris IV desarrolló en idioma francés: "L'humour et ses manifestations formelles" y "Jules Renard, théoricien de l'humour" mientras que el Doctor Jean Pierre Castellani, catedrático de la Université de Tours, se abocó a profundizar, en excelente español, "El destino en la obra de Marguerite Yourcenar".

Para la apertura se contó con la inestimable ayuda de las autoridades de la Universidad Nacional del Litoral quienes cedieron las hermosas instalaciones del Paraninfo y de la Sala de Consejo Superior donde se llevó a cabo un lunch de bienvenida a los visitantes.

Corroborando la importancia del encuentro para la difusión del francés y su literatura en la Argentina y en especial para las Provincias de Santa Fe y Entre Ríos, participaron de la ceremonia de apertura el Sr. Rector de la Universidad Nacional del Litoral, Arq. Hugo Storero y las más altas autoridades de esta casa de estudios; la Prof. Leonor Chena, Decana de la Facultad de Formación Docente en Ciencias y autoridades de la misma, autoridades de la Alianza Francesa y del Profesorado de Francés del Inst. Nº 8 "Almte. Brown" de Santa Fe, del Profesorado de Francés del IES de Paraná y de la AAPLF, cuya presidente, Prof. Martha Méndez, tuvo cálidas palabras de bienvenida.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de la Dra. Véronique Hurtado Bidet, Directora de la Alianza Francesa de Santa Fe y Cónsul Honorario de Francia en la zona, quien con generosidad y solvencia, desarrolló en español, a fin de ser comprendida por el numeroso público asistente, una interesante alocución sobre la problemática de la violencia y la ironía en la juventud en obras francófonas y latinoamericanas actuales.

Las sesiones de trabajo se desarrollaron en las amplias y cómodas instalaciones de la Facultad de Ingeniería Química gracias a la colaboración de su Decano, Ing. Pedro Mancini y de todo su personal.

Participaron en las Jornadas una cantidad estimada en más de 200 personas entre inscriptos y asistentes. El programa se conformó, además de los dos cursos antes citados, con 48 ponencias elaboradas por representantes de las siguientes universidades: Buenos Aires, Rosario, Córdoba, La Pampa, Cuyo, Tucumán, Mar del Plata, Entre Ríos, Comahue, Nordeste, del Sur, Río Cuarto, del Litoral. La Plata y de los Departamento de Francés de las siguientes instituciones: ISP Nº 8 "Almte. Brown" de Santa Fe, ISP "Joaquín. V. González" de Rafaela (Pcia de Sta Fe); IES "Olga Cosentini" de Rosario; IES de Paraná (ER); IES "J.R.Fernández"; Inst. "D.F. Sarmiento" de Córdoba, ISP "J.V.González" de la Capital Federal y Alianza Francesa de Santa Fe.

Por primera vez en estas Jornadas anuales se destinó también un espacio a los jóvenes investigadores en el que participaron 8 alumnos avanzados del Profesorado y de la Licenciatura en Letras de la UNL y del Inst. Nº 8 de la ciudad de Santa Fe, los que superaron holgadamente las expectativas y cuyas lecturas dieron pie a un rico intercambio de inquietudes y saberes con el público asistente, el que por supuesto, desbordaba de jóvenes compañeros, enriqueciéndose todos con la novedosa experiencia académica.

Actividades complementarias

Gracias al esfuerzo realizado por alumnos y profesores del Profesorado de Francés del Inst. Nº 8 "Almte Brown", se pudo disfrutar en el confortable Salón de Actos de la Facultad de Ingeniería Química, una muestra de teatro en francés de comedias de Molière y Maupassant, dirigidas por el excelente actor y director santafesino, Sergio Abbate.

La excelencia de la puesta, la riqueza y despliegue de vestuario, además de las dotes actorales

manifestadas por la totalidad de los participantes, hicieron las delicias del público y posibilitaron una toma de contacto directa con el más desopilante y creativo humor francés.

En el Acto de Clausura, la Prof. Martha Méndez, Presidente de la AAPLF, convocó a las próximas jornadas a realizarse en Bs As en mayo de 1999 y en mi carácter de Presidente de la Comisión Organizadora, al tiempo que manifesté nuestro agradecimiento a todos los colaboradores y participantes por su entusiasta respuesta, expresé nuestro mayor reconocimiento a todas aquellas instituciones y firmas comerciales locales sin cuya ayuda no habría sido posible la realización del encuentro.

Los trabajos que hoy se publican son los que fueron presentados por sus autores durante el desarrollo de las jornadas.

En razón de los importantes temas tratados, la Comisión Organizadora solicitó a la Dra. Hurtado Bidet reformular su conferencia en forma de ponencia a fin de poder incluirla en la presente publicación.

También y a fin de poner al alcance de todos, los sustanciales aspectos desarrollados por los Dres. Autrand y Castellani durante sus cursos, se tomó la decisión de desgrabar los numerosos cassettes y consignar los aspectos más relevantes en apretada síntesis. Estos textos que hoy se incluyen y que son el resultado de un laborioso y tenaz trabajo debemos agradecerlos a las integrantes de la Comisión Organizadora de las Jornadas, Profs. Graciela Brengio de Cimino y María Magdalena Yost de Hidalgo.

A todos los que de alguna u otra manera apoyaron la iniciativa, nuestro más sincero y afectuoso agradecimiento. Y a los que trabajamos tanto para la realización del encuentro como para esta publicación, la satisfacción de la misión cumplida.

Et tout le reste est littérature.

Prof. Adriana Crolla

Tit. Ord. de Literatura Francesa e Italiana.

Dir. del Centro de Estudios Comparados.

Michel Autrand et ses recherches sur l'humour

Michel Autrand, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), a parlé dans trois séances sur un sujet qui est, selon ses propres mots, "très délicat, celui de l'humour". De ses conférences, qui ont charmé les assistants aux XI Journées Nationales de Littérature Française à Santa Fe, on ne peut présenter, malheureusement, à cause des limites de ce travail, qu'une partie.

Le professeur Autrand a organisé les séances de la façon suivante: une séance théorique, avec une approche historique d'humour et de la notion d'humour et les deux séances suivantes ont été consacrées à une application pratique, à l'oeuvre de Jules Renard, des idées qui ont été dégagées dans la première séance.

Selon le professeur Autrand, à part un ou deux textes de cet auteur, son oeuvre n'est pas très connue. Il l'a présentée "comme une façon de plaider pour une oeuvre tout à fait remarquable mais qui est restée en grande partie dans l'ombre".

Approche historique du mot et de la notion d'humour.

Lorsqu'on parle d'humour, a dit le professeur Autrand, on songe à rire. Le rire n'est pas un phénomène contemporain, de civilisation moderne. Depuis plusieurs siècles il y a des gens qui ont approché de la notion. A travers la lecture pleine de grâce de M. Autrand, les assistants ont pu apprécier le contenu de certains textes: "Traité du Ris" (1560), de Laurent Joubert, contemporain de Rabelais et médecin comme lui, "Dans les coins" (1895) de Pierre Veber, "De l'essence du rire" ("Curiosités esthétiques"), de Baudelaire, "La Belle France" (1971), de Georges Darien.

L'humour est lié à certains groupes sociaux. A une époque donnée, un groupe social donné a son rire propre devant certains objets, présentés à lui d'une certaine façon, et surtout avec une certaine intention.

Chaque rire se définit ainsi par sa matière (les objets, le matériel du rire), sa manière (sa façon de rire propre) et surtout son but. De ces trois aspects, celui qui est relativement le moins important est le second, c'est la manière, les procédés techniques du rire, la mécanique du rire car elle n'est pas susceptible d'enrichissement indéfini.

M. Autrand cite "une formule qui m'a accompagnée très longtemps lorsque j'ai travaillé

sur l'humour, une formule de l'humouriste et romancier américain Mark Twain: "L'humour, c'est quand on rit quand même". C'est le **quand même** qui est important."

Dans la seconde moitié du XIXe. siècle, a fini par triompher en France une forme particulière du rire qui a été ressentie comme une nouveauté (de 1870 à 1900).

En remarquant qu'il ne fait pas d'analyse sociologique mais qu'il parle du point de vue du maître du rire, Michel Autrand affirme: "On s'interroge souvent sur l'intention de celui qui a écrit un texte ou qui a fait une plaisanterie de type humoristique. Il y a toujours une hésitation sur l'intention du maître du rire. Quand Molière tourne en dérision M. Jourdain, on n'a aucune hésitation sur l'intention du "maître du rire", on a une idée claire, alors que dans l'humour, c'est un peu différent."

Le mot humour

Il fallait un mot pour désigner ce rire nouveau de la fin de siècle dernier. "J'ai hésité un peu avant de me rallier au mot humour... C'est à cette époque-là dans la France que les critiques littéraires en sont venus à se rallier au mot humour. Mais attention! C'est un humour différent, un humour de naissance. De nos jours, le mot humour s'est extraordinairement élargi, abâtardi, et l'on désigne sous le mot "humour" toutes sortes de rire".

Le mot n'est pas -dit M. Autrand- une création de la fin du XIX e. siècle. Son histoire dans la langue française est en très lente conquête depuis le début du XVIII e. siècle. Il ne s'agit, à la fin du XIXe. siècle, que de l'admission officielle et du triomphe définitif du mot. On trouve quelques étapes de la vie antérieure du mot chez Corneille.

Dans les deux premières comédies de Corneille on trouve le mot "humeur" tout seul, sans qualificatif, avec le sens de "humour". Le mot "humeur" français est passé en Angleterre et est revenu en France, au XVIII e. siècle, "dans un costume anglais: humour". En France, l'humeur, c'est la mauvaise humeur. "Avoir de l'humeur", c'est avoir de la mauvaise humeur. M. Autrand nous conseille de faire attention à l'adjectif "humoriste" quand nous analysons des textes du XVII e. siècle: il ne signifiait pas "drôle", mais "fâcheux", ou même "misanthrope".

"L'anglomanie qui a régné en France au XVIII e. siècle poussait à introduire en France le mot "humour", sous sa forme anglaise". M. Autrand cite plusieurs textes qui en témoignent, de Montesquieu et surtout de Voltaire, avec son allure brillante, habituelle. Il donne comme exemple une partie d'une lettre de Voltaire (21 avril 1762): "Les anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaité, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute, et ils rendent cette idée par le mot "humour" (...) et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit. Cependant, c'est un ancien mot de notre langue, employé dans ce sens dans plusieurs comédies de Corneille."

Ensuite, le professeur Autrand a fait l'historique des mots "humour"- "humoristique", en citant des auteurs français et anglais qui ont employé ces mots (Charles Lamb, parmi d'autres, avant d'être reçu par la langue française, par Victor Hugo, les Goncourt et d'autres).

Michel Autrand cite comme caractéristique de toutes les hésitations du milieu du siècle sur le mot humour la phrase de Paul Valéry (dans la revue "Aventure" de 1921): "Le mot humour est intraduisible". Ensuite il analyse ce que Flaubert a écrit dans une lettre à Louise Collet du 21 août 1846:

"Le grotesque triste a pour moi un charme inoui; il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire, mais rêver longuement. Je le saisis bien partout où il se trouve et comme je le porte en moi ainsi que tout le monde. Voilà pourquoi j'aime à m'analyser; c'est une étude qui m'amuse. Ce qui n'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même, et qui ressort de l'action la plus simple ou du geste le plus ordinaire. Jamais, par exemple, je ne me fais la barbe sans rire, tant ça me paraît bête."

Chez les Goncourt l'idée était celle de "trouver un comique nouveau", mais ils ne l'ont pas trouvé, comme Flaubert. Flaubert -affirme M. Autrand- l'a trouvé sans s'en rendre compte.

Baudelaire, dans un article paru dans la revue "Présent" du 15 octobre 1857, ayant pour titre "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", distingue deux sortes de comique: le comique significatif, qui est le seul que l'esprit français ait réellement connu et qui a un sens immédiat et une dimension sociale impérative et de l'autre côté, le comique absolu qui vient pour Baudelaire de l'étranger et qu'il ressent comme nouveau en France. Il cite comme origine la rêveuse Germanie (l'Allemagne) et le royaume brumeux du spleen d'outre Manche (l'Angleterre). Il y a pour Baudelaire une origine latine de cette forme de comique absolu, l'Italie carnavalesque et les fantaisies cruelles de l'Espagne grotesque. (Le mot grotesque- remarque M. Autrand- n'est pas au sens péjoratif, c'est le sens pictural). En France, il essaie de chercher des répondants de ce comique et, finalement, l'exemple qu'il donne en France, c'est la venue, à Paris, des comédiens anglais qui ont joué Shakespeare. Il fut frappé de cette manière de comprendre le comique. Baudelaire est très réceptif, comme Flaubert, à cette forme nouvelle de comique.

Jules Lemaître revient dans ses critiques de théâtre à cette idée d'un comique nouveau. Il énumère des auteurs qui pourraient être des exemples d'auteurs d'humour.

Selon M. Autrand, l'auteur *Cyrano de Bergerac* (non la pièce d'Edmond Rostand) qui est un auteur passionnant, ne s'est jamais établi dans le goût français et dans les manuels de littérature parce qu'il appartient aux ambigüités audacieuses de l'époque que l'on peut appeler "baroque". C'est un précieux opposé aux précieux qui fait triompher dans sa vie comme dans son oeuvre le goût de la contradiction.

La fin du XVI e. siècle et le début du XVII e. c'est précisément le moment où Corneille, dans ses comédies, employait le mot humeur avec le sens d'humour.

Notre grand classicisme français a été une espèce de parenthèse un peu étonnante, une île au milieu d'une liberté, d'une fantaisie créatrice qui se sont manifestées avant et après, l'humour étant un des éléments de cette fantaisie créatrice.

La notion d'humour

Après avoir parlé longuement sur le mot humour et le comique nouveau, Michel Autrand a expliqué comment les deux se sont rejoins et comment on peut définir la notion

d'humour.

Pour éviter les ambiguïtés, le professeur Autrand a suivi la démarche suivante: D'abord, il a expliqué comment on peut négativement définir l'humour et après il a parlé sur le contenu positif de l'humour.

1- Ce que l'humour n'est pas

D'abord, l'humour s'affirme contre la vieille gaieté française (il illustre cette idée avec un texte de Pierre Veber). L'humour se veut neuf, fin, il prétend à la qualité littéraire, ce dont la vieille gaieté française ne se souciait pas beaucoup.

M. Autrand analyse ensuite la critique que Georges Darien, *un auteur ignoré de la littérature, auteur de "Les voleurs"*, fait sur le comique de Molière.

Après avoir défini au moyen de beaucoup d'analyses la vieille gaieté française, M. Autrand affirme:

Un auteur ne représente jamais qu'une seule manière de rire. On réduit souvent son comique et souvent de façon arbitraire, à une dominante, un aspect essentiel qui fait oublier les autres.

L'humour refuse la gauloiserie, les plaisanteries sur le sexe (l'humour est un genre de tout repos pour lecteurs chastes). D'après Francis Carco, *L'humour est chaste*. Il y a unanimité sur ce point. Dans la préface des contes de Mark Twain, Gabriel de Lautrec dit: *Nous n'avons pas en France de riens convenables à présenter*. Il y a évidemment un refus du sexe dans l'humour, mais ce qui répugne à l'humour, n'est pas la chose, mais la manière d'en parler.

Chez Molière, c'est l'aspect social de son rire qui, à l'époque fin de siècle, répugne aux partisans de l'humour, aux partisans d'une nouvelle forme de rire.

À l'époque de Molière, le spectateur, homme social, juge avec son rire l'individu qui s'écarte, par son comportement, de la société à laquelle il appartient.

Pour Bergson, le rire par excellence, c'est celui de Molière et dans Molière, le rire par excellence, c'est le rire social.

M. Autrand remarque que Bergson et son *Traité du rire* est aujourd'hui ce qui est couramment donné dans les librairies parisiennes, lorsqu'on demande un ouvrage sur le comique et pourtant il pense que Bergson, *publié il y a plus de cent ans, est très intéressant, agréable à lire, mais très simplifié, très simpliste, et par moments même caricatural*.

Il pense aussi que l'humour fait son apparition dans certaines scènes de Molière qui ne sont pas enseignées. En général, on ne lit pas avec les étudiants la cérémonie du "Malade imaginaire". Ce sont des zones qui ne sont pas au premier plan et que l'enseignement écarte. Dès l'époque de Molière il y a eu des gens pour sanctionner le type de comique que l'on n'enseigne pas dans les classes. (le comique fou). L'esprit classique était très fort. Boileau, ennemi de Molière, le critique dans les vers célèbres:

*Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope*

Quand Boileau dit "*l'auteur du Misanthrope*" il veut parler de la grande comédie classique. Voltaire aussi a été très dur contre le dénouement de Molière.

Comique de moeurs et comique de caractère sont chez Molière abusivement distingués. Dans les comédies qui paraissent les plus classiques de Molière et particulièrement dans "Le Misanthrope", un phénomène se produit que Rousseau a bien vu et que tous les acteurs qui doivent jouer "Le Misanthrope" comprennent bien. C'est que Molière a placé à côté du héros, Alceste, qui est misanthrope, un ami, Philinte, qui est ce qu'on appelle le raisonneur- celui qui incarne le juste esprit social qui est recommandé au spectateur. Alceste n'est pas critiqué exactement de la même manière que M. Jourdain ou que Harpagon dans la mesure où, d'après le texte que nous avons, Molière lui-même, jouant Alceste, jouant avec trois femmes avec lesquelles il avait des rapports professionnels et humains très étroits, montrait au spectateur son propre rapport avec l'élément féminin.

Alors les gens qui savaient un peu ce qui se passait dans la troupe de Molière voyaient Molière jouant comme faisant oeuvre d'humoriste. Le texte ne le dit pas.

Si bien qu'on a pu commenter "Le misanthrope" uniquement comme comique social, en fait il y avait pour l'époque et pour certains spectateurs, une situation d'humour particulièrement remarquable. Rousseau s'est rendu compte de cet aspect humain chez Alceste. Son intuition est juste. Même dans le plus grand Molière, en apparence uniquement social, il y a un aspect humain qui le rapproche des formes modernes du comique. Il y a chez Molière une souplesse, une délicatesse qui souvent a été mise à l'écart par les commentateurs et c'est véritablement dommage.

Une autre forme de ce rire social qui est très distincte de l'humour c'est l'esprit, le comique spirituel.

L'esprit, c'est une forme intellectuelle- on dirait même parisienne- de plaisanter, et tout à fait superficielle. Voici ce que dit Jules Renard dans son journal le 2 juillet 1887: *L'esprit est à peu près à l'intelligence vraie ce que le vinaigre au vin solide: breuvage des cerveaux stériles et des stomacs maladifs*.

Un critique de l'époque a exclu Voltaire du monde de l'humour: Voltaire est un représentant de l'esprit.

L'humour, à la différence de l'esprit du XVIII^e siècle, qui est un produit quintessencié de vieillesse mondaine, est libre, désordonné, enfantin. Il garde quelque chose de l'esprit d'enfance, d'éclosion rustique originelle, de naïveté. *Si notre siècle aime tant l'humour - on affirmait à la fin du XIX^e siècle - c'est qu'il a besoin de se rajeunir, de retrouver les forces jeunes, les forces primitives*. Cette idée- dit M. Autrand - va trouver toute son ampleur, sa profondeur, dans le surréalisme. L'humour est un pas dans cette direction-là.

L'esprit peut donc se définir comme la forme la plus évoluée de ce comique social.

L'humour peut utiliser l'esprit mais l'esprit ne peut pas utiliser l'humour. L'humour est une manifestation de sentiment, l'esquisse d'une sujetion, quelque chose d'inachevée qui requiert la collaboration d'une autre âme en sympathie avec la première.

Une formule spirituelle vous laisse sans voix, vous êtes définitivement cassé si vous êtes l'objet d'un trait d'esprit. Alors qu'une plaisanterie humoristique- un trait d'humour, c'est quelque chose qui essaie de réveiller en vous une complicité, une compréhension. Nous allons rire ensemble lorsque l'humour a été véritable. Il y a une collaboration de celui qui est l'objet de l'humour avec le maître du rire, dans le cas de l'humour.

M. Autrand cite une formule avec laquelle il est totalement d'accord:

Tous les humoristes ont de l'esprit à un moment ou à l'autre, mais tous les gens d'esprit ne sont pas humoristes.

L'esprit peut naître et se développer dans un être formaliste et pédant. L'humour ne va guère sans un cerveau libre et à peu près affranchi de préjugés.

Ainsi l'humour prend nettement ses distances par rapport aux grandes formes du comique traditionnel. La gauloiserie, le rire social, l'esprit, sont manifestement séparés du domaine de l'humour.

Alors, ce domaine de l'humour, il fallait le nommer.

2- Le contenu positif de l'humour.

Les concurrents principaux du mot humour sont au nombre de trois: le premier concurrent regroupe les mots de burlesque et de grotesque, le second, la concurrence de "blague", qui n'est pas très forte et, finalement la redoutable concurrence du mot ironie.

Humour, burlesque et grotesque.

Ces deux mots évoquent une idée d'excès, d'outrance, de quelque chose de bizarre, qui en général est volontairement bizarre et qui, la plupart du temps prête à rire. C'est un caprice, une fantaisie de l'imagination humaine. Si c'est dans la nature qu'on trouve un paysage grotesque, une forme grotesque, l'invention surprenante d'une nature féconde en merveilles, dans tous les cas- dit M. Autrand- que ce soit dans la société, dans la nature, etc., l'objet, la personne burlesque ou grotesque, se caractérise par son opposition au réel de la vie courante, ce qui revient au même au réel des conventions artistiques connues jusque-là. Les formes les plus désordonnées peuvent en faire partie. *Mais il y a deux formes de grotesque: il y a le désordre complet et l'ordre complet. Dans la langue, les clichés, les formes mortes, quand volontairement on choisit de parler de façon plate, s'il y a volonté de choisir le plat, il y a grotesque, comme lorsqu'on choisit d'écrire de façon extravagante.*

Faguet le constatait déjà à l'époque: *Le burlesque, tantôt un jeu de l'imagination bouffe, c'est-à-dire, désordonnée, tantôt le goût de reproduire avec exactitude les choses triviales.*

Là, dit M. Autrand, on pense encore à "Bouvard et Pécuchet". Donc, le burlesque-grotesque a ces deux registres et quelquefois on les mêle.

Burlesque/grotesque ne concernent pas les recherches sur l'humour. Burlesque, c'est d'avantage littéraire, comme forme écrite, alors que grotesque, avant de devenir lui-aussi littéraire, est d'ordre architectural et appartient aux arts plastiques.

Grotesque, c'est vraiment "la grotte" que l'on construisait souvent dans un point éloigné du parc d'un château, avec des coquillages marins, etc. C'était le piquant du parc. Quelque chose qui était bizarre, c'était comparable à l'architecture de la grotte. Le point de départ est plastique, architectural.

Dans le cas de burlesque, "burla" est beaucoup plus littéraire. *Pour nous -dit le professeur Autrand- si on ne tient pas compte de cette distinction, ces deux mots ne visent que la même catégorie de comique et cette catégorie est très proche de ce que nous appelons "humour".* D'abord,

il y a dans le burlesque-grotesque opposition au classicisme, la gauloiserie y tient une place toujours secondaire, le rire social et l'esprit ne sont jamais au premier plan et surtout il y a la liberté totale de l'invention.

Seulement, après ces quatre points qui rapprochent le burlesque-grotesque de l'humour, voici les différences: d'abord, l'ambition, la dimension métaphysique "*intrinsèque à la nature humaine*" disait Flaubert, même dans ses formes les plus faciles, n'est jamais totalement absente de l'humour.

M. Autrand nous raconte que la première fois qu'il a cru comprendre ce qu'était l'humour, c'était dans la classe de philosophie. Le professeur de philosophie a raconté aux étudiants une anecdote pour leur faire comprendre la différence entre l'ironie et l'humour. L'anecdote était spécifique de l'humour.

Il s'agit de deux personnes, très âgées, qui vivent encore ensemble, dans leur maison, qui font des réflexions grosses sur la fin de la vie. Le mari dit à la femme:

"Quand l'un de nous deux aura disparu, je me retirerai à la campagne."

Il y a là une dimension humaine, métaphysique, philosophique, dans une anecdote très simple, très banale. L'humour est sensible à une situation qui, dans le burlesque, on ne trouve pas.

Une deuxième différence avec l'humour c'est le fond de scepticisme et même de désespoir, qu'il y a dans l'humour. Par derrière pratiquement toute plaisanterie humoristique il y a conscience métaphysique, et cette conscience métaphysique est une conscience triste. C'est la conscience presque pascalienne de la mort.

Comme pour l'esprit, on peut dire que tout burlesque/grotesque témoigne d'une attitude proche de l'humour, une attitude qui peut être reprise en charge par l'humour, mais l'humour est très différent du grotesque et du burlesque.

L'humour comporte toujours une coloration triste, une arrière pensée inquiète, sinon inquiétante. C'est la note originale de mélancolie, d'acidité, qui détache nettement l'humour du grotesque et burlesque.

Après avoir caractérisé la *blague*, à travers des exemples divers, M. Autrand a parlé longuement sur l'*ironie* et finalement, dans les deux journées suivantes, nous avons pu apprécier la profondeur de ses recherches sur *Jules Renard, théoricien de l'humour*.

Les limites de ce travail nous empêchent de jouir de la totalité des brillantes conférences du professeur Autrand, qui a charmé Santa Fe avec sa présence.

Ses réflexions pendant les trois Journées Nationales de Littérature Française ont confirmé sa célébrité mondiale.

Marguerite Yourcenar y el destino en la mirada de Jean-Pierre Castellani

Se ha dicho que la Historia, así como las historias personales de vida, en Marguerite Yourcenar se transforman en una inmensa circulación sanguínea de la que esta escritora sería el corazón siempre palpitante. Entregarse a este entretejido -que en su novela el tiempo crea-, es descubrir cómo esta mujer supo penetrar en el secreto de los siglos para revelarnos destinos singulares con sus pasiones, avatares y noblezas.

Se hace casi ineludible pensar en Yourcenar al enfocar el "destino" en la literatura francesa. Nadie mejor que Jean-Pierre Castellani, distinguido profesor de la Universidad de Tours y especialista en Yourcenar, para profundizar el tema "El destino en la obra de Marguerite Yourcenar", eje de sus reflexiones en el marco de las XI Jornadas de Literatura Francesa realizadas en Santa Fe.

He aquí, en breve síntesis, lo que nos expresara entonces:

"Hablamos de destino cuando enfocamos a un autor de la talla de Marguerite Yourcenar. Si bien hay muchas formas de encarar el tema, propongo ante todo analizar el destino en la vida de la autora, pues hay en ella, y desde muy joven, una voluntad sistemática no sólo de escribir sino de organizar y dominar al azar; azar y casualidad esenciales en el destino".

En Yourcenar hay una evidente 'tozudez' en la elaboración de la obra con miras a la posteridad, por vanidad y por construir la imagen que quiso dejar de sí misma. De allí su voluntad de controlar no sólo la escritura sino la edición, estableciendo una relación muy dialéctica con sus editores y críticos.

"...*Je ne me détourne pas volontiers de l'écrasant travail en cours pour rédiger des notes, ni même pour répondre à des questions dont la réponse est souvent le livre lui-même*", expresó en cierta ocasión.

Es muy significativa su costumbre de escribir los prefacios, textos suyos que acompañan las ediciones, manera particular de presentar sus propias obras, de anticiparse a las críticas diciendo casi todo de sí y, por tanto, construyendo el destino de la obra a la que controla, rodeándola de escritos que son como diques o barreras que la separan del comentario.

Ha buscado a sus lectores y ha gozado del éxito con vanidad, lo que no es un defecto en sí. Este destino libre y voluntario es lo que llamo su *destino permanente* en el que el destierro será parte muy significativa.

Hablaré también del *destino dominado* en los personajes de Yourcenar. He creído significativo

elegir aquéllos que tuvieran relación con el tema del destino: Adriano y Zénon. El *destino dominado* inducirá al tema puntual del suicidio que para Yourcenar es el acto más libre del hombre: es una forma de forzar al propio destino, de "rematarlo".

Finalmente hay en sus obras evidencias de un *destino fatal*, la fatalidad a la que los hombres no pueden escapar.

El destino programado, voluntario de escritora; el deseo de dominar al azar.

El destierro ha preocupado a muchos grandes de la literatura que se obsesionaron por el tema de la libertad; la forma de dominar la historia es huir de ella, dejando el espacio en el que ella nos agobia, nos asfixia. La historia literaria conoce gran riqueza de desterrados: poetas, novelistas hispanoamericanos de esta segunda mitad del siglo XX, se preocuparon siempre por el tema del destierro. En la mayoría de los casos estrechamente vinculados a impulsos individuales, culturales; en otros, a impulsos colectivos o históricos externos que llevan al alejamiento de la propia tierra, esencialmente por razones políticas. Una forma de supervivencia en el destierro es el acto mismo de la escritura.

En Yourcenar, buena parte de su destino se cumplirá fuera del lugar de origen: nacida en Bruselas en 1903 vive en Europa hasta 1939, fecha en que estalla la guerra y entonces decide partir hacia EEUU, país en el que residirá hasta su muerte. Se "destierra" a los treinta y seis años y vive cuarenta y siete lejos de su país de origen. Al partir de Europa ha publicado sólo seis libros. Regresará transitoriamente. Su producción posterior, la más importante, corresponderá a su "destierro espacial".

Los lugares de infancia de Yourcenar serán los que conformarán su personalidad. Tal como dijo un escritor francés: "el niño dicta, el mayor escribe". En el caso de Yourcenar, esto no es tan absoluto. Habiendo perdido a su madre a pocos meses de nacer, viajará con su padre permanentemente y por ello en relación a su infancia expresará: "Je ne puis donc parler d'une enfance enracinée". Como su padre, quien siempre decía: "Ça suffit. Demain, on se fait la malle", se acostumbró a una vida errante de casualidades circunstanciales.

A Mathieu Galey en la entrevista "Les yeux ouverts", Yourcenar le dice muy significativamente: "Peut-être ne me serais-je développée de même si je vivais ailleurs. Qui sait pourtant, j'ai beaucoup de respect pour le hasard".

Tiene una gran voluntad de soledad: toda su existencia ha sido una alternancia de viajes, errancias voluntarias, organizadas, programadas según su curiosidad y el deseo de descubrir o de responder a sus pasiones estéticas, intelectuales y afectivas. Para ella el nacimiento ya es un azar y así lo expresa: "L' être que j'appelle moi, vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège"...

La obsesión por escribir y llegar a ser una gran novelista, por construir una obra coherente, original y ambiciosa, la persigue desde los veinte años. A propósito de su decisión de partir rumbo a Estados Unidos dirá: "J'avais quitté l'Europe, j'avais plus ou moins abandonné mon métier d'écrivain. C'était comme une oeuvre noire où tout se défait, un hiver qui a duré deux ou trois ans". Esa ruptura en el destino programado la perturba, la hiere: "C'était la même chose pour nous, exilés.

Nous ne nous rendions pas compte, ou en partie seulement, de ce qui se produisait en Europe. Et quand on se rendait compte c'était une sorte de choc individuel". Este texto es uno de los pocos en los que Yourcenar emplea la palabra "exilé", ya que prefiere "errante". Y también habla de "fronteras": "On a le sentiment d'être sur une frontière, entre l'univers et le monde humain. On demeure longtemps des étrangers, des nouveaux venus dans ce parrage américain".

En toda su obra desarrollará esta noción de frontera, de cárcel para caracterizar al mundo:

"J'ai toujours aimé surtout les pays frontiers, ce qui donne sur un lointain plus sauvage encore. Toute ma vie j'ai été très sollicitée par les voyages. Certains faits m'ayant à peu près immobilisée ici ces dernières années, j'ai eu d'abord une cruelle sensation de contrainte. J'ai compris aussi l'avantage de l'immobilité sur un point du monde. En regardant tourner les saisons sur un même lieu, on voyage toujours, on voyage avec la terre".

En el destino que se construye en Monts Déserts encuentra la mejor manera de aislarse y rápidamente encontrará un refugio en la nueva etapa de creación en "Petite plaisance", lejos de todo bullicio y frivolidad. Así dice: "J'ai vécu dans tant de pays que j'ai peine à me croire par moments d'une nationalité quelconque".

En sus últimos años, ya contando con 80 años, volverá a recorrer Europa como en su niñez. En sus textos no se encontrará el testimonio desgarrador de la condición moral y material de una desterrada, lejos de Francia. Tampoco pesimismo ni idealización, sólo nostalgia. Volverá cuando lo desee. Será el regreso a una cultura, a los amigos y a los editores, para retomar su obsesión de siempre: dejar una huella literaria y tener éxito.

La construcción de una obra, la relación con los personajes y la búsqueda de un estilo.

Yourcenar es el ejemplo de una escritora "voluntaria". Los críticos dudan al tratar de caracterizar su obra. Piatier dice: "Yourcenar, poète de l'Histoire, philosophe de l'Histoire. Elle est à la fois historien, poète et philosophe plutôt que romancier".

Difícil tarea, ama ser ambigua. En el prólogo del primer tomo de la Pléiade, dirá sólo lo que desea que sepamos: "On trouvera dans ce volume ceux de mes ouvrages qui s'orientent plus ou moins dans la catégorie du roman, de la nouvelle ou du conte, catégories devenues si vastes de nos jours qu'elles échappent de plus en plus dans les définitions".

Al comparar la cronología de composición con la de publicación, constatamos que algunos libros fueron publicados muy rápidamente después de su composición: "Alexis ou le Traité du vain combat", "Coup de grâce", "Feux". En otros casos, los textos son publicados mucho después de ser escritos: el caso más significativo es el de "Mémoires d'Hadrien", texto que Yourcenar comienza a escribir cuando contaba 20 años. Lo abandona, y por azar lo recupera en 1947 cuando, al abrir unas maletas encuentra el manuscrito que comienza "Mon cher Marc"..., la primera carta. "Las Memorias" tuvieron un proceso muy lento de elaboración como ocurrió con "L'oeuvre au Noir". Evidencia de la precocidad de Yourcenar que ya a los 20 años tuvo en pensamiento los ejes de su obra y fundamentalmente a los dos protagonistas esenciales: el emperador Adriano, personaje histórico auténtico, y Zénon, personaje ficticio, creación suya. La joven se transformará en escritora puntillosa, retomará sus notas, y dudará entre distintos géneros. Hablando de ella misma dice: "L'historien poète et le

romancier que j'ai essayé d'être". Tal definición de sí siembra confusión sobre el texto autobiográfico "Souvenirs pieux", en donde la gran ausente es ella misma.

Durante largo tiempo buscó la forma, la estructura técnica más adecuada para hacer vivir a sus personajes, estableciéndose una relación muy estrecha entre la mujer que escribe y aquéllos. Mujer y obra se confunden, la vida está al servicio de la obra. Hablará de Zénon como "*Ce frère que j'ai porté comme un fardeau pendant plus de vingt ans*". Su obsesión será organizar las relaciones con sus personajes desde su punto de vista, y evidentemente con la tendencia clásica del relato francés en concentrar, condensar, lograr un relato breve. Son nouvelles "Alexis ou le traité du vain combat", "Le coup de grâce", "Nouvelles orientales", "Anna Soror", "Comme l'eau qui coule". Incluso sus obras más importantes "Mémoires d'Hadrien" y "L'oeuvre au Noir" son textos breves, de concentración dramática, de confesión. Por eso abundan las cartas en la estructuración de sus textos ya que la confesión le permite comunicar lo más importante que es el balance lúcido. Lo notable en su caso es que se diría que su obra es el fruto de una gran experiencia de vida, de alguien que domina la cultura, la ética, la lengua. Lo que más gusta a Yourcenar es hacer el balance lúcido de una existencia, con esa introspección, esa búsqueda de equilibrio, de serenidad, tal como Adriano y la mayor parte de sus personajes dominados por pasiones, tormentos, impulsos; castigados por la sociedad, las normas y la ley, tratando de lograr el control de sí mismos más allá de las pasiones. En definitiva, lo que Yourcenar hizo en su propia vida.

Al reivindicar la etiqueta de memorias apócrifas no autobiográficas en la voz de Adriano, Yourcenar adopta la voz misma del Emperador y entra en la gran tradición francesa de la literatura epistolar. El pacto de lectura es un mensaje ejemplar a partir de un monólogo y habrá continuidad narrativa en el personaje central que dominará el discurso hasta el final con su confesión-balance. El valor del libro, su éxito internacional y permanente, reside en la importancia de fragmentos universales. Adriano habla de la mujer y he aquí lo que dice:

"La condition des femmes est déterminée par d'étranges coutumes. Elles sont à la fois assujetties et protégées et faibles et puissantes, trop méprisées et trop respectées dans ce chaos d'usages contradictoires; les faits de sociétés se superposent aux faits de nature... Dans l'ensemble, les femmes se veulent telles qu'elles sont, elles résistent aux changements ou l'utilisent à leurs seuls et mêmes fins. La liberté des femmes d'aujourd'hui, plus grande et évidente qu'aux temps anciens, n'est guère qu'un aspect de la vie plus facile des époques prospères, et même les préjugés d'autrefois n'ont pas été sérieusement entamés".

En 1951, cuando se publica el texto, tiene tanto éxito porque corresponde a las angustias, deseos, frustraciones y experiencias de la generación de 1950. Las reflexiones de Adriano sobre la necesidad de paz, la devastación de la guerra, son análisis de gran actualidad. Todavía hoy, leyendo "Memorias de Adriano", nos sentimos emocionados por la lucidez del análisis, el pesimismo por el destino de la humanidad, la locura de los hombres y la irracionalidad del mundo contemporáneo.

La muerte voluntaria como forma de dominar al destino (el destino dominado).

El suicidio en la obra de Yourcenar está planteado desde nuestro enfoque del destino, ya que atañe a la existencia misma. En la obra de Yourcenar, existen muchos suicidios, sin hablar de las muertes reclamadas o asumidas que son casi suicidios. El interés de Yourcenar respecto de la personalidad y el dramático destino de Mishima, escritor japonés quien se suicidó de modo ritual en 1970, confirma que la problemática de la muerte para Yourcenar no es una mera coincidencia, sino una obsesión permanente. Paralelamente, está el análisis de la relación del hombre con su cuerpo y la constancia del fracaso en su destino. Estamos, pues, frente a dos reflexiones permanentes en su obra: la compleja relación con el propio cuerpo (este doble que nos acompaña durante toda la vida, del que gozamos o padecemos y nos hace sufrir al mismo tiempo que amar) y la conciencia del fracaso. La escritora hace la siguiente advertencia: "*Ceux qui manquent leur vie, courent aussi le risque de rater leur suicide*".

El suicidio como una de las posibles relaciones del hombre en crisis con su cuerpo y con la muerte: solución difícil, exigente y ejemplar. La autora dice: "*La mort, pour me tuer aura besoin de ma complicité*" y en "Feux", Phédon confiesa: "*L'immobilité de la mort n'est peut-être pour moi qu'un dernier état de la vitesse suprême*".

En "Mishima ou la vision du vide", Yourcenar exalta la ética del suicidio ritual del samurai:

"... ce suicide a été ... l'équivalent d'un flamboyant et presque facile beau geste, ... une montée exténuante vers ce que cet homme considérait dans tous les sens du mot comme sa fin propre".

Yourcenar rechaza la obsesión malsana, enfermiza, desequilibrada así como cualquier exhibicionismo vanidoso que pudiera estar presente en el suicidio. Lo reivindica como: "*une préparation méthodique en vue de l'affrontement des fins dernières*".

En "Mishima ou la vision du vide" expresa: "*...il semble ici qu'il s'agisse moins d'attendre la mort de pied ferme que de l'imaginer comme un des incidents, imprévisible dans sa forme, d'un monde en perpétuel mouvement dont nous faisons partie. Le corps, ce 'rideau de chair' qui sans cesse tremble et bouge, finira déchiré en deux ou usé jusqu'à la corde, sans doute pour révéler ce vide que Honda n'a perçu que trop tard et avant de mourir*". Y luego añade: "*Il y a deux sortes d'êtres humains: ceux qui écartent la mort de leur pensée pour mieux et plus librement vivre, et ceux qui, au contraire, se sentent d'autant plus sagement exister qu'ils la guettent ... à travers les sensations de leur corps ou les hasards du monde extérieur. Ces deux sortes d'esprits ne s'amalgament pas. Ce que les uns appellent une manie morbide est pour les autres une héroïque discipline. C'est au lecteur de se faire une opinion*".

En "Souvenirs pieux", el suicidio, muerte voluntaria, es para Rémo una ardiente afirmación vital: "*le fait d'un trop-plein de forces*", en oposición a toda manifestación de cobardía, debilidad, abandono o huida. "*Toute pensée n'est valable que si elle passe aux actes*", cita Yourcenar.

Para ella, uno de los motivos de la escritura de textos autobiográficos es justamente la voluntad desesperada del hombre por ser testigo de su propia vida: si no somos testigos, el cuerpo nos domina y cuando desaparece, nos borra de esta tierra.

Adriano reflexiona sobre el suicidio y dirá: *"Je n'ai jamais été l'ennemi de la sortie volontaire; j'y avais pensé comme à une fin possible au moment de la crise qui précéda la mort de Trajan. Ce problème du suicide, qui m'a obsédé depuis, me semblait alors une solution facile."...* *"Pour moi, je comprenais mal qu'on quittât volontairement un monde qui me paraissait beau, qu'on n'épuisât pas jusqu'au bout en dépit de tous les maux, la dernière possibilité de pensée, de contact, et même de regard. J'ai bien changé depuis".*

El suicidio de Antinoüs, *"ce singulier chef d'oeuvre"*, lo ata definitivamente a él. Adriano no considera a este suicidio como crimen. Es un don, una prueba definitiva de entrega: *"Mon deuil n'était qu'une forme de débordement, une débauche grossière: je restais celui qui profite, celui qui jouit, celui qui expérimente: le bien-aimé me livrait sa mort..."*

La propia muerte lo obsesiona; no va a decidir su suicidio, va a optar por "patientia": la vida es atroz pero hay que seguir viviendo y entrar en la muerte con 'los ojos abiertos'.

"Ma patience porte ses fruits; la vie redevient presque douce... L'avenir du monde ne m'inquiète plus; je ne m'efforce plus de calculer, avec angoisse, la durée plus ou moins longue de la paix romaine; je laisse faire aux dieux. Ce n'est pas que j'aie acquis plus de confiance en leur justice, qui n'est pas la nôtre, ou plus de foi en la sagesse humaine; le contraire est vrai. La vie est atroce; nous savons cela. Mais précisément parce que j'attends peu de chose de la condition humaine, les périodes de bonheur, les progrès partiels, les efforts de recommencements et de continuité me semblent autant de prodiges qui compensent presque l'immense masse des maux, des échecs, de l'incurie et de l'erreur. Les catastrophes et les ruines viendront; le désordre triomphera, mais de temps en temps l'ordre aussi. La paix s'installera de nouveau entre deux périodes de guerre; les mots de liberté, d'humanité, de justice retrouveront çà et là le sens que nous avons tenté de leur donner... Quelques hommes penseront, travailleront et sentiront comme nous: j'ose compter sur ces continuateurs placés à intervalles irréguliers le long des siècles, sur cette intermittente immortalité. Si les barbares s'emparent à jamais de l'empire du monde, ils seront forcés d'adopter certaines de nos méthodes; ils finiront par nous ressembler".

El destino colectivo.

La reflexión sobre el destino del mundo actual que leemos en "L'histoire d'Auguste" se aproxima a la reflexión de Adriano:

"Nous avons appris à reconnaître ce gigantisme qui n'est que la contrefaçon malsaine d'une croissance, ce gaspillage qui fait croire à l'existence de richesse qu'on n'a déjà plus, cette pléthore si vite remplacée par la disette à la moindre crise, ce divertissement ménagé d'en haut, cette atmosphère d'inertie et de panique, d'autoritarisme et d'anarchie, ces réaffirmations pompeuses d'un grand passé au milieu de l'actuelle médiocrité et du présent désordre, ces réformes qui ne sont que des palliatifs et des accès de vertus qui ne se manifestent que par des purges, ce goût du sensationnel qui finit par faire triompher la politique du pire au milieu de grossiers habiles, de fous violents, d'honnêtes gens maladroits et de faibles sages".

Resumiendo, en Yourcenar encontramos dos ideas fundamentales.

En primer lugar, la obra literaria, en tanto resultante de múltiples experiencias extrapersonales, supera ampliamente al autor mismo: *"Contrairement à l'opinion de la plupart de mes contemporains, je considère un livre, même le plus personnel, comme une oeuvre en partie collective. Tout ce qui est de nous, en nous y entre, mais aussi tout ce que nous avons entrevu ou deviné; les livres lus et les voyages faits, les observations d'autrui autant que les expériences traversées par l'écrivain lui-même; les notes marginales du correcteur d'épreuve, les lecteurs amis ou hostiles, nous sommes tous trop pauvres pour vivre uniquement des produits de ce lopin d'abord inculte que nous appelons 'moi'.*

"La grossière curiosité pour l'anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplée par les méthodes d'une presse et des médias s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire..."

En segundo lugar, para Yourcenar los personajes de los libros son independientes, 'escapan' a su autor: *"J'enrage quand on me dit qu'Hadrien c'est moi. Je me hâte de répondre que je n'ai pas construit le Panthéon. Ce qui est faux quand on s'imagine qu'un personnage c'est nous. Si c'étaient nous, ils seraient aussi pauvres que nous, ils auraient les mêmes limites. L'important est d'avoir un personnage qui nous apprenne quelque chose, dont le tempérament, dont la vie soient assez différents pour que nous ayons en quelque sorte des rallonges".*

Así, Adriano le ha posibilitado meditar sobre su obsesión por la serenidad en la vida, por la superación del vértigo del suicidio, mientras que Zénon encarna la victoria del hombre sobre su propia muerte: morir por decisión propia es un acto de libertad, de lucidez: *"Action suprême de choisir le moyen, le lieu et l'exact moment".* Lo importante es que Zénon se siente definitivamente libre.

El ritual del suicidio es creado por el hombre, no impuesto a él. En cambio, el destino histórico de la sociedad es un desencanto sin duda, para Yourcenar, como lo prueban en los años 50 las reflexiones de Adriano. El individuo no puede escapar a su destino colectivo: allí está el juego del azar y de la fatalidad. "Denier du rêve", "Un coup de grâce", "Alexis" nos dan la evidencia. En todos los casos los seres están sometidos al destino; pero la sumisión en Yourcenar es lúcida, no es esclava, es sumisión que reconoce que algo nos supera y la lucidez de la mirada nos permite seguir, testimoniar y tener fe en las verdades.

"Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. Nature enfèrme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu pusses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme."

*Pic de la Mirandole
Oratio de hominis dignitate
"L'oeuvre au Noir".*

Itinéraires compromis

La jeunesse entre ironie et violence

Compte tenu du fait qu'il me revient d'ouvrir, par mon exposé, la partie académique de ce onzième colloque de littérature française en Argentine, j'ai souhaité traiter un thème de littérature comparée, aux confins des deux sujets de réflexion proposés cette année aux participants: Le destin, d'une part, et l'humour et l'ironie, d'autre part.

J'entends donc faire incursion sur l'une et l'autre voie ou plutôt, aborder de front ces deux questions.

De sorte que je parlerai de la jeunesse actuelle, dans sa recherche d'un itinéraire de vie, entre ironie et violence, telle qu'elle est présente dans trois œuvres latino-américaines et trois romans francophones.

Les textes que j'ai retenus sont les suivants: pour la partie hispanophone, "Animales Domésticos" de Guillermo Saccomanno, "La Pasión en colores" de Carlos Bernatek, "No Nacimos pa' semilla" de Alonso Salazar¹⁾.

Les deux premiers ouvrages, d'auteurs argentins contemporains, sont des fictions: nouvelles dans le premier cas, roman dans le second; le troisième constitue un recueil de témoignages de tueurs à gage colombiens.

Pour la partie francophone, deux romans d'auteurs français: "Un Aller simple" de Didier van Cauwerlaert et "La Vie n'est pas une punition" de Pascal Dessaint ainsi qu'un roman canadien: "L'Hiver de force" de Réjan Ducharme²⁾.

Par l'étude comparée de ces textes, je tracerai les méandres d'une vision actuelle de ces itinéraires compromis.

I. Le Destin et l'absence de destinée

Avant toute chose, il me semble convenable de rappeler que le destin peut être compris, à la fois, comme une force inéluctable qui détermine de façon irrévocable le sens de l'existence humaine, et comme l'ensemble des événements qui composent la vie, de telle sorte que l'on peut parler de fatalité sans futur ou bien de destin dans l'absence même de destinée.

A. Cul-de-sac

Les personnages qui traversent tous nos textes évoluent dans un contexte urbain: Paris dans "La vie n'est pas une punition"; Marseille dans "Un aller simple"; Montréal dans "L'hiver de force"; Buenos Aires dans "Animales domésticos" et "La pasión en colores"; Medellín dans "No nacimos pa' semilla".

La ville, le quartier, exercent une influence déterminante sur le comportement de ceux qui y gravitent, comme si l'urbanisme et la psychologie se mêlaient en un méandre inextricable:

"El Barrio es un laberinto indescifrable"

écrit Alonso Salazar³⁾, faisant écho à André, le protagoniste central de L'hiver de Force:

"La ville de Montréal croupit dans des espoirs plus tordants, tordus, tortillés du cul. Ça pullule, infeste [...] trop de monde comme nous ça écoeure"⁴⁾.

Si le quartier, la cité, sont à l'image de ceux qu'ils abritent, torves et sinueux; ils protègent néanmoins, dans certains de nos textes, de l'anonymat généralisé qui règne dans la grande ville.

Le quartier a ses lois et reconnaît les siens.

"Note algunas miradas inquisitivas que me hicieron acordar del pueblo: cualquier extraño se distinguía de inmediato. La diferencia radica en que en una ciudad tan grande, uno podía salir por la mañana, asesinar a alguien en otro barrio, y volver campante por la noche a recibir los mismos saludos de cortesía",

constate, avec un certain cynisme, Javier Parra, le narrateur de La Pasión en Colores.⁵⁾

Dans deux de nos textes, celui d'Alonso Salazar et celui de Didier van Cauwelaert, le quartier en vient véritablement à jouer un rôle prépondérant. Ceux qui naissent et grandissent là doivent en adopter les lois.

"J'ai dû arrêter l'école au milieu de la sixième, à cause de Vallon-Fleuri qui n'aime pas les bouches inutiles. A cinq ans on est "chouf", guetteur à pied, à sept ans on pique ses premiers sacs, à onze ans on devient "alouette", guetteur en mob, et on arrête l'école. C'est comme ça",

explique tranquillement Aziz, dans "Un aller simple"⁶⁾.

Pour être reconnu dans ce milieu, à la fois géographique et humain, il convient de se singulariser du reste de la population de la ville par de codes sociaux déterminés ou plutôt prédéterminés.

Nos protagonistes évoluent presque tous dans un contexte de dénuement et de pauvreté qui va tout naturellement les amener à la délinquance. Le labyrinthe s'avère être un cul-de-sac.

Dans la totalité des textes retenus, les protagonistes ont des difficultés financières, et, même

si celles-ci se manifestent de façons diverses et à plus d'un titre, c'est toujours d'abord dans la précarité du foyer en tant que ménage et domicile qu'elles se concrétisent.

Ainsi, Alberto et Rita de "Animales domésticos" vivent dans un appartement froid, obscur et humide, au fond d'une maison "chorizo" délabrée.

Emile de "La vie n'est pas une punition", comme Nicole et André de "L'hiver de force" en viennent à vendre leurs meubles et leurs effets personnels pour survivre; beaucoup, comme Javier⁷⁾ ou Emile⁸⁾ déménagent en fonction des rencontres et des opportunités qui s'offrent à eux.

Aziz, quant à lui, symbolise cet état de dénuement: il vit dans

"un combi Volkswagen sur cales"⁹⁾.

Ses affaires personnelles se résument aux vêtements qu'il porte et à quelques reliques contenues dans un sac en Nylon.

La majorité des jeunes gens dont nous suivons l'itinéraire ne travaillent pas ou du moins pas au sens habituel du terme, ils se consacrent le plus souvent à des activités marginales; les seuls qui ont un emploi se font humilier et reçoivent un salaire de misère, à l'image de Javier Parra qui gagne:

"la compensación-estimulo[...] un paquete de yerba, un kilo de azúcar y una bolsa de fideos guiseros"¹⁰⁾

On comprend que devant tel affront, les vocations se font rares.

Ainsi, même si plusieurs des protagonistes de nos textes ont fait des études universitaires, aucun ne parvient à vivre convenablement d'un travail épanouissant et honnête, tous sont réduits au ridicule et à l'humiliation, à l'image de Emile de "La vie n'est pas une punition", qui est contraint de jouer le Père Noël sur roulettes dans un hypermarché, aux ordres de l'amant de sa petite amie...

Quant à Nicole et André de "L'hiver de force", ils traînent leur ennui et leur hargne en corrigeant des épreuves, à 1\$ la page, tout en rêvant, bien en vain, à ce que Roger Degrandpré les aide à s'en sortir:

"Ça fait des mois qu'on se plaint... qu'on se colle à lui comme des chiens fous bâtards et galeux pour qu'il nous aide à trouver une grosse job dans la publicité"¹¹⁾

Marqués donc par les signes du temps présent: chômage ou "petits boulots", nos textes traitent également d'un autre fléau du moment: le sida.

Dans la nouvelle intitulée "Deje su mensaje después de la señal" de "Animales domésticos", Fabbri, seul et malade, passe son dimanche à appeler Cecilia, qui, bien que présente, laisse son répondeur branché. Dans "La vie n'est pas une punition", Alex le désespéré congénital, devient séropositif après une nuit passée avec Anabelle qu'il cherche ensuite à tuer.

Le destin de Alex, comme celui de Fabbri saute aux yeux, incontournable:

"El cementerio está tan cerca de mi departamento que hasta voy a ahorrarme bastante a todos en viáticos y gastos de traslado" 12).

Anonymat des grandes villes et lois du quartier, pauvreté, chômage, maladie: le destin de la jeunesse, tel qu'il apparaît dans nos textes semble bien compromis. On comprend mieux, dès lors, pourquoi et comment la trame du temps va s'en trouver perturbée. Le futur prévisible semble si fatalement noir qu'il amène une révolte violente et ironique, faisant du présent l'unique repaire paradoxal.

B. Le temps perturbé

Les six textes sur lesquels porte ma réflexion font état d'une perturbation dans la chronologie qui se caractérise par un certain nombre d'éléments récurrents:

1. Evanescence de l'enfance et agonie du souvenir

Les personnages des textes que j'ai choisis sont des jeunes qui ont entre quinze et trente ans, leur passé a cependant disparu avec l'enfance qu'ils ont bel et bien enterrée; quant à leur futur, il est si nettement tracé qu'il en devient inadmissible.

La plupart d'entre eux sont marqués, dès leur plus jeune âge, du sceau de la mort de leurs parents, décédés de mort violente: la vie devient alors une gageure, un pari sur la mort:

"Es la construcción de una obra de vida sobre la muerte" 13)

Dans "Un aller simple", Aziz est extrait d'une *Ami 6* sur le point d'exploser par Vasile, un vieux gitan qui est à l'origine de l'accident dans lequel les parents du bébé ont trouvé la mort. C'est donc paradoxalement le tueur qui va se transformer en tuteur, et cet enfant sans nom et sans identité deviendra, au hasard d'un faux passeport, Aziz parce que c'est un prénom qui ressemble à *Ami 6*...!

Comme lui, la majorité des jeunes protagonistes de nos textes vivent sans racines et sans héritage.

"Curiosamente había olvidado la cara de mi padre"

constate Javier Parra dans "La pasión en colores" 14).

La fait de supprimer toute trace du passé devient même une obsession dans "La vie n'est pas une punition":

*"- J' imagine que vous avez des lettres, des photos...
- Ça se pourrait...
- Alors tout doit être détruit" 15).*

2. Le présent perpétuel de l'instant figé

La destruction du passé amène les personnages de nos textes à vivre dans un présent permanent et par conséquent continûment renouvelé. Sans passé, le présent se construit sur un rituel constamment recommencé et qui, dans certains cas, comme dans "L'hiver de force", amène une sclérose presque totale de l'action:

"On s'est levés au milieu de l'après-midi. On serait bien restés couchés mais ça faisait une heure qu'on avait envie de pisser; on n'était plus capables de se retenir" 16).

La narration elle-même perd sa linéarité; elle devient à la fois réitérative et morcelée, entrecoupée par une succession de jeux de mots, de bribes de citations, de fragments de dialogues rapportés ou de messages téléphoniques qui défilent. Un présent vide s'étend, occupe l'espace.

"La vida", pense Cecilia, dans recueil de nouvelles de Guillermo Saccomanno, "se parece bastante a estar en lista de espera en un aeropuerto" 17).

Mais si attendre passivement un avenir qui n'arrive pas semble alors le destin de plusieurs personnages de nos textes, d'autres en revanche vont être amenés à investir le présent d'une violence rebelle sans limite qui les amènera, au sens figuré comme au sens propre, à "tuer le temps" 18).

Il est à ce propos révélateur que Javier Parra, qui deviendra par la suite assassin, lit Sartre, et médite sur cette idée, pleinement conscient de l'ambiguïté qu'elle contient. 19)

"La vida es un instante. Ni el pasado ni el futuro existen"

lit-on chez Alonso Salazar 20), faisant écho à Pascal Dessaint qui, par la bouche du narrateur nous dit:

"-Ne te projette pas dans l'avenir, ça ne sert à rien" 21)

3. Télécopage des âges de la vie

Dans tous les cas, c'est bien parce que le sentiment de progression chronologique est inexistant que les âges de la vie vont être amenés à se télescoper.

La distorsion de la sensation du temps dans sa linéarité rend paradoxalement le présent, par définition fugitif, si dense qu'il en devient lourd de conséquences: il absorbe le passé et le futur. La vieillesse devient alors un âge purement imaginaire.

"Le fío a los mayores de 80 años que traigan el abuelo"

affirme, avec ironie, un écriteau sur le mur de la maison de Rafael dans le texte d'Alonso Salazar 22).

Devant un tel processus, c'est seulement au moyen d'une dérision parfois violente que l'instant présent devient supportable.

"L'unique raison, à mon sens d'inventer une machine à remonter le temps est, en la circonstance mon envie d'égorger le Christ dans son berceau",

soutient Emile dans *La Vie n'est pas une punition*²³⁾.

Naître, créer la vie semble alors un processus anormal, qui vient perturber le néant léthargique de la médiocrité humaine; la mort seule peut rétablir l'ordre des choses.

*"Je pensai alors à tous les ventres de femmes, au ventre de la femme, d'où nous venions tous, où nous ne retournerions pas, à l'ironie de l'existence, au fait que c'était finalement trop facile de mettre au monde, pour ensuite laisser sa progéniture mourir comme personne ne le souhaite"*²⁴⁾.

La mère, comme génitrice est, de fait, vecteur de transmission de la mort. C'est pourtant la seule personne pour et par laquelle la vie pourrait avoir un sens.

Ce qui amène certains de nos personnages, dont l'existence est compromise, à désirer écourter leur propre vie afin de ne pas disparaître avant celle qui les a mis au monde. C'est le cas d'Alex dans *"La vie n'est pas une punition"*²⁵⁾.

De façon similaire, chez Alonso Salazar, lorsqu'Antonio, jeune tueur à gage de Medellín, agonise, son seul regret est de mourir avant sa mère:

*"Mi cucha [...] es una tesa [...] A la larga, lo único que me duele para despegar vuelo de esta tierra es dejarla sola"*²⁶⁾.

Ainsi, le processus de perturbation du temps atteint son comble: le fils qui a symboliquement tué son père meurt avant sa mère parce qu'il a nié le futur et voulu jouer avec son destin.

C. L'absurdité du jeu social

Si la jeunesse perd, comme nous l'avons vu, le sentiment de la durée, c'est parce que son sens des valeurs sociales (famille, travail...) est d'ores et déjà perturbé.

1. Rituels abscons

Comme nous l'avons signalé précédemment, les deux grands ordonnateurs sociaux que sont la famille et le travail apparaissent inmanquablement dans nos textes sous la forme de pratiques absurdes.

Encore une fois, peu de nos protagonistes sont directement confrontés à un univers familial

construit, et c'est plutôt dans les textes latino-américains, en particulier chez Saccomanno et Salazar, que le sujet de la famille est directement abordé; malgré cela, il n'en demeure pas moins que c'est toujours pour en montrer les failles. Ainsi, si les relations ou plutôt les disputes, entre Javo et Lili, la fuite de leurs enfants constituent-elles un leitmotiv permanent dans *"Hoy es muy lunes"*²⁷⁾.

Le thème du travail, comme facteur d'aliénation, de frustrations entraînant finalement les jeunes à la délinquance est, en revanche, et comme nous l'avons laissé entendre précédemment, beaucoup plus présent dans nos textes.

Dans la quasi-totalité des œuvres traitées, une prolifération de seconds rôles servent à illustrer comme des caricatures ces professions déshumanisées qui se voient réduites à une suite sans fin de comportements attendus. Ainsi, *le Légaliste* (chef du personnel) dans *"La vie n'est pas une punition"*; Pignol (policier) et Jean-Pierre Schneider (l'Attaché Humanitaire), *"cette chose de bureau, cet uniforme, ce rêve mort, ce personnage de Magritte"*²⁸⁾, dans *"Un aller simple"*, remplissent-ils ce rôle de fantoches.

Dans *"La pasión en colores"*, la société où travaille Javier Parra lorsqu'il arrive à Buenos Aires ressemble à celle où évoluent Alberto et Vicky dans le livre de Guillermo Saccomanno. Il s'agit, dans les deux cas, d'installations vétustes où se répètent mécaniquement des activités obscures dont la finalité n'apparaît ni au lecteur ni aux protagonistes qui y travaillent; rituels méticuleusement accomplis par des employés bornés:

*"Los viejos parecían atados a sus sillas, con la ropa gastada y una actitud ante el trabajo que parecía inmutable, como si en este recinto no hubiera invierno ni verano, noche o día; la luz artificial sobre la mesa era el único brillo en medio de una opaca tiniebla"*²⁹⁾.

Les jeunes héros de nos textes ne sont pas fait pour ce genre d'activités fébriles et peu lucratives.

Aussi, comme Javier Parra, seront-ils rapidement amenés à rechercher d'autres chemins de traverses, alternatives qui leur permettent de jouir sans attendre de la vie et de ses fruits: célébrité, argent et sexe.

2. De l'envie à la haine

Un tel constat engendre inmanquablement une modification dans l'itinéraire de nos héros. De telle sorte que, André et Nicole abandonnent leur activité de correcteurs d'épreuves pour se consacrer à temps plein à une vie de parasites, courtisant les connaissances qu'ils ont dans les milieux artistiques et le show business: Roger Degrandpré; Marcel Marsit; Petit Pois alias *"La Toune"*; Lainou...³⁰⁾ Ce qui, comme corollaire ne fait que cultiver l'envie et la haine qu'ils leur voue.

"Si c'était à recommencer, ce serait pas aux Beaux-Arts qu'on irait, c'est aux Hautes Etudes pour devenir millionnaires, pour regarder les fraîches comme elle ["Sex-Expel"] se fendre en quatre pour nous faire plaisir! Ça bande rien qu'avec les grosses légumes puis ça te traite comme Ponce Pilate dans le Credo quand tu te mets à genoux merci beaucoup" [...] ³¹⁾

Puisqu'ils ne parviennent pas à réaliser leurs désirs légalement, beaucoup de nos protagonistes commencent à caresser des sentiments ambigus: ils nourrissent un désir de vengeance et de haine envers ceux qui réussissent ("Les gens qui réussissent exprès pour te faire chier, bonhomme" ³²), cherchant simultanément à réunir les conditions d'un coup qui pourrait les enrichir.

Ainsi, Alex, Emile et Lyse qui détestent "ces mecs aux dents longues qui vous soûlent à la première occase" ³³ décident-ils de réaliser un hold up dans l'hyper marché où Lyse travaille comme caissière, et où Emile s'est fait humilier, déguisé en père Noël et cocufié par le chef du personnel... Au passage, ils s'attaquent à Roger, le patron d'Alex, "un mec que j'avais jamais pu pifer, un mec qui avait su profiter à fond de la crise et du système pour exploiter des jeunes jusqu'au trognon" ³⁴. Sans la moindre hésitation, ils le ligotent et le font exploser avec une grenade.

II. La création d'une identité nouvelle au moyen de l'ironie

Sans futur et dans un présent insatisfaisant, en l'absence de reconnaissance sociale, les jeunes qui évoluent dans nos six textes sont à la recherche des chemins de traverses qui vont leur permettre de se sentir exister.

Dans la dérision qui émane de la société contemporaine, ils vont être progressivement amenés à se créer une identité nouvelle par deux moyens: l'ironie et la violence, l'une et l'autre débouchant en fait sur la mort.

A. Je suis un autre

1. Travestissement et changement d'identité

Changer de direction dans la vie provoque un changement dans la personnalité des protagonistes.

Il est à cet égard significatif que dans deux de nos textes, "La pasión en colores" et "Un aller simple", les héros utilisent des papiers d'identité falsifiés.

Dans "Un aller simple", c'est même précisément autour de cette idée de non identité/identité volée que se construit le roman: le héros, qui, comme nous l'avons dit est rescapé d'un accident de la route, grandit au milieu des gitans. Il n'a pas de nom car il a été trouvé alors qu'il était bébé. On lui procure alors des documents falsifiés au nom de Aziz Kemal. Il devient alors arabe par pur hasard. Mais ce hasard se meut en fatalité puisqu'il sera expulsé au Maroc, le pays de sa nationalité supposée, lorsqu'il est accusé de vol. Accompagné d'un attaché humanitaire chargé de sa réinsertion, il recherche alors, au Maroc un passé imaginaire.

Dans "La pasión en colores", Javier Parra rencontre Greta, qui, comme Nilo, fait commerce de papiers d'identité volés, et grâce à laquelle il va pouvoir, lui aussi, lorsqu'il devra fuir l'Argentine, changer d'identité.

- ¿Cómo es tu verdadero nombre? -pregunté tratando de no presionarla.
- ¿Cuál te gusta? Puedo ser Greta, Gretchen, Rebeca, ¿Cómo quieras que me llame?
- El original, el nombre original.

- No te lo voy a decir. Yo misma lo olvidé. Así puedo ser judía, alemana, inglesa; lo que quiera. Además, todavía estoy prófuga; no quiero comprometerte" ³⁵.

2. Surnoms

Dans la grande majorité de nos textes, la recherche d'une nouvelle identité implique un jeu sur les noms.

Les jeunes délinquants de "No nacimos pa' semilla" répondent tous à des surnoms: Lunar, Papucho, El Loco Uríbe, Montañero, El Mono, El Costeño, La Belleza ...

Dans "L'hiver de force", André et Nicole affublent les mêmes personnages de divers sobriquets, ainsi, *Petit Pois* est aussi *La Toune*, dont le véritable prénom est Catherine; *Sex Expel* peut aussi s'appeler *Gaies-Varices* ou *La Castreuse de Parme* ou bien encore *Mal-Située* ou *mal-struée*...

Bien que de façon différente, il s'agit dans les deux cas de créer entre les personnages un nouveau lien de complicité entre eux. Chez Alonso Salazar, les jeunes s'identifient aussi par leur appartenance à une bande, qui nécessairement s'opposera à une autre; dans le roman de Réjan Ducharme, il s'agit, pour Nicole et André de s'unir dans un commun sarcasme.

3. Liaisons dangereuses

Si certains de nos personnages évoluent totalement seuls, comme Flavio dans la nouvelle de Saccomanno intitulé "Fuego" ³⁶, la grande majorité d'entre eux agissent à plusieurs. C'est en général dans le groupe ou pour le moins c'est dans l'établissement d'une relation ambiguë que vont se créer ces fameuses *liaisons dangereuses* qui engendreront tous les débordements délictueux.

L'identification au groupe implique alors l'adhésion à un nouveau système de valeurs et déclenche un processus de stimulation des violences et des frustrations latentes chez l'individu isolé.

Il a fallu que François, Lysé, Emile et Alex s'unissent pour que la tuerie finale ait lieu ³⁷.

Dans "No nacimos pa' semilla", le rôle joué par les bandes est capital et exemplaire à plus d'un titre:

"En adelante todos responderán por todos, serán como un solo cuerpo. Serán los reyes del mundo" ³⁸,

unis pour survivre dans une guerre acharnée, parce que, comme dit la chanson,

"No hay cama pa' tanta gente" ³⁹.

B. Construire son destin

1. Vers une nouvelle déontologie

Afin de parvenir à être accepté et intégré dans le monde fermé de ces complicités douteuses, nos personnages vont devoir respecter certains codes spécifiques et pour le moins aussi stricts que ceux qu'ils ont rejeté dans la société qui leur a fermé les portes.

L'argent, les vêtements, le sexe deviennent alors fondamentaux: ils permettent l'ostentation.

Avoir de l'argent signifie le dépenser dans des plaisirs visibles et éphémères, puisque, de toute façon, comme nous le répétons depuis le début, la vie est elle-même fugace.

Dans "La vie n'est pas une punition", les jeunes protagonistes partagent caviar et champagne avant l'attaque finale.

Dans, "La pasión en colores", "Un aller simple" et "No nacimos pa' semilla", c'est d'abord par la manière de s'habiller que l'on reconnaît le passage du monde de la pauvreté à celui du luxe: Javier Parra modifie son allure au fur et à mesure de son ascension sociale, qui, elle-même va de pair avec l'accroissement de ses escroqueries; Aziz Kemal tient à ce que sa tenue, lors de ses fiançailles, soit à la hauteur de la réputation qu'il entend se faire, dans le monde de la délinquance, parmi les gitans:

"Costume blanc Daniel Hechter avec fourlet du pantalon cousu à l'extérieur comme c'est la mode, et la chemise Oxford à rayures assorties à la cravate de chez Pierre Cardin en soie pure" ⁴⁰⁾.

Ce goût visible pour l'ostentation se retrouve chez les tueurs à gages de Medellín:

"Los sardinos pasan luciendo sus camisetas anchas de colores fosforescentes: rojas, naranjas, verdes, amarillas; escapularios sobre el pecho y los tobillos; tennis Reebok y Nike" ⁴¹⁾.

Il s'agit bien là d'un code de reconnaissance visuel, important parce que révélateur de la manière de penser de ceux qui l'adoptent. Au-delà de l'apparence vestimentaire, stricto sensu, c'est bien le fait de partager un véritable code de communication qui va unir ces jeunes gens avides de reconnaissance.

2. Ironie du Verbe

Le langage comme trait d'union entre les membres du groupe joue un rôle essentiel dans l'ensemble de nos textes.

Or, c'est dans l'ironie, dans cette manière si particulière d'introduire la moquerie en disant le contraire de ce qu'un néophyte comprendrait, que nos héros, si peu héroïques par ailleurs, vont se reconnaître.

A ce titre, nous prendrons comme exemple symptomatique le texte colombien et le roman québécois.

Dans l'argot de Medellín qu'emploient les jeunes de "No nacimos pa' semilla" semble à ce titre, particulièrement intéressant. L'ironie y est partout présente sous la forme d'une raillerie inquiétante

qui badine avec la mort. Certaines expressions clés reviennent : *los enamorados* sont les victimes en sursis; *cantar una misa* dénoncer l'autre; *el cocinero* le fabricant de cocaïne; *la finca* la prison; *el paciente* ou *el muñeco*, le mort; et, bien sûr, *el parcero* l'ami associé, celui qui appartient à la même bande.

Dans "L'hiver de force", les deux protagonistes centraux partagent avec le lecteur, qui doit à tout moment s'interroger ⁴²⁾ sur le sens de ce qui est dit, un goût prononcé pour la création verbale. Réjan Ducharme joue avec nous par le truchement du langage qu'emploient ses personnages.

Ce même phénomène d'interaction avec le lecteur se retrouve aussi, bien que dans une moindre mesure, dans les deux romans français.

Dans "Un aller simple", Didier van Cauwelaert a recours à une forme particulière d'ironie, liée à l'ingénuité construite du style employé (phrases courtes et simples, double-sens des vocables utilisés) qui invite le lecteur à prendre avec humour sarcastique ce qui, à première vue semblerait dû à l'ignorance et à la naïveté fataliste de son personnage.

À l'exception faite donc, peut-être, des deux textes argentins, le lecteur se voit entraîner dans une complicité littéraire liée à l'utilisation de procédés linguistiques particuliers. Il ressort de ce recours constant à l'ironie une sorte d'initiation du lecteur au cynisme et à la violence des personnages. C'est d'ailleurs ouvertement le but recherché par Alonso Salazar:

"Hay que adentrarse en las motivaciones y la lógica de los jóvenes que pasan matando [...] y, para hacerlo, escoge una vía novedosa: rescatar las versiones de los protagonistas" ⁴³⁾.

3. Initiation mystique

Mais si le langage, en tant que code compréhensible par un groupe déterminé et restreint, joue un rôle fondamental dans nos textes, les jeunes gens qui y sont dépeints vont devoir aussi faire l'apprentissage de certaines règles spécifiques.

Ils doivent passer avec succès certains rites d'initiation.

Les gitans de "Un aller simple" ont, par exemple, leurs règles.

Aziz, puisqu'il n'est pas gitan de naissance, et même s'il a passé toute son enfance parmi eux, ne peut se marier avec Lila que parce qu'elle n'est plus vierge (son promis, Rajko, qui s'est fait tuer, lui avait demandé *une avance*) et à la condition qu'il amasse une dote suffisante, composée pour l'essentiel, d'autoradios et de chaînes volés. Le frère aîné de la jeune fille se charge de la négociation.

De son côté, Toño de "No nacimos pa' semilla", après avoir tué son premier *paciente* est invité à une cérémonie initiatique empreinte de satanisme, dans laquelle s'entremêlent le sang d'un chat égorgé, le vin et le rock ⁴⁴⁾.

Dans ces rites d'initiation, le jeune doit accomplir un certain nombre d'actes délictueux, au terme desquels il aura droit à une cérémonie religieuse pour *bénir* l'union sacrée qu'il a forgée avec le groupe.

Quant à Mario, dans le même recueil, enfermé dans la fameuse prison de *Bellavista*, il dirige ses prières au *Santo Juez*, et tous ces jeunes tueurs, sans exception, portent des scapulaires et vénèrent la Vierge Marie, même si c'est d'une manière particulière...

*"Virgencita vos que sos tan mamacita no me dejés embalar, ayúdame a salir de las dificultades"*⁴⁵⁾.

Dans les autres textes, bien que la religion ne se mêle pas à la violence de façon si prononcée que dans "No nacimos pa' semilla", il est cependant possible de relever un certain type de rite initiatique qui va souder le *pacte* entre les comparses.

C. La vie est un spectacle

1. Mise en scène

Le pacte mystique peut aussi prendre un aspect singulier, à la fois festif et comique, ainsi, dans "La vie n'est pas une punition", le fait que Lyse achète à Emile un costume de Père Noël *hors saison* signifie très clairement pour les deux qu'elle désire établir une relation durable avec lui⁴⁶⁾.

Il faut bien reconnaître que le déguisement -que ce soit celui de Père Noël ou de dinosaure- joue un rôle à part dans le roman de Pascal Dessaint; néanmoins, il ne s'agit en fait, que de mettre en scène, avec une certaine ostentation, une constatation récurrente à nos ouvrages: la vie est une mascarade. Or il est clair qu'à partir d'une telle constatation, nos personnages vont être amenés à lui donner, par le biais du sarcasme et de la violence, un aspect festif saugrenu et souvent à la limite du tolérable.

2. Quand la fiction et la réalité s'entremêlent

Comme nous l'avons dit, un seul de nos textes se présente comme un recueil de témoignages réels: celui de Alonso Salazar. C'est peut-être pourtant dans ce livre que l'on va rencontrer le plus d'exemples du mélange entre fiction et réalité chez les personnages.

Les films jouent un rôle essentiel dans la formation de ces jeunes qui se définissent eux-mêmes comme des "*pelados rambotizados*"⁴⁷⁾:

*"Hay que saber coger el arma, saber disparar al punto y saberse retirar. Con las películas [...] aprendemos mucho. Nosotros vemos cintas de pistoleros, Chuck Norris, Cobra Negra, Comando, Stallone, y miramos cómo coger las armas, cómo hacer coberturas, cómo retirarse"*⁴⁸⁾.

La fiction est mise en pratique dans la réalité, mais, inversement, la réalité se dissout continuellement, au long de nos divers récits, aussi bien latino-américains que francophones, dans la fiction.

À telle enseigne que, dans "L'hiver de force", des pages entières du roman sont consacrées aux programmes de télévision que Nicole et André, enfermés chez eux, voient défiler devant leurs yeux, des heures durant.

Certains livres jouent aussi un rôle similaire à l'intérieur même de nos textes. Toujours chez Réjan Ducharme, André et Nicole se plongent dans "La flore laurencienne" pour passer le temps. Des

passages entiers sont alors retranscrits pratiquement intégralement par l'auteur du roman.

Aziz, quant à lui⁴⁹⁾, ne se sépare pas de son atlas de "Légendes du monde", dans lequel il va se rechercher une origine imaginaire. Le livre devient alors à la fois un guide de voyage initiatique et réel.

Mais si, pour Aziz, cette expédition dans *l'Atlas* va l'amener à se trouver une véritable identité, elle se transformera en équipée mortelle pour l'Attaché Humanitaire que le jeune homme entraîne dans son aventure marocaine.

III. Destin et reconnaissance: se sentir vivre dans la mort

A. Sans limites

Puisqu'ils n'ont pas leur place dans la société contemporaine, les jeunes protagonistes de nos ouvrages se créent une identité nouvelle, qui va leur permettre de se sentir exister.

Comme nous venons de le voir, c'est le plus souvent par un processus d'intégration à une bande, un groupe restreint et fermé, régi par d'autres lois qu'ils vont y parvenir.

Tandis qu'ils perdent le sens de la réalité pour s'enfoncer dans un microcosme régenté par des règles qui n'ont pas cours dans la société de laquelle ils s'excluent, ils font de leur propre vie un spectacle permanent.

Ce phénomène se réalise au moyen de l'ironie et du cynisme dont font preuve tous les personnages, et que la distance du récit accentue à son tour.

1. Décadence, drogue, alcool

Dans la mesure où le sens du réel n'a plus cours, les limites de la bienséance et de la moralité disparaissent.

Beaucoup de nos personnages font alors de l'alcool l'un des moyens privilégiés d'atteindre, ou de feindre d'atteindre, l'inaccessible félicité.

Dans "L'hiver de force", par exemple, les personnages passent leur temps à boire, alternant Bloody Mary, Whisky, bière au long de trois cents pages que compte le roman.

Beaucoup aussi ont recours aux stupéfiants, drogues en tout genre et tranquillisants pour pallier à leurs frustrations: Lainou prend du LSD et des neuroleptiques dans "L'hiver de force"; Anabelle de "La vie n'est pas une punition" se pique à l'héroïne; Antonio, Leon, Mario, et la quasi-totalité des jeunes de Alonso Salazar consomment de la cocaïne et du bazuco; quant aux personnages de "Animales domésticos", ils naviguent pratiquement tous entre marijuana et lexotanil...

Antonio, lorsqu'il doit tuer quelqu'un utilise une méthode bien particulière. Il nous explique:

*"En estos casos tengo una costumbre que me ha resultado muy buena: cojo una bala, le saco la munición y le echo la pólvora a un tinto caliente, me lo tomo y eso me tranquiliza"*⁵⁰⁾.

Dans le domaine du sexe, les pratiques là aussi tendent à perdre toute limite. André et Nicole, dans "L'hiver de force", forment un couple aux pratiques équivoques: alors qu'ils sont frère et sœur, ils partagent leurs ébats avec Lainou et la Toune par lesquelles ils se font entretenir.

Mais c'est sans conteste dans le roman de Pascal Dessaint que la fantaisie et la morbidity sexuelle atteignent leur paroxysme. François y loue en effet son *vivarium* et ses 3472 cobayes à des femmes qui désirent jouir au milieu des petits rongeurs, tandis qu'il se masturbe.

2. Surenchère: la délinquance

Cette perte de valeurs morales et cette absence de limites entraîne très logiquement les protagonistes à une surenchère dans les actes délictueux qu'ils vont commettre.

*"Dicen que esto aquí es una escuela de la delincuencia. Escuela no, eso lo que es una universidad. Aquí se consiguen especialistas en todas las ramas de la maldad, y por eso se aprende mucho"*⁵³⁾.

Dans "La vie n'est pas une punition" comme dans "La pasión en colores", on assiste alors à une évolution des héros qui, au fur et à mesure qu'ils s'aguerrissent, commettent des délits d'une gravité croissante, passant de la petite escroquerie à la réalisation d'actes criminels.

B. La mort mise en scène

Dans tous nos textes, exception soit faite de "L' Hiver de force", les personnages principaux sont mêlés à des morts violentes délibérément provoquées.

La recherche d'un destin par la mort devient alors l'une des caractéristiques fondamentales de nos ouvrages.

Pour ce faire, la mort sera consciencieusement mise en scène.

1. Faire la mort et jouer à tuer

*"Etre partis pour toujours mais rester là pour jouir de notre absence ; être mort mais regarder nos yeux ouverts pour admirer notre repos"*⁵²⁾.

C'est d'abord dans un jeu de miroirs que les personnages de nos textes contemplant la mort, comme dans le texte de Alonso Salazar, où le récit de l'agonie de Antonio cède la place à l'histoire de sa vie, qui se résume en fait à une succession d'assassinats⁵³⁾...

Dans le roman de Pascal Dessaint, Emile et Alex imaginent continuellement comment ils vont massacrer leurs ennemis.

Anabelle, d'abord, qui a transmis le sida à Alex:

*"Il tenait Anabelle sous la menace d'un couteau de cuisine [...] j'accourais [...] nous serions deux maintenant pour égorger cette salope"*⁵⁴⁾.

Mais bientôt c'est le tour de tous ceux qui perturbent de près ou de loin leur existence. L'écrivain complaisant aide Emile, le narrateur, dans une tâche qui frise le surréalisme, créant des images saisissantes d'horreur et de comique:

*"Dans le style rébellion au ras des pâquerettes, avec la tête d'un épicier au bout de sa pique, une tranche de rumsteck entre les dents"*⁵⁵⁾...

Il est patent qu'au terme de ce processus, le jeu est particulièrement ambigu: il s'agit de simuler sa propre mort ainsi que celle des autres pour jouir du spectacle ainsi créé.

2. Toiser la mort

Du jeu à l'acte, il n'y a plus de frontière, comme si à force d'imaginer autant la mort, de l'appeler, de la caresser, elle devenait si familière qu'il fallait nécessairement qu'elle devînt réelle.

Les jeunes de nos textes choisissent donc, en fin de compte, de se rendre responsables d'assassinats.

Avant de pouvoir tuer froidement Victor Daireaux, qu'il ne connaît pas, Javier Parra, s'accoutume petit à petit à se promener avec une arme:

*"Para adquirir cierto manejo y prudencia con el fierro, comencé a circular armado [...] Es llamativo cómo lo consuetudinario, aún lo deleznable, termina por establecer vínculos de familiaridad, de aceptación, hasta de placer [...] El fierro parecía provocarme, acicatearme con el desafío como diciendo: A ver si tenés huevos para usarme"*⁵⁶⁾.

Ainsi, lorsqu'il se retrouve face-à-face avec Victor Daireaux, c'est sans peur qu'il provoque sa future victime et qu'il l'exécute de sang froid. Son seul regret va aux vêtements que porte le personnage qu'il vient de tuer:

*"Me apenó la ropa de tan buena calidad arruinada"*⁵⁷⁾

Comme les autres personnages que nous côtoyons dans ces textes, c'est sans remords que Javier accomplit son forfait.

Regarder les victimes effarées suppliant que l'on ne les exécute pas provoque même, chez plusieurs de nos protagonistes, une jouissance particulière, puisque, dans leurs yeux, c'est en fait la mort qui peut se lire.

Toiser la mort, se mesurer avec elle, telle est la destinée qu'ils ont adoptée.

3. Le Grand jeu...

Dans la nouvelle intitulée "Fuego", Flavio, jeune adolescent, met le feu à son

immeuble, après l'avoir arrosé d'essence. Posté à l'extérieur, il s'amuse à voir les locataires, parmi lesquels se trouve sa famille, hurler et chercher à s'échapper entre les flammes, il se remémore les films qu'il a vus, comme *La Tour infernale* et commente :

"Este incendio es diferente. Es menos espectacular que el de una película. Pero tiene su grandeza [...] El despliegue de cascos y mangueras es para no perderselo [...] La noche ofrece un show que supera el recital del tipo de Pink Floyd en Berlín cuando fue la caída del muro" 58).

La mort ressemble à un spectacle magnifique et grandiose, c'est d'ailleurs pour cela que nos personnages entendent le plus souvent la mettre en scène sous la forme d'un grand show macabre.

A la fin de "La vie n'est pas une punition", les jeunes protagonistes du roman organisent un hold up sanglant au milieu d'un déballage carnavalesque: déguisement de dinosaure, patins à roulettes, lâché de milliers de cochons d'Inde, grenades, dynamite... et bien sur, la foule de l'hypermarché, pour pimenter le massacre.

4. Fêter la victoire de la mort

Mettre en scène la mort conduit logiquement, pour ceux qui survivent, à en célébrer la victoire.

Dans, "No nacimos pa' semilla", qui, il convient de le répéter pour en dégager le caractère inquiétant, constitue, à la différence des autres textes, une compilation de témoignages réels, les jeunes fêtent la mort de leurs compagnons d'arme afin de leur rendre un dernier hommage. Ils font mine de boire avec le défunt, prennent des photos avec le cadavre, mettent de la Salsa dans l'église, et, même, font la fête chaque fois qu'ils tuent *un cliente*,

"arman tremenda rumba en el barrio [...] una noche buena anticipada" 59).

Dans "Un aller simple", la mort de maladie et d'épuisement de Jean-Pierre Schneider, l'Attaché Humanitaire, au milieu des montagnes marocaines où Aziz l'a entraîné, jusqu'à causer sa perte, permet au jeune garçon d'inventer une histoire de rapt et de meurtre, et de réhabiliter ainsi, aux yeux des parents de Schneider, la vie d'un fils qu'ils avaient, depuis longtemps, renié:

"J'avais simplement voulu réconcilier les Schneider avec leur fils, avant de la faire mourir en héros, pour qu'ils le regrettent à sa juste valeur [...] Maintenant que les gens étaient mobilisés, on aurait peut-être même des funérailles régionales" 60).

C. Ironie du sort

Dans le roman de Didier van Cauwelaert, la mort de Jean-Pierre Schneider permet à Aziz de rentrer en France en qualité de "convoyeur spécial du Consulat français" 61). Le jeune délinquant expulsé revient maintenant avec la dépouille de son accompagnateur, entouré de tous les honneurs...

Mais il s'agit dans ce texte d'une fin exceptionnellement heureuse que l'on ne retrouve pas dans le reste de nos livres.

La mort est loin de permettre toujours l'accès au bonheur de ceux qui traitent avec elle.

A vrai dire, la plupart des jeunes dont il est question dans nos ouvrages, ont d'autre issue que celle d'un destin macabre qu'ils ont eux-mêmes recherché.

Notons cependant que tous acceptent avec lucidité et résignation le sort qui leur est réservé.

Ainsi, Alex, dans "La Vie n'est pas une punition", meurt-il sereinement au milieu du carnage qu'il a provoqué:

"Il paraissait soulagé, délivré, une lueur dans ses pupilles révélait sa joie, sa fierté [...] Il était la preuve concrète que toute douleur ne s'endure pas en vain" 62).

En définitive, tous ceux qui succombent à une fin violente ne font qu'accomplir la logique de leur destinée, sans la moindre rébellion de leur part, point de vue que Antonio, agonisant résume en ces termes: "Es que no importa morirse, al fin uno no nació pa' semilla" 63), donnant par ces mots le titre de l'ouvrage de Salazar.

Tous ne meurent pas cependant, beaucoup même continuent à vivre. C'est le cas par exemple d'Emile, le narrateur du roman de Pascal Dessaint qui survit à l'attaque de l'hypermarché et reprend, en apparence du moins, la même existence qu'avant. Certains font de la prison, comme François ou Mario 64), ou doivent s'exiler, comme Javier 65).

Mais quoi qu'il advienne cependant, il n'en demeure pas moins qu'en réalité, la majorité de nos personnages, parce qu'ils ont voulu marquer du sceau de leur volonté leur destinée, afin de sortir de l'ennui congénital, du marasme ou de la pauvreté dans lequel ils étaient plongés, ne parviennent pas à échapper à la logique d'un fort déterminisme.

La victoire qu'ils croient tenir n'est pas autre chose que l'acceptation ironique d'un *fatum* irrévocable.

Des auteurs tels que Réjan Ducharme, Pascal Dessaint, mais surtout Guillermo Saccomanno, qui traite ses personnages avec un déterminisme narratif exacerbé, jouent avec cynisme à mettre en scène le destin sans issue des jeunes qu'ils dépeignent.

Bien que les contextes culturels et les modes d'écriture diffèrent passablement entre les textes latino-américains et francophones que nous avons choisis, il n'en demeure pas moins que des similitudes patentes entre nos récits ont pu être constatées.

Les jeunes actuels, parce qu'ils sont dans l'impossibilité de se réaliser socialement, cherchent à se forger une nouvelle identité dans un jeu ironique qu'ils font semblant de contrôler. Ils prétendent se construire un destin nouveau, en marge de la légalité, mais ce n'est seulement que lorsqu'ils entrent dans le monde de la violence, voire de la mort, qu'ils se sentent exister.

Les thèmes abordés, ainsi que la manière de les présenter, par l'utilisation systématique du recours à la première personne du singulier, le goût extrême pour les images verbales et le déterminisme narratif, font de ces auteurs contemporains un sujet de recherche ouvert.

Notas

- 1) **Guillermo Sacomanno**: "Animales Domésticos", 1993. / **Carlos Bernatek**: "La pasión en colores", Bs. As., Planeta, Biblioteca del Sur, 1994. / **Alonso Salazar**: "No nacimos pa' semilla", Bogotá, Cinep, 1994.
- 2) **Didier van Cauwelaert**: "Un aller simple", Paris, Albin Michel, 1994. / **Pascal Dessaint**: "La vie n'est pas une punition", Paris, Payot et Rivages, Rivages/noir, 1995. / **Réjan Ducharme**: "L' hiver de force", Paris, Gallimard, Folio, 1990 (première édition, Gallimard, 1973).
- 3) "No nacimos pa' semillas", p. 61.
- 4) "L' hiver de force", p. 29.
- 5) "La pasión en colores", p. 27.
- 6) "Un aller simple", p. 15.
- 7) "La pasión en colores". Javier se loge, dans un premier temps, lorsqu' il arrive à Buenos Aires, dans l' humble maison d' un ami de sa mère.
- 8) "La Vie n'est pas une punition". Emile, sans travail fixe, se fait héberger et entretenir par ses maîtresses.
- 9) "Un aller simple", p. 10.
- 10) "La pasión en colores", p. 60.
- 11) "L' hiver de force", p. 22.
- 12) "Animales Domésticos", "Deje su mensaje despues de la señal", p. 60.
- 13) "No nacimos pa' semilla", p. 14.
- 14) "La pasión en colores", p. 244.
- 15) "La vie n'est pas une punition", p. 189.
- 16) "L' hiver de force", p. 30.
- 17) "Animales domésticos", p. 55-56.
- 18) *Tuer le temps* au sens figuré constitue l' occupation première de André et Nicole chez Réjan Ducharme et de nombreux personnages de Guillermo Saccomanno, tandis que les jeunes de Alonso Salazar, Pascal Dessaint et Carlos Bernatek vont devenir de véritables tueurs...
- 19) "La pasión en colores", p. 104.
- 20) "No nacimos pa' semilla", p. 200.
- 21) "La vie n'est pas une punition", p. 138.
- 22) "No nacimos pa' semilla", p. 64.
- 23) "La vie n'est pas une punition", p. 136.
- 24) *Ibidem*, p. 132-133.
- 25) Rappelons que le personnage est atteint du virus du sida.
- 26) "No nacimos pa' semilla", p. 25.
- 27) "Animales domésticos", p.
- 28) "Un aller simple", p. 161.
- 29) "La pasión en colores", p. 42.
- 30) "L' hiver de force". Ils sont acteurs, cinéastes, peintres, publicistes.

- 31) *Ibidem*, p. 121.
- 32) *Ibidem*, p. 38.
- 33) "La vie n'est pas une punition", p. 31.
- 34) *Ibidem*, p. 107.
- 35) "La pasión en colores", p. 188.
- 36) "Animales domésticos", p.
- 37) "La vie n'est pas une punition"
- 38) "No nacimos pa' semilla", p. 24.
- 39) *Ibidem*, p. 47.
- 40) "Un aller simple", p. 36.
- 41) "No nacimos pa' semillas", p. 62.
- 42) C'est le sens du mot grec εἰρωνεία.
- 43) "No nacimos pa' semillas", p. 9 et 13.
- 44) *Ibidem*, chapitre I, "somos los reyes del mundo", p. 23 à 33.
- 45) *Ibidem*, p. 103.
- 46) "La vie n'est pas une punition", Lyse avait en effet coutume de prendre comme amant les employés temporaires de l' hypermarché qui se déguisaient en père Noël pour les fêtes de fin d'année.
- 47) "No nacimos pa' semillas", p. 109.
- 48) *Ibidem*, p. 29.
- 49) "Un aller simple".
- 50) "No nacimos pa' semillas", p. 32.
- 51) *Ibidem*, p. 164.
- 52) "L' Hiver de force", p. 93.
- 53) Chapitre premier, p. 23 à 57
- 54) "La vie n'est pas une punition", p. 129.
- 55) *Ibidem*, p. 181.
- 56) "La pasión en colores", p. 224-225.
- 57) *Ibidem*, p. 226.
- 58) "Animales domésticos", p. 194-196.
- 59) "No nacimos pa' semillas", p. 33.
- 60) "Un aller simple", p. 186.
- 61) *Ibidem*, p. 177.
- 62) "La vie n'est pas une punition", p. 226.
- 63) "No nacimos pa' semillas", p. 55.
- 64) "La vie n'est pas une punition" et "No nacimos pa' semillas".
- 65) "La pasión en colores".

L'humour, le comique, l'ironie

L'Humour, le comique, l'ironie

Bregio de Cimino, Graciela

Crolla, Adriana

Guzmán, Gloria

Llurba, Ana María

Martínez de Arrieta, Mónica

Mayet de Fernández, Graciela

Mottino, Susana

Ortiz, Graciela

Pérez Winter de Tamburini, Ma. Josefa

Piris, Jorge Alberto

Vergara de Díaz, Martha

Le rire subversif.

Quelques exemples des littératures française et francophones

La manière que chaque société a pour se moquer d'elle-même est très particulière. Chaque groupe humain porte avec lui ses formes du comique.

Aujourd'hui, ce travail vous propose de réfléchir, non sur le rire qui explose dans les jeux ou la fête, mais sur le rire qui suggère une transgression aux règles traditionnelles, le rire qui trouble la cohérence des systèmes, la logique interne des structures, le rire qui conteste l'idée que l'ordre est en haut et le désordre en bas, car -je cite Bernard Sarrazin- *"on a découvert qu'il était bon de retourner les sociétés et de les secouer de temps en temps"*.¹⁾

La subversion du rire est égalitaire. Tout le monde y participe, et on rit dans toutes les situations sociales. Jean Duvignaud dit: *"Le riche bafoue le pauvre, et le pauvre le riche, le dominateur le dominé et le misérable le puissant, l'homme la femme et la femme l'homme, le croyant l'impie et le mécréant le bigot. Le rire n'a pas de frontières sociales"*.²⁾ On pourrait ajouter: le blanc rit du noir et le noir du blanc, le Nord rit du Sud et viceversa, le patron de l'ouvrier et l'ouvrier du patron, les pays centraux de l'Amérique latine, et l'Amérique latine des pays centraux, le président du peuple, et le peuple du président, les vivants des morts et...ce n'est pas constaté mais on peut soupçonner que les morts doivent rire des vivants.

Le rire est une force corrosive qui s'attaque au système en opérant une rupture dans la vie sociale, une brusque explosion, l'irruption de quelque chose qui n'est pas liée au tissu de la vie courante.

L'ordre établi a peur du rire. Il suffit de citer la peur des gouvernements devant le rire des surréalistes. La plupart des dominations politiques se méfie du rire, car la puissance politique veut l'unification et le rire conduit à la dispersion. Le fait que le gouvernement de Vichy ait ordonné de saisir la première édition de l'"Anthologie de l'humour noir", d'André Breton, montre le pouvoir du rire contre l'ordre établi, et la peur des dominateurs devant le rire, car les dictateurs veulent bien être méchants, mais ils ne veulent pas être ridicules.

Dans "La tragédie du roi Christophe", Aimé Césaire au moyen du rire veut dénoncer un monde absurde, il veut critiquer les monarchies et ses marionnettes, pour libérer l'Antillais de la peur de vivre, de la peur d'être libres, de la peur d'être Nègres. Hugonin et Christophe font rire avec les jeux

verbaux fondés sur les rythmes et les sonorités.

Christophe assimile de façon grossière les écarts amoureux de ses sujets et les crimes contre l'État: Hugonin: -*"Ce sont des fornicateurs, Majesté! C'est épouvantable! Des fornicateurs"*.

Christophe: -*"Compris; autant dire des conspirateurs"*.³⁾

Plus avant, Hugonin se moque ouvertement d'un vieillard absurde qui décrit la cour dérisoire de Christophe: -*"Excellent, vieux père... C'est excellent et j'apprécie particulièrement comme chez vous patriotiquement le rhum raisonne et le clairin claironne"*.⁴⁾

Le côté risible et en même temps tragique de Christophe met à nu la contradiction de ce personnage. Pourquoi contradictoire? Parce qu'il est émouvant et il fait rire. Selon Bergson, l'insensibilité doit accompagner le rire. Le plus grand ennemi du rire est l'émotion.

*Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection: seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié (...). Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent: bien des drames tourneront en comédie (...). Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur.*⁵⁾

Quand Bergson affirme que le comique s'adresse directement à l'intelligence il coïncide avec l'expression de Breton qui définit l'humour comme un *commerce intellectuel de haut luxe*.⁶⁾ Selon Bergson, un être humain est d'autant plus risible, qu'il est déshumanisé. Lorsque le machinal envahit le vivant, il le détruit, le rire naît.

Moquerie et raillerie servent à maintenir l'homogénéité du petit groupe, et l'on se moque de celui qui, par son comportement, se démarque de la norme. On fait ressortir son comportement en l'imitant, dans une déformation grotesque: la peinture risible de quelques békés dans la littérature antillaise, c'est la manière choisie par les Noirs de se révolter contre les contraintes imposés par les Blancs. Dans "La rue cases-nègres", le professeur français ridiculisé par Joseph Zobel, c'est sa manière à lui de se révolter contre l'école des Blancs.

Dans la littérature québécoise, Tit-Coq, le soldat rouspéteur crée par Gratien Gélinas, dénonce le pouvoir du clergé et la cruauté de la société de son temps devant les bâtards. Il préfère passer la Noël à la caserne: *Les fêtes, c'est peut-être ben emballant pour vous autres, les légitimes. (...) Comme j'ai ni père, ni mère, ni oncles, ni tantes, ni cousins, ni cousines... connus, manquer une réunion de parents, moi, ça me laisse froid.*⁷⁾

Parfois l'homme dit, sous le couvert de la bête, ce qu'il ne peut pas affirmer dans la vie courante. Il s'agit d'une contestation des hiérarchies par l'image d'un monde à l'envers où la "nature", l'animal dit ce que l'homme n'ose pas formuler. La peinture des lions de La Fontaine, avec leur autorité despotique, leur cruauté, leur orgueil, c'est sa manière à lui de rire du roi. L'image du renard (servile, imposteur, calomnieux, flatteur), c'est le chemin que La Fontaine a trouvé pour rire de certains personnages de la Cour.

Les idoles sont, en général, sérieuses. Elles sourient parfois, mais elles ne rient jamais. Chaque fois qu'on rit contre l'ordre établi, on renverse une idole.

Il est curieux de constater que le rire, en Europe, avant la Renaissance, n'est figuré que par l'immobilité des traits et d'un masque plus ou moins stéréotypé, depuis les grimacements sardoniques de l'au-delà ou de la mort jusqu'aux figurines miniaturisées. En Europe, au Japon, en Chine, en Inde, on retrouve les mêmes cristallisations figées pour le masque de théâtre. Tout se

*passé comme si l'image individuelle du rire cherchait l'excuse de la terreur, de la magie, des hallucinations, ou, plus tard, celle de l'ivrognerie, de la folie.*⁸⁾

Chaque nouvelle technique suscite le rire. Chaque nouveau média - imprimerie, cinéma, télévision - bouleverse les rapports anciens entre les groupes et les individus, modifie les rêves, le souvenir, l'imaginaire. C'est un bouleversement qui affecte le savoir, la religion, l'imagination, l'image du monde. Dans une société où les dieux changent, on a érigé en dieu l'Argent, l'Entreprise, l'Ordinateur. Il faut rire de ces dieux (et on revient au rire subversif de Satan contre Dieu). La société moderne rit de ce nouveau Dieu qui est l'Ordinateur. On rit pour faire disparaître la crainte devant ce qu'on ne comprend pas. A partir du moment où l'on connaît le mécanisme, on ne rit plus.

*User du rire contre le "cagot" dont parlait Rabelais, le pédant qui se durcit dans l'exercice d'un rôle, contre le "grand sérieux" dont parlait Nietzsche: explosion éphémère sans doute et qui ne sert à rien, comme le plaisir, le bonheur, la volupté. Mais qui, pour un bref instant, arrache l'homme à l'Histoire qui entretient son malheur mais qui porte avec lui les germes du futur. Signe de joie, assure Spinoza. Le comique, la dérision ne proposent-ils pas l'image d'une révolution permanente de l'homme contre l'inéluctable?*⁹⁾

Souvent le pouvoir et l'ordre se vengent par la dérision de ceux qui les effraient. Dans les monarchies européennes une élite du pouvoir désigne au poète le personnage qu'il convient de détruire par le ridicule. Dans l'Europe absolutiste, le roi est centre de décision. Hors du regard du roi, c'est la nuit. Racine a su utiliser son génie poétique pour s'approcher du roi. Corneille, tenu à l'écart de cet "arrivisme", dont parle Théodore Zeldin, reste en partie marginal.

Quand Molière ridiculise certains personnages, c'est parce qu'ils représentent des figures sociales réelles qui ont échappé au regard du roi. L'attaque de Molière à la femme dans "Les précieuses ridicules", c'est une attaque aux femmes qui ont profondément modifié les rapports entre les sexes. Il attaque quelque chose de plus vaste que la symbolique linguistique ou sémiologique: il attaque l'affirmation de soi des femmes, la violente mais profonde transformation des mœurs qui suscitaient dans l'ordre monarchique un trouble dangereux.

Dans "Le misanthrope", Alceste est un homme qui ne veut pas vivre à la cour. Il récuse la société, c'est-à-dire, le "service du roi". Alors Molière lui accorde un "caractère négatif", une misanthropie condamnable et ridicule: il veut détruire par le rire cet étranger dans l'univers organisé autour du monarque. Echapper à la "gloire" du roi et à ses dons, c'est déjà se poser en rebelle. Molière veut bouleverser par le rire l'image de ce rebelle. La dérision doit détruire cet homme qui s'arroge le droit de ne pas jouer le jeu, d'échapper à la condition de sa classe et de sa position. On peut imaginer que Molière écrit "sous la dictée du roi".

On peut multiplier à l'infini les exemples de rire subversif dans la littérature française ou dans les littératures francophones. Nous pouvons citer le rire de Nana devant le comte Muffat dans "Nana", de Zola; le rire de Sisyphe contre les dieux dans "Le mythe de Sisyphe", d'Albert Camus; la phrase du "Barbier de Seville", de Beaumarchais: *"Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer"* et tant d'autres.

Pour terminer, nous pouvons citer le rire subversif par excellence, le rire des rires, le rire qui se révolte contre le malheur, ce rire qui est le meilleur moyen de s'arracher à la peur, de s'arracher à la mort... la mort, cet ordre établi pour nous tous.

On rit parce qu'on n'a pas peur, et on revient à l'expression de Duvignaud sur *la grande*

*générosité du rire, inséparable du plaisir de vivre "malgré tout".*¹⁰⁾

On rit parce qu'on a échappé à la mort, on rit parce qu'on est vivant, on rit parce que, même si nous sommes dans le malheur, la vie est là.

Notas

- 1) Bernard Sarrazin: "Le rire et le sacré", p. 16.
- 2) Jean Duvignaud: "Le propre de l'homme", p. 14.
- 3) Aimé Césaire: "La tragédie du roi Christophe", II, 4, p. 88.
- 4) Aimé Césaire: Op. cit., III, 1, p. 116.
- 5) Henri Bergson: "Le rire, essai sur la signification du comique".
- 6) André Breton: "Anthologie de l'humour noir", p. 1.
- 7) Gratien Gélinas: "Tit-Coq", p. 18 - 9.
- 8) Jean Duvignaud: Op. cit., page 34.
- 9) Ibidem, page 11.
- 10) Ibidem, page 41.

Bibliografía

-) Bergson, Henri: "Le rire, essai sur la signification du comique". Paris, P.U.F., 1983.
-) Breton, André: "Anthologie de l'humour noir". Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
-) Césaire, Aimé: "La tragédie du roi Christophe". Paris, Présence Africaine, 1970.
-) Dac, Pierre: "Dico franco-loufoque". Allemagne, E.J.L., 1996.
-) Duvignaud, Jean: "Le propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision". Paris, Hachette, 1985.
-) Gélinas, Gratien: "Tit-Coq". Montréal, Canada, Les Éditions de l'Homme, 1968.
-) Sarrazin, Bernard: "Le rire et le sacré. Histoire de la dérision". Paris, Desclée, 1991.
-) Zeldin, Théodore: "Les Français" (traduit de l'Anglais par Éric Diacon): Paris, Fayard, 1984.

Parodias de lo femenino en el "Cándido" de Voltaire y "Esta maldita lujuria" de Antonio Brailovsky

Variaciones de peso y levedad

Flaubert, hablando de Voltaire y de su "Cándido" llegó a afirmar: "*Hay obras tan espantosamente grandes -ésta es una de ellas- que aplastarían a quien quisiese llevarlas... El fin de "Cándido" es para mí la prueba de un genio de primer orden. Está la garra del león en esa conclusión, estúpida como la vida*".

Si hay algo que desconcierta en la admirable opinión de Flaubert es la maestría con que, continuando la herencia lúdica e ingeniosa de Rabelais y Voltaire, logra que la polisemia de la palabra "peso" se expanda ante nuestros ojos, deslizándose sutil pero certeramente hacia su opuesto, y sin embargo complementario, concepto de levedad.

La Física define el peso de un cuerpo como proporcional al esfuerzo que se deba ejercer para sostenerlo. El "Cándido" es "espantosamente grande" porque nos apabulla la gravedad de su cordura. Porque nos maravilla la actualidad inmemorial del pensamiento volteriano.

El "Cándido" pesa porque vale. **Peso pesado** en la concentración de energía con que el intrasigente positivismo volteriano combate y desarticula la "pesada" cerrazón dogmática del racionalismo galicano que teme incurrir en el pecado del libre pensamiento..

Garra para demostrar lo absurdo de tantos discursos e ideologías que pretenden, por simple justificación de un "peso" adquirido en el concierto del lugar común, imponer, aplastar destruir, toda visión nueva, diferente, disolvente de la realidad.

Voltaire, que gustó considerarse filósofo supo escribir obras que desde un punto de vista riguroso no podrían ser catalogadas como propiamente filosóficas. A la abrumadora "pesadez" y rigor de tantos edificios categóricos supo oponer la "ligereza" anticonvencional de una particular escritura. Pero ¿quién negaría la rotundidad de un activo filosofar en cada una de las palabras vertidas en esa serie de intrascendentes vicisitudes vividas por Cándido?

Italo Calvino, entre las seis propuestas para el próximo milenio, quiso rescatar algunos valores y especificidades "*que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar*". La primera que

desarrolló es la oposición levedad-peso.

Para Calvino la levedad no tiene que ver con la superficialidad ni con imágenes de ensoñación que disuelven lo real en pos de quimeras o que incursionan en lo irracional, sino con la precisión y la determinación de la escritura. Su creencia se apoya en las potencialidades exploratorias, en los sutiles vuelos con que la palabra poética va destruyendo la pesadez de la materia, la opacidad del mundo para mostrar otras vías de conocimiento y de verificación.

"La levedad es algo que se crea con la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina del filósofo que el poeta declara profesar".

Calvino propone una interesante concepción de "peso". Hay pesos que nos condicionan: el de la corporalidad, el de vivir, el de realidad, el de la opacidad de la cosas, que nos exigen realizar sobrehumanas reacciones para evitar que nos aplasten. Y existe además, una tendencia en el campo de la literatura a adherir al lenguaje el peso, el espesor concreto de las cosas y las sensaciones.

A pesar de ello, es posible ver la pesadez como algo positivo, como aquella energía en contrario que nos permite, paradójicamente, sustraernos a la fatalidad de la fisicidad y de la materialidad. Posible cuando el peso, la densidad, dejan de ser un condicionamiento y se convierten en condición sine qua non para alcanzar un perfecto equilibrio de fuerzas que aligera los cuerpos y las palabras y les posibilita sustraerse de la "gravedad" para suspenderse en el espacio.

Un verso de Paul Valery le sirve para ejemplificarlo: *"Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume"*.

Nada más justo que este oxímoron para darnos cuenta que la levedad no reside en la volatilidad de la pluma, tan leve que puede llegar a la intrascendencia, tan poco consistente que adherida a nuestras narices, puede llegar a sofocarnos.

La verdadera levedad reside en el equilibrio. El pájaro, el avión, cuerpos rotundos, pesados y concretos, sin embargo, por maravillosa química combinatoria de densidades y procesos de fricción, logran sustraerse a la fuerza de la gravedad, y oponer un inexplicable y maravilloso equilibrio.

Existe, dice Calvino, una levedad de lo frívolo y una levedad del pensar. Es por supuesto esta levedad del pensar la que puede llegar a hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad.

A Voltaire se lo tachó de superficial porque no se entendió su necesidad de "aligerar" a su sociedad del "peso" asfixiante de la intolerancia política y religiosa y los intentos de la filosofía de explicar la realidad. Su voz es la sonoridad inaudita de otra filosofía.

Dialogando epistolarmente con el abate de Olivet se preguntaba: *"Os confieso mi querido maestro, que no sé por qué el estudio de la filosofía ha de aplastar las flores de la poesía... ¿Tan desgraciada es la verdad que no puede tolerar los ornamentos?"*

A Voltaire lo impulsaba la necesidad de hermanar el rigor con la poesía, la más absoluta fisicidad con la fantasía más volátil y excéntrica. El gigante Micromegas, como su nombre lo indica, es la personificación de estas caprichosas "liaisons" de opuestos. En virtud de tan delicado equilibrio es que, a pesar de su extraordinaria corporeidad, puede viajar por el espacio desde Sirio, a Saturno y llegar a la Tierra. Y Cándido, a pesar de su elemental ingenuidad, puede llegar a expresar con la mayor sencillez la más grande de las verdades.

Voltaire inventó para sí y para los tiempos modernos el personaje del intelectual. Su fe absoluta en el nuevo dogma: el progreso, lo transforma en el primer clásico contemporáneo. Al exaltar a Newton, el gran físico que en 1666 formuló la ley de la gravitación universal, una de las cuatro fuerzas fundamentales del universo sin la cual no existiría la Física moderna, se está colocando como paladín del pensamiento científico.

Voltaire define la obra de Newton como maestra y a sus descubrimientos como "sublimes". Que el rigor de una especulación científica pueda ser definido con una cualidad de rango espiritual: *sublime*, da cuenta de la forma cómo Voltaire supo combinar su más absoluta fe en la ciencia y su fascinación por los sistemas y las leyes (la fisicidad del mundo) a la más volátil, lúdica y contundente formulación verbal. Por ello llegó a afirmar: *"Amo a las personas que saben abandonar lo sublime por el retozo. Quisiera que Newton hubiera hecho vaudevilles; lo estimaría más"*.

Humor y utopía: modulaciones de la levedad

La gravedad sin peso se manifiesta en una especial modulación existencial y artística cuando se traspasan los límites y se puede ver el propio drama desde otro lugar, cuando la opacidad de lo real se disuelve en ironía y melancólica sabiduría.

Afirma Calvino que así como la melancolía es la tristeza que se aligera, el humor es lo cómico que abandona la pesadez corpórea. Voltaire rechaza la carnal sensualidad boccaccésca o la batiente comicidad rabelaisiana, para ejercitar la duda, para poner en suspensión las infinitas redes de relaciones y de logicidad entre el hombre y el mundo. Y para ello no levita, sino que baja a la tierra, al "humus" y desde allí prepara la argamasa verbal de su peculiar visión humorística de lo real.

Nada más lógico, se sabe: humus (tierra húmeda bonificada) - humor (fluido vital), comparten el mismo origen etimológico.

La conclusión, *"estúpida como la vida"*, con que cierra el Cándido: *"il faut cultiver notre jardin"*, es la broma más lúcida y la más positiva de las actitudes que el hombre puede asumir.

Si la vida es estúpida y el mundo es imperfecto, hecho irrefutable, ¿qué otra alternativa que aprender a sacar el mejor partido posible de cada una de las situaciones que se presentan a lo largo de la existencia?

Ni quimérico optimismo leibniziano, ni paralizante pesimismo pascaliano. El mejor de los mundos posibles está en el aprendizaje efectuado en Cándido. Cultivar el jardín implica sustraerse, hacer una gambeta a la fatalidad de lo natural y a las hipócritas especulaciones para contrarrestar la imperfección de lo existente. Ejercitar un pesimismo relativo para simplificar la complejidad de la realidad. Liberar a la sana razón de las condiciones históricas e ideológicas que en confusa maraña impiden el progreso racional de las condiciones naturales o materiales. Desacreditar los obstáculos, biodegradarlos, en vez de intentar comprenderlos.

Para lograrlo Voltaire apela al recurso que le brinda el humor y los discursos paródicos con los que crea una realidad incompleta, absurda, deliberadamente simplificada, esquemática, fantochesca y caprichosamente superficial, para proponer la lectura más seria, rotunda e irrefutable de lo real.

Voltaire construye su "Cándido" apelando a un intrincado entramado de géneros parodiados y

parodiantes que sólo enunciaremos pues nos interesa destacar cómo, esta compleja red no rigidiza ni pesantifica la construcción, sino que logra, por oposición, un relato vivaz, móvil, y absolutamente divertido. Ellos son:

- la **novela griega antigua**, de pruebas o de aventuras que se basa en el motivo recurrente del enamoramiento de dos jóvenes de belleza excepcional, a veces de origen desconocido que, ya sea por impedimento de los padres o por otras diversas circunstancias se separan y luego de una serie de pruebas, encuentros fugaces y partidas, finalmente se reencuentran y se casan. Las pruebas máximas que deben sortear son siempre la fidelidad y la castidad.

- la **novela de formación o didáctica** (muy del gusto del S. XVIII) en que se combinan el tiempo de la aventura con el tiempo vital y en la que, la trayectoria espacial y la vital corren paralelas a medida que en el protagonista se cumple un proceso de metamorfosis y la adquisición final de la identidad.

- la **"anatomy" o sátira menipea**: género narrativo donde no importan tanto los hechos de los personajes sino la libre invención, el juego intelectual y la acción humorística, satírica y caricaturesca.

- la **literatura satírica popular** de larga raigambre en la Galia, como son los fabliaux, el Roman de Renard y las parodias sacras, caracterizada por las intrigas plagadas de enredos, las actitudes astutas como mecanismo de salvación, y la ridiculización de los sectores oficiales de poder.

- la tradición del **cuento oriental**.

- los **discursos amorosos cabalerescos** y la nueva visión de lo femenino cristalizados en la producción de la lírica provenzal o "roman courtois" desarrollados en las cortes de la Francia medieval.

- los **relatos utópicos** propagados a partir del descubrimiento de América que dieron cuenta del impacto que ejerciera en el imaginario colectivo europeo la hiperbolía de la geografía americana, contruidos en base a resignificaciones y reelaboraciones de antiguos mitos y utopías.

A los fines del presente trabajo nos detendremos a analizar cómo tanto la visión de lo femenino de tradición cortesana y los discursos utópicos en relación al mito de "El Dorado" son leídos en clave paródica en la novela de Voltaire y en "Esta maldita lujuria" de Antonio Braslavsky. Entre ellos es significativo el mito del espacio utópico y la visión de lo femenino como corporización de ancestrales tabúes y particulares proyecciones de las relaciones amorosas.

Uno de los recursos generadores de humor en la escritura volteriana es la tipificación caracterológica y psicológica a partir de la onomástica.

Cándido es el candor, la ingenuidad del crédulo, la blancura de la página en blanco dispuesta a ser llenada de un saber que no está permitido discutir.

Pero si en Cándido hay una relación directa entre lo caracterológico y el nombre, Pangloss es un neologismo formado por los términos griegos **Pan**: todo y **glosa**: lengua que al ser puestos en relación y confrontados con el personaje, "todo lenguaje" se desliza a "sólo lenguaje" y por subversión paródica en: "discurso vacío". Pangloss es la representación del ridículo y petulante filósofo de escuela leibniziana cuyo palabra es sólo fuego fatuo, erudición vaciada de significado y contenido práctico. Luego de haber sido el "oráculo" de la familia y regido la educación y decisiones de Cándido, Pangloss terminará desautorizado y en sometido silencio.

La enamorada de Cándido, se sabe, se llama Cunegunda. Este nombre significa "alta proge-nie". De hecho, en el lector de la época se producía fácilmente la asociación con aquella famosa Santa Cunegunda, hija del 1º Conde de Luxemburgo y que fue casada con Enrique XV, el Emperador.

Pero, en el fanteche voltairiano la activa genealogía nobiliaria es rebajada para mostrar la ridiculización de los privilegios.

Otro recurso es la reficcionalización del cuerpo femenino y la inversión paródica de las relaciones amorosas:

Las abstracciones platonísticas del fin' amour cortesano, normatizaban el juego amoroso en un complejo ritual de pruebas basado en la discreción y la medida. En el asedio la mujer, apetecido trofeo, participaba del juego como la reina en el ajedrez. Cortejada, alabada y servida, si obtenida, se tenía la posibilidad de hacer jaque al rey. Alabando a la dama en la ficción se halagaba al poder real.

Tantas sutilezas se han trastocado en eufemismos paródico-filosóficos. Cunegunda, habiendo sorprendido al maestro Pangloss en una lección de física experimental con una camarerita del palacio, desea experimentar la doctrina de la "causa y los efectos" y convertirse en "razón suficiente" de Cándido.

Nada mejor que la astucia y los rituales heredados de la tradición amorosa para llamar su atención: la caída de un pañuelo es señal suficiente para que el atolondrado Cándido responda a la causa y la bese. Pero a esta causa le sigue el peor de los efectos: la expulsión del paraíso terrenal y el alejamiento de los amantes.

El absurdo por amplificación sirve para explicar la orfandad de Cándido. Su presunta madre, hermana del Barón de Westfalia se negó a casarse con su enamorado por no poder demostrar éste que su genealogía contaba con más de 71 cuarteles (2000 años) de antigüedad, aunque no hubiera sido esto "causa suficiente" del mantenimiento de la virginidad.

El cuerpo femenino, sublimado en la poética cabaleresca, aparece aquí "pesantificado" en gargantuesca materialidad. La madre de Cunegunda, cual domina cortesana, preside el castillo. Pero la razón del respeto que se le dispensa no es su proge-nie, sino las trescientas cincuenta libras que pesa.

Tampoco Cunegunda es apreciada por las virtudes morales y las abstractas manifestaciones de poder ejercida sobre una corte de vasallos de amor sino por sus rotundidades carnales, su casi pastoril belleza: "était haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante".

En cada sucesivo reencuentro su cuerpo aparecerá cada vez más destruido, befoado y agredido. Finalmente aunque vieja, gorda y aburrida, Cándido termina casándose con ella. No por amor, sino por exhausta resignación. Sin embargo, Cunegunda no perderá su frescura primera y seguirá tan casta (pues jamás se ha entregado voluntariamente) y deseosa de experimentar la causa con su enamorado. Inocente de su deterioro, exigirá el matrimonio aunque las ilusiones amorosas se hubieran perdido en las peripecias de los caminos:

"Cunegunda, que aún no sabía lo fea que se había puesto, porque nadie se lo había querido decir, recordó a Cándido sus promesas en tono tan decisivo y absoluto, que el pobre mancebo no se atrevió a replicarla".

El relato de la vieja de sus terribles experiencias es una joya del arte escriturario de Voltaire. Al extremo realismo en la enumeración de las horribles vicisitudes vividas por la vieja opone la mayor sencillez y neutralidad en el estilo y la frecuente explosión de efectos cómicos que potencian lo horrendo de la crueldad humana y estigmatizan a la Iglesia (en este caso sus atroces castraciones).

Por ejemplo el relato de la escena, cuando todavía joven y apetecible, pero medio moribunda por las terribles violaciones sufridas, se ha dormido junto a un lago en un paraje que sería bucólico si

no estuviera cubierto de cadáveres, y siente, semidormida, que un peso extraordinario oprime su cuerpo. Es un napolitano blanco y de buena cara, que intenta inútilmente hacerle el amor. La frase que el eunuco repite en italiano entre *suspiros* "o che sciagura d'essere senza coglioni!!!", rompe el tono trágico del relato y acentúa el grotesco de la situación enfatizando la mordacidad de la mirada crítica.

La vieja, hija de un Papa, fue raptada, ultrajada, vendida, esclavizada, apestada y degradada de todas las formas posibles. Su cuerpo ha pasado por las peores de las vejaciones. Su cuerpo ha sido mutilado en la más excéntrica de las formas: cercados por los rusos, los raptos de las doncellas entre las cuales se encontraba la vieja, han decidido, por hambre, comérselas. El "bueno" del Imán que los gobierna, les da una idea mejor. No matarlas y cortarles una nalga. Así conservarán carne fresca y el cielo tendrá en cuenta su caridad. Pero, como es lógica a tal causa no sigue su efecto y terminarán asesinados por sus cercadores.

La bella jovencita hija de un Papa ha perdido su mayor hermosura. Su cuerpo ha quedado desbalanceado, pero su espíritu ha conservado el equilibrio. A pesar de las fatigas no ha perdido la cordura y aconseja a Cunegunda la mejor de las salidas. Si la vida te aflige y piensas que tus males son los mayores, haz que los demás te diviertan y desengañen contándote sus cuitas. Verás que todos creen que sus desventuras son las peores y así, en la confrontación con las ajenas, podrás relativizar las tuyas. Excelente lección de pesimismo relativo. La propia tragedia se livianiza en el relato compartido y de esta forma se puede soportar mejor la pesadez de las fatalidades del vivir.

En los ejemplos propuestos vemos cómo en el texto de Voltaire no se busca, como en el tópico amoroso cortesano, que la realidad se modelice a partir de la ficción, sino construir ficciones que aligeren el peso de lo real. Pero en ambas producciones, como siempre, la firme voluntad del hombre de hacer más visible lo real a través de infinitas estrategias de la ilusión.

"Todo en el mundo es apariencia y engaño, y no hay nada verdaderamente sólido y cierto, sino la virtud y el gusto de volver a ver a la inestimable Cunegunda"

"Je vais trouver Cunegunda" repetirá Cándido hasta el cansancio. Cunegunda es su particular utopía y para llegar a ella deberá realizar su propio periplo iniciático. Deberá encontrar primero su "El Dorado". Los 30 capítulos que conforman la obra contienen un perfecto soporte argumental de textura episódica de encuentros y desencuentros. Los dos capítulos centrales del texto, se refieren a la llegada al espacio utópico, al mundo de la felicidad, El Dorado, divide con exactitud las 13 localizaciones espaciales reales de la historia. Es allí, después de haber incursionado por 7 espacios del mundo real, cuando Cándido deja de ser cándido por primera vez y asume una actitud personal y reflexiva:

"Si mi buen amigo Pangloss hubiese visto el país del Dorado no hubiera dicho que el tal castillo de Thunder ten tronckh era lo más excelente que se encontraba en toda la superficie del globo. ¡Gran cosa es viajar para desengañarse de mil tonterías!"

El protagonista de "Esa maldita lujuria", Ambrosio de Lara, es un adelantado que en 1782 remonta con Viedma el río Negro en la Patagonia en búsqueda de la Ciudad de los Césares. Uno de los tantos nombres con que Europa denominó ese espacio utópico que creyó encontrar en América.

En una carta desengañada que envía al Virrey un día antes de la Revolución de Mayo para advertirle de los peligros de las quimeras que Europa ha proyectado en América, el adelantado llegará a la misma conclusión que Cándido.

Han fatigado páramos desolados pero no han encontrado la tan ansiada ciudad de oro y de felicidad que esperaban. Sólo han encontrado que América es una torre de sueños habitada por una mujer siempre bella, eternamente joven y siempre presta a ser penetrada. Las especulaciones mentales sólo han servido para volver al punto de partida, para verse reflejados en sus propias quimeras y tomar conciencia de la fragilidad de su propia carnalidad:

"Vinimos, señor Virrey, a ganar cuernos y a perder la honra buscando quizás trabajo, pero también buscando un horizonte que se perdiera en el infinito... vinimos a descubrir y percibir el tamaño del mundo... vinimos señor Virrey, a descubrir nuestro propio cuerpo".

América no es la tierra de la eterna felicidad, del oro y las mujeres ardientes sino una tierra de desmesuras donde proyectar sus propios pecados y lujuria. Lujuria de la carne, del oro, del paisaje y de los mitos. Tierra del erotismo consustanciada en una maldita metáfora de lo diferente.

"España es de Dios, señor Virrey, América dicen que es del Demonio, ...América es la cintura de abajo del mundo"... "La culpa, Señor Virrey, la tiene esa maldita lujuria que dicen que aparece en los ardores del trópico... Pero no es verdad, señor Virrey, que la lujuria está en el clima sino en nosotros y por eso los hombres la buscan, sin confesarlo, la Ciudad de los Césares".

Después de recorrer páramos desolados buscando la tan ansiada Ciudad de los Césares, llegan a la naciente del río Negro y encuentran una ciudad de hielo que no es otra cosa que el reflejo de las nieves eternas en las cristalinas aguas del Nahuel Huapi:

"Volvímos atrás cuando los indios nos dijeron que habíamos estado persiguiendo nuestra propia imagen... uno de esos días vimos, recortándose contra el cielo de un azul increíble, una mole cuadrada, erguida por encima de la barranca cortada a pico... en un recodo del río volvímos a ver otra torre similar y finalmente, una ciudad entera, llena de torres y castillos y puentes y alamenas y contrafuertes y bastiones, una ciudad fantasmagórica, hecha de la misma piedra de las barrancas del río... En los días luminosos, señor Virrey, las montañas nevadas se reflejaban en el lago de manera tan perfecta que mirando esa imagen con la cabeza inclinada, diríase que navegábamos por el cielo..."

Todos ellos construyen, noche a noche, vigilia a vigilia, en febriles pesadillas y quiméricos relatos, a la ciudad soñada, hecha sólo de palabras y paródicas metáforas. Voces que no se tocan, palabras sin peso ni sabor delinean etéreas murallas imposibles de tocar. Invisibles e inefables espejismos de la consistencia de los sueños, que llegan a aplastarlos al atraparlos en las redes de sus engañosas y distorsionantes proyecciones:

"Por eso, señor Virrey, mi reflexión. En mi juventud yo quise encontrar la Ciudad de los Césares, sin reparar en los azares del camino. Hoy temo, señor, el mayor de los peligros y es que ellos se salgan de su ciudad y nos encuentren a nosotros..."

"Mate usted los sueños señor Virrey, mátelos que cuando son reales devienen pesadillas, destruya usted a los Césares antes que se salgan de su ciudad y lleguen hasta aquí... Mire usted que las ideas francesas se difunden rápido porque la subversión se apoya en esta maldita lujuria y una vez que los hombres se sienten iguales, ya no quieren tener Rey. Actúe con celeridad, señor Virrey, que mañana será tarde".

Entre tanta levitación deseada y mucha más privación padecida, esta paródica metáfora americana hace que el armero lea "paródicamente" en interesante mise en abîme, un sueño soñado en tierra florentina que hizo levitar a miles de amantes a lo largo de los siglos.

Durante las largas noches de invierno, en la recientemente fundada Carmen de Patagones el armero lee un libro que habla de un poeta que buscó en el otro mundo la amante perdida.

En la inversión del mito beatriciano la visión dantesca se ha trocado en utopías de adelantados y el laberinto americano, es el espacio de una pesadilla de la que es imposible despertar, pero que soñándola, ayuda a suspender las burlas de la realidad.

En la febril interpretación del armero, Dante, redivivo vasallo de amor, asedia y llena de halagos y regalos durante años a una dama casada con otro. Su constancia es pagada con el desprecio de la dama por lo insignificante de lo ofrecido en comparación con las montañas de oro que ofrece el marido.

Un día el marido enferma y el enamorado se inmolaba acompañando a la joven mientras vela al moribundo. Superada con esta última manifestación de devoción, las pruebas del cortejo, recibe la promesa de la mujer de ser suya cuando muera el enfermo pero, sorprendentemente quien muere al día siguiente es ella y el marido se cura.

El poeta, desconsolado, pide ayuda al fantasma de un antiguo escritor romano y quiere ir a buscarla directamente al Cielo. Pero su guía lo convence de empezar por el Infierno, pues *"ha visto muchas jovencitas con cara de ángeles condenadas en los antros infernales"*... Al pasar por los distintos círculos y ver tantas sombras desnudas, el enamorado se va excitando y el ardor de poseer a su amada se potencia desmesuradamente. Finalmente la encuentra y más hermosa que nunca: *"estaba cubierta con una túnica translúcida que realizaba el palpitar de sus pechos enormes. Al verla, el poeta suelta un grito de alegría y se lanza a abrazarla, para encontrar a una mujer de la consistencia del aire. Así nos pasó a nosotros señor Virrey, con las ilusiones que trajimos a esta lejanísima Patagonia"*.

De Voltaire a Calvino, de Dante a Brailovsky, parodia, humor, mujer y hombre reflejados y reflejándose en las plurales y jamás clausuradas posibilidades escapatorias que nos da la imaginación.

Realidad y ficción jugándose el eterno duelo de la verdad.

La irónica advertencia que Brailovsky propone al final de su novela, podría perfectamente haber sido enunciada por Voltaire en su Cándido:

"Algunos personajes, situaciones y documentos incluidos en esta obra son rigurosamente históricos. Se trata precisamente de aquellos que no lo parecen, ya que la propia consistencia de la realidad la hace tragarse los contenidos de la ficción. Por ende, casi todas las coincidencias con personas y hechos reales son deliberados".

Voltaire supo conjugar humor y melancolía para hablar de sí mismo. Solía decir de la propia muerte: *"Este esqueleto no debiera temer la muerte porque no tiene de qué morirse"*.

Sin embargo, para que "la realidad no se tragase la ficción", preparó y recibió, con el mismo humor irreverente y el mismo sarcasmo que lo caracterizó en vida, la más apoteósica de las representaciones mortuorias.

Sabiendo que las autoridades eclesiásticas se negarían a que su cuerpo recibiese sepultura en lugar sagrado, realizó una pantomima de confesión que pensó desorientaría a los representantes de la Iglesia. Pero, muerto ya, su cuerpo hubiera quedado librado al poder de los intransigentes si su sobrino, el abate Mignot, "volterianizado" en largos años de amistad, no hubiera ideado un ardid al mejor estilo Voltaire: sentó el cadáver en un carruaje como si estuviese vivo, lo cubrió con la bata de siempre y el gorro de dormir y lo llevó a su abadía, donde le dio cristiana sepultura.

Qué más lógico final para un hombre que había nacido muerto, como gustaba afirmar, que el de "morir vivo" consagrando en un apoteósico "mutis por el foro" su permanente búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir y a la estupidez de los poderosos de la época.

Bibliografía

-) Todas las citas pertenecen a la edición española: "Voltaire: Cándido o el optimismo". Hispamérica. Bs As, 1985 y a la versión francesa: "Voltaire: Romans et Contes" (Préface de Roland Barthes) Gallimard, 1972, 3º ed.
-) **Voltaire**: "Cuentos escogidos". Edit. Brughera. España, 1970.
-) **Voltaire**: "Candide". Librairie Larousse. Paris, 1970.
-) **Voltaire**: Cartas filosóficas. Alianza. Madrid, 1988.
-) **Calvino, Italo**: "Seis propuestas para el próximo milenio". Ed. Siruela, Bs As, 1989.
-) "Por qué leer los clásicos". Tusquets ed. Barcelona, 1993. 3º ed.
-) **De Luca, Edgardo**: "Voltaire: la filosofía como paisaje". Diario El Litoral, Sta Fe, 30/12/94.
-) **Haydn, Mason**: "Voltaire". Bib. Salvat. Bs As. 1981.
-) **Issacharof, Michael**: Parody, satire and ideology, etc. Rivista di Letterature moderne e comparate. Pacini Ed. Roma, vol. XLII, fasc. 3, julio-septiembre 1989.
-) **Martínez Fornés, Santiago**: "Voltaire: de la ironía al sarcasmo". Taural. Americana de Publicaciones. Bs As, 1991.
-) **Brailovsky, Antonio**: "Esta Maldita lujuria". Planeta, Bs As, 1992.
-) **Crolla, Adriana**: "Dante, más allá del Sur..." Continente sul Sur. Rev. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre, nº 3. Diciembre 1996.

Le rire de Rabelais

*Ne te laisse pas aller à la tristesse
Et ne t'abandonne pas aux idées noires
La joie du coeur, voilà la vie de l'homme
La gaité, voilà qui prolonge ses jours.*

La sagesse de l'Écclésiastique nous invite à réfléchir à propos de la nécessité de l'homme à se procurer des moments de joie. Et ce même principe a inspiré Rabelais dans son "Gargantua" où il souligne "que rire est le propre de l'homme", le signe de son raisonnement, le seul moyen pour atténuer notre souffrance et l'instrument pour miner la fausse autorité refusée par la raison.

Le rire non seulement provoque notre plaisir mais encore il peut servir pour l'attaque ou la défense, la protestation, la réconciliation et le repentir. "C'est le rire qui abolit la distance épique et en général toute la distance hiérarchique, facteur d'éloignement. Une figure vue de loin ne peut être comique: il faut absolument la rapprocher pour la rendre comique. Toute oeuvre comique fonctionne dans une zone de proximité minimale. Le rire a le pouvoir remarquable de rapprocher l'objet devant le monde. ...Le rire est un facteur essentiel pour créer cette prémisses de l'intrépidité indispensable à toute approche réaliste du monde."¹⁾ Le rire était lié à l'abondance, aux repas et à la fécondité.

Étroitement associé au concept du rire, l'humour doit occuper notre attention: "El humor es lo cómico dignificado por la defensa de una filosofía supra social" dice E. Acevedo en su "Teoría e interpretación del humor español". L'humour partage beaucoup de choses avec la littérature, voilà pourquoi d'excellents écrivains, tels Cervantes, Shakespeare, Quevedo, Rabelais, sont connus par leur ingéniosité et leur sarcasme. Ils mettent en évidence une attitude esthétique face à la vie, une attitude qui essaie de comprendre les limitations de la vie, dépouillée de malice ou de haine. L'humour est un style littéraire où sont liés la grâce avec l'ironie, et la joie avec la tristesse, sans oublier que l'humour est l'origine et la conséquence du comique provocateur du rire.

D'après Kierkegaard, le comique est une disproportion entre une possibilité imaginaire et la réalité, et sa source littéraire est l'exagération, l'hyperbole, la contradiction, qui provoquent le rire. Le comique exige l'intention de surprendre, se sert de l'absurde et du grotesque, fait disparaître les différences entre les hommes, les dieux et la nature, et nous montre un monde à l'envers, une rupture des conventions et des tabous. La mémoire joue ici un rôle minime. Le souvenir et la tradition n'ont

pas de place dans le monde comique.

"Dans ce plan (du rire) on peut faire irrespectueusement le tour de l'objet: le dos, le derrière et aussi les tripes prennent un sens singulier".²⁾ En utilisant la satire, le comique peut se lancer contre les vices et les corruptions de la société, et chercher une issue sans provoquer des réactions dangereuses. L'imagination comique démystifie normes et conventions, demande libertés et droits bien que parfois arrive à des prétentions illégitimes et à une jouissance naturelle du prohibé.

Précédé d'un prologue où l'auteur s'adresse familièrement au lecteur, Gargantua conte les enfances du héros son éducation désastreuse, ses prouesses guerrières contre le ridicule Picrochole, envahisseur des Etats paternels, sa rencontre avec Frère Jean des Entommeurs et la fondation de l'Abbaye de Thelème, couvent paradoxal où tout prend le contre pied de l'ascétisme monastique.

C'est d'une chronique populaire qu'est née l'oeuvre de Rabelais, épopée grotesque, parodie des romans de chevalerie traitée sur le mode bouffon où la trivialité farcesque voisine avec les subtilités d'un symbolisme exquis où apparaissent ses talents de conteur et la fécondité de sa verve comique.

Dans le Prologue Rabelais incite le lecteur à rire parce que ses ouvrages ne sont que joyeux divertissement destinés à mettre de bonne humeur "ses bons disciples et quelques autres fous de séjour".³⁾ Il les invite à trouver "matières assez joyeuses", à chercher, sous la plaisanterie, les idées sérieuses, à "sentir et estimer ces beaux livres", et puis par une lecture attentive "rompre l'os et sucer la sustantifique mouelle." Il se présente constamment comme un rieur, comme un buveur, comme un mangeur: "A moy n'est que honneur et gloire d'estre dit et réputé bon compagnon."

Le rire rabelaisien est lié aux genres médiévaux où figuraient bouffons, fripons et sots. Il eut pour source immédiate et directe la culture comique populaire du Moyen Age et de la Renaissance. Le monde du rire s'opposait au ton sérieux, religieux et féodal de l'époque. Le rire médiéval est un rire de fête. On connaît la fête des fous, la fête de l'âne ou le "risus paschalis" (le rire de Paques) est la caractéristique. Toutes les formes de travestissement parodique gravitaient au Moyen Age comme dans l'Antiquité, autour de joyeuses festivités populaires, dont le carnaval était "la seconde vie du peuple basée sur le principe du rire", le triomphe d'une sorte de libération transitoire. Le rire du carnaval est patrimoine du peuple, dirigé contre toute conception de supériorité. Ce grotesque permet d'associer d'éléments hétérogènes et d'ouvrir la possibilité d'un ordre différent du monde où la joie inonde tout et fait oublier la peur de pouvoir en s'opposant au mensonge et à l'hypocrisie. Dans les places publiques, dans les fêtes, le sérieux disparaissait pour donner lieu à l'obscénité, la parodie et les railleries.

Mais pendant la Renaissance, le rire dans sa forme universelle, s'éloigne du langage vulgaire et s'insère dans la littérature supérieure en contribuant à la création de chefs d'oeuvre, tel le cas de Rabelais.

Les procédés du comique rabelaisien sont d'une grande multiplicité: richesse du vocabulaire emprunté à tous les genres, tous les tons, tous les milieux. Dans son discours parodique se croisent deux langages: le langage parodié et celui qui parodie; deux styles, deux points de vue, deux textes de discours: c'est le cas par exemple de la harangue du maître Janctus de Bragnardo faite à Gargantua pour recouvrir les cloches où l'on peut voir que la parole sacrée est réinterprétée sur le fond d'une langue populaire:

"O Monsieur Domine, clochidonnaminor nobis! Dea, est bonnum urbis. Tout le monde s'en sert. Si vostre jument s'en trouve bien, aussi faict nostre Faculté, que comparata est jumentis insipientibus et similibus facta est sis, psalmo nescio quo ... Si l'avoys je bien quotté en mon paperat, et est unum bonum Achilles. Hen, hen, ehen, hasch!

"Ca! Je vous prouve que me les doibvez bailler. Ego sic argumentor: "Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisins habat clochas. Ergo gluc ...

"Hay, Domine, je vous pry, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen, que vous rendez noz cloches, et Dieu vous guard de mal, et Nostre Dame de Santé qui vivit et regnat per omnia secula seculorum, amen. Hen, hasch, hasch, grenhenhasch!"⁴⁾

Il faut se rappeler que les livres de Rabelais avaient été condamnés par la Sorbonne, représentée dans ce chapitre par Janctus; voila pourquoi Rabelais devait supprimer tous les indices qui puissent servir pour identifier l'Université de Paris.

D'après M. Bakhtine (page 317), Rabelais représente le corps sur plusieurs aspects qui s'entrelacent: scientifique, anatomo-physiologique, cynique et bouffon, fantastique et grotesque. Ainsi la naissance de Gargantua fournit des détails physiologiques et anatomiques liés au grotesque fantastique:

"Par cest inconvenient feurent au dessus relaschez les cotyledons de la matrice, par lesquels sursaulta l'enfant, et entra en la vene creuse, et, grevant par le diaphragme jusques au dessus des espaulles (ou ladicte vene se part en deux), print son chemin a gauche, et sortit par l'oreille senestre ...

"Je me doute que ne croyez asseurement ceste estrnge nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucis, mais un homme de bien, un homme de bon sens, croit tousjours ce qu'on luy dict et qu'il trouve par escript. Est ce contre nostre loy, nostre foy, contre raison, contre la Sainte Escrip-ture?"⁵⁾

Ce grotesque fantastique lui sert à Marie Darrieusecq pour décrire dans "Truismes" un accouchement surnaturel:

"Je me suis retrouvé enceinte, pour le coup ca ne faisait aucun doute. Je me suis recroquevillée et j'ai vu que je perdais beaucoup de sang. Je me suis évanouie. Le SAMU-SOF est arrivé et c'est eux qui m'ont réveillée. Je me sentais bizarre. . . A coté de moi par terre il y avait six petites choses sanglantes qui remuaient. Vu la forme que ca avait j'ai bien vu que ca ne ferait pas long feu. Le gendarme a voulu s'approcher de moi. Je me suis relevée avec difficulté, j'avais tres mal au ventre. J'ai mis les six petites choses dans ma gueule, j'ai défoncé une plaque d'égoût et je suis descendue sous terre. J'ai léché les petites choses le plus soigneusement possible".⁶⁾

C'est toujours le corps qui va permettre à Rabelais d'accentuer le rire:

D'une chose, dist Toucquedillon, vous veulx je advertir. Nous sommes icy assez mal avituaillez et pourveu maigrement des harnoys de gueule. Si Grandgousier nous mettoit siege, des a présent m'en irois faire arracher les dents toutes, seulement que trois me restassent, autant a voz gens comme a moy: avec icelle nous n'avangerons que trop a manger nos munitions.

"Nous, dist Picrochole, n'aurons que trop mangeailles. Sommes nous icy pour manger ou pour batailler?"

"Pour batailler, vrayement, dist Toucquedillon; mais de la pance vient la dance, et ou faim regne, force exule"⁷⁾

Ou encore l'épisode de la bataille du Frère Jean pour sauver le cloître de l'abbaye:

"...Et si personne tant feust esprins de temerté qu'il luy voulut resister en face, la monstroyt la poitrine par la mediastine et par le cueur. A d'autres donnant suz la faulte des coustes, leurs subvertissoyt l'estomach, et mouroient soudainement. Es aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leur faisoyt sortir les tripes. ...Croiez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit oncques..."

"Les ungs mouroient sans parler, les aultres parloient sans mourir. Les ungs mouroient en parlant, les aultres parloient en mourant."⁸⁾

On a beaucoup insisté sur l'influence du carnaval dans l'oeuvre de Rabelais, et la première partie de Gargantua est inondée de cette atmosphère de fête: l'enfant qui crie "à boire!" au moment de sa naissance, le père Grandgousier qui est en train de boire et de se rigoler "avec quelques aultres", les dances sur l'herbe verte "au son de joveux flageolletz et douces cornemuses", les cloches de l'Eglise de Notre Dame qui pouvaient servir "bien des campanes (clochettes) au coul de sa jument", la belle procession, renforcée de beaux preschans (chants) ou encore l'arrivée du "maître Janotus, vestu de son lyrippion à l'antique", "les vedeaulx (veau) à rouge muzeau" et les six maîtres "bien crottez à profit de ménage" sont la représentation d'une mascarade: "Ponocrates eut fraveur en soy, les voyant ainsi desguisez, et pensait que faussent quelques masques hors du sens."⁹⁾

Il est intéressant de relever que cette joie s'identifie avec la couleur blanche selon le consentement de tout le monde et en particulier le témoignage évangélique où nous montre les vêtements de Notre Seigneur blancs comme la lumière, "blancheur lumineuse qui donnait entendre a ses troys apôtres l'idée et figure des joies éternelles."¹⁰⁾ Le thème de l'éducation va être aussi un endroit propice pour développer sa verve comique: la purge canonique (selon les règles de la médecine) pour faire oublier à l'élève tout ce qu'il avait appris sous ses antiques précepteurs (principe de la table rase), l'explication des points obscurs de la "divine Ecriture" dans les "lieux secrets" où l'élève allait pour "faire excretion des digestions naturelles", en sont des exemples. Médecin humaniste et pédagogue, attache beaucoup d'importance au développement harmonieux du corps, s'opposant à une éducation abêtissante où la notion d'effort est inconnue. Par la bouche de Ponocrates, Gargantua reçoit un enseignement humaniste, global, dont les notions d'anatomie et de physiologie, l'hygiène et

les différents sports y occupent une place importante:

"galentement se exercens les corps comme ils avaient les ames auparavant exercé".

On a souligné la multiplicité des procédés du comique parmi lesquels on doit citer les énumérations vertigineuses:

"Puis fiantoit, pissout, rendoyt sa gorge, rottoit, pettoyt, baisloyt, crachoyt, toussoyt, sanglotoyt, esternuoit et se morvoyt en archidiacre, et desjeunoyt pour abatre la rouzée et mauvais aer: belles tripes frites, belles char-bonnades, beaulx jambons, belles cabirotades et forces soupes de prime."¹¹⁾

Certains spécialistes affirment que le rire de Rabelais est le principe fondamental de son oeuvre, capable de nous conduire vers la connaissance et la vérité. Sous ses bouffonneries se cache le sens de sa pensée, sous une forme plaisante on trouve sa philosophie. Ce rire lui permet de protester contre les abus de son temps, attaquer les moines, la discipline ecclésiastique, la politique, la justice civile.

L'intérêt suscité par le sujet du rire m'a fait penser à ce rire caché dans un livre que le vieux moine aveugle Jorge de Burgos avait jalousement gardé dans l'abbaye décrite par U.Eco dans "El nombre de la rosa". Le "finis Africae" qui avait provoqué tant de crimes "presenta como milagrosa medicina a la comedia, a la sátira y al mimo".¹²⁾ Le "finis Africae" montrait aussi que le rire divin avait créé le monde:

"Apenas Dios rió, nacieron siete dioses que gobernaron el mundo; apenas se echó a reír, apareció la luz; con la segunda carcajada apareció el agua; y al séptimo día de su risa apareció el alma."¹³⁾

Notas

- 1) Bakhtine, Mikhaïl: "Esthétique et théorie du roman", page 458.
- 2) Bakhtine, Mikhaïl: "Esthétique et théorie du roman", page 458.
- 3) Rabelais: "Gargantua", page 61.
- 4) Rabelais: "Gargantua", page 177.
- 5) Rabelais: "Gargantua", page 99.
- 6) Darrieussecq, Marie: "Truismes", pages 90/91/92.
- 7) Rabelais: "Gargantua", page 269/271.
- 8) Rabelais: "Gargantua", page 243.
- 9) Rabelais: "Gargantua", page 171.
- 10) Rabelais: "Gargantua", page 123.
- 11) Rabelais: "Gargantua", page 189.
- 12) Eco, Umberto: "El nombre de la Rosa", pag. 575.
- 13) Eco, Umberto: "El nombre de la Rosa", pag. 566.

Bibliografía

-) **Martín Fernández, María Isabel:** "El chiste y sus procedimientos lingüísticos", Universidad de Extremadura.
-) **Breton, André:** "Antología del Humor negro", Editorial Anagrama, Barcelona.
-) **Vilas, Santiago:** "El humor y la novela española contemporánea", Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
-) **Vigara Tauste, Ana María:** "El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis", Ediciones Libertarias, Madrid, 1994.
-) **Martínez-Bartolomé, Marta Mateo:** "La traducción del humor: las comedias inglesas en español", Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.
-) **Bajtín, Mijail:** "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento", Alianza Editorial, Madrid, 1987.
-) **Rabelais:** "Gargantua", Folio, Paris, 1973.

Humor e ironía como estrategia textual en "Les chants de Maldoror"

Toda lectura tiene algo de ceremonia, de juego, de íntima y solitaria recreación realizada por el lector en su deseo de intentar comprender, ¿objetivamente?, el sentido de un texto, en particular cuando se trata de acceder a la significancia de una obra como "Les chants de Maldoror" que combinan la imaginación desbordante con una aguda lucidez aplicada a las declaraciones con que Lautréamont define el sentido de su obra.

La creación de Ducasse, texto subversivo, canto de guerra inaugural, nace en el marco del Segundo Imperio, período en el que la concepción del positivismo aprisiona y limita al hombre con la pretensión de liberarlo, tras proclamar la muerte de Dios, pero, paradójicamente, estructurando el poder y la cultura en torno a una imagen divina de superstición e injusticia, de convención y palabras vacías, venerada por la civilización occidental. Período en el que el discurso está asegurado, en el que hay progreso, estabilidad monetaria y un Imperio de ultramar, aunque la expedición a México mostrara su fragilidad, en el que "todo se adormecía en la calma" como señala Hubert Juin.¹⁾

Ducasse, con un aullido desgarrador, se yergue como expresión del malestar de la cultura; devasta y cimienta el lenguaje en busca de la palabra sagrada, candente, símbolo del misterio de las cosas, con una "soif insatiable de l'infini"²⁾, para subvertir los presupuestos de la lógica poética y de la dialéctica imperantes, presentando la incertidumbre de la realidad humana en oposición a la concepción reduccionista del hombre impuesta por el modelo cultural.³⁾

La estrategia textual de Ducasse exige un lector activo, cómplice sagaz que, en base a sus competencias lingüísticas, genéricas e ideológicas, en un acto simétrico al suyo, capte y ponga en juicio los principios culturales y teológicos de dos concepciones del mundo en pugna que la parodia, aliada a la ironía y al humor en función pragmática, pone en confrontación crítica.

Acto necesario para dar lugar al proceso de interacción autor-lector que permitirá alcanzar el nivel de significado encubierto, que nace de la intención evaluativa y la inversión semántica, la significación profunda del discurso que metamorfosea en realidad poética la voz del inconsciente.

Más allá de la hibridación genérica y de las prácticas transtextuales que los caracterizan, "Les chants" se presentan como un espacio textual en el que tiene lugar el encuentro violento y regenerador entre los fundamentos de un discurso monológico y la nueva visión de un dialogismo proteico, sustanciado en principios de analogía, oposición, relación y ambivalencia que subvierten las bases

axiológicas de aquél y las hacen estallar.

Ducasse estructura su discurso en base a la superposición y asimilación de textos poéticos, filosóficos, sagrados y científicos, que articula en su propia voz, para transformarlos, invertirlos y depurar, mediante esos recursos, los valores culturales consolidados. En consecuencia, el poema es un proceso dialéctico de construcción y destrucción, de afirmación y negación que da por resultado una estructura laberíntica, que se torna más complicada por la técnica de la discontinuidad y por las imágenes ilógicas, fuertemente agresivas y portadoras de una singular carga emocional, que relacionan insólitamente, dos realidades que no presentan conexión alguna entre ellas, dando lugar a la poesía que surge de la ruptura entre el sentido común y la imaginación, como señala Léon-Pierre Quint.⁴⁾

Pero es en función del humor, en cuya naturaleza se conjugan la contradicción, el escepticismo, la comprensión, la objetividad y la reflexión, unido a la ironía, la sátira y la parodia, que se estructura el discurso signado por un registro singular, que funde los desvaríos más insólitos y los ensueños rayanos entre el genio y la locura, en los que impera la crueldad, con una lógica a ultranza y un verbo desbordante que busca alcanzar la luz de la verdad con total libertad. Humor que le permitirá expresar esa rebelión que anima su espíritu como única realidad y denunciar el sentido de la inútil y triste apariencia de todo lo considerado real.

El humor ducassiano

El humor, esa cualidad superior, liberadora, para Schopenhauer, esa "revuelta superior del espíritu", según Pierre-Quint (1967:100), es una actitud vital, esencialmente humana, que comporta una concepción personal con respecto al hombre y el mundo, y una toma de posición ética y estética, en consecuencia.

El humor se apropia de la vida y la plasma en imágenes proyectadas a través de una lente deformante que le quita el ropaje de la seriedad, único puntal que sostiene las grandes mentiras. Expresa el principio de contradicción existente entre el ideal del hombre y la realidad en que éste está inmerso, el desacuerdo entre sus aspiraciones y sus miserias, y pone en evidencia, de un modo crítico, la imperfección de esa realidad para mover al lector a su conocimiento y su aceptación.

El humor, como expresión crítica de la vida, impulsa a la reflexión al dirigirse al entendimiento y no al corazón, presentando el conflicto con distanciamiento y sin la pretensión de dar soluciones.

Como forma artística supone la destrucción de los límites, con la plena conciencia de esta destrucción, y, en sus manifestaciones, presenta una gama de matices que va del sarcasmo -la forma más sombría, que expresa la cólera más furiosa con risa amarga-, pasando por la ironía con su burla fina y sutil, al tono melancólico, tierno y comprensivo, sin acritud ni crueldad de la comicidad.

Ducasse-Lautréamont hace del humor el principio fundante de los cantos. El humor ducassiano, portador de una carga emocional destructiva y poderosa, la del desprecio y la crueldad, es un humor agresivo, violento, que hace tambalear los principios que constituyen la seguridad del hombre común, pues apunta a destruir la escala de valores tradicionalmente aceptados por la sociedad, al presentar la verdad desnuda que encubre ese mundo convencional.

No es un humor alegre, que mueve a la risa, sino, por el contrario, un humor angustioso que nace del pesimismo más hondo, de "(...) (le) désespoir qui (l') m'enivre comme le vin" (I, 8, 37), desesperación que se nutre de "(sa) substance, la plus pure!" (III, 3, 125) de la propia naturaleza

de Maldoror, y pone al hombre en el centro del problema.

Humor negro, truculento, grotesco, que burla, corroe, niega y destruye, que se enmascara y juega con diferentes registros: la parodia -manifiesta en la elección del género épico para su estructura textual, y en un sinnúmero de textos incorporados a su propio discurso igualmente parodiados-, las exageraciones, la execración, los sobreentendidos, la burla, la turbación, la inversión de las relaciones lógicas.

Humor insolente y audaz que exige del lector, al que constantemente apela para exacerbarlo y fascinarlo al mismo tiempo, para burlarse o confundirlo, una connivencia y "une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance" (I, 1, p. 27). Lector al que advierte: "Écoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant..." (I, 1, 27), al que tienta con alegre sarcasmo: "O lecteur, ce dernier détail ne te fait - il pas venir l'eau à la bouche?" (II, 8, 80), al que incluye como objetivo textual.

Humor que va in crescendo para plasmarse en las imágenes de violencia y horror grotesco del "banquete de Dios" (II, 8, pp. 78/81) y alcanzar el grado máximo de crueldad, irreverencia y monstruosidad en el Canto III, para, lentamente, dar lugar a una crueldad fría, distante.

Ducasse/Lautréamont/Maldoror, ese hombre que no sabe reír, según declara, en su afán de esclarecer interpretaciones erróneas, que él mismo provoca deliberadamente, expone, en la segunda cántica del Canto IV, su teoría del humor en el que:

(ses) raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque (quoique, d'après n'est certains philosophes, il soit assez difficile de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique) (IV, 2, 142)

señalando explícitamente que aquello que:

l'inclination de notre esprit à la farce prend pour un misérable coup d'esprit n'est, la plupart du temps, dans le pensée de l'auteur, qu'une vérité importante, proclamée avec majesté (IV, 2, 143)

La risa que despierta, en consecuencia, señala a aquellos que aducen no poder dejar de reír ante sus dislates, ha de ser una risa melancólica: "Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche." (IV, 2, 144)

La rigidez de la cultura y la sociedad contemporáneas, cuyas pasiones y vicios le provocan asombro, horror y pena, pero no lo conmueven, dan lugar al mordaz humor ducassiano, a esa risa, melancólica y cruel, que entraña una significación y un alcance sociales, que comporta una humillación en función correctiva, con la que expresa su inadaptación y su rechazo.

La ironía

La ironía, que implica disimulo y cuestionamiento, señala Linda Hutcheon⁵⁾, ocupa un lugar privilegiado como componente esencial en la definición de la sátira y la parodia, y

cumple una doble función en el discurso a nivel semántico y a nivel pragmático. Es, a la vez, tropo -antifrisis- y estrategia evaluativa que conlleva una actitud del autor- codificador que permite y demanda una respuesta del lector-decodificador, en suma, una actitud provocada y prevista por la estrategia textual, cuyo reconocimiento compromete las competencias lingüísticas, genéricas e ideológicas del lector.

La gran ironía de la obra opera en el nivel de la macroestructura por cuanto, paradójicamente, Ducasse elige el modelo épico para estructurar su discurso paródico-satírico, portador de una intención negativa -en sentido moral- y metaliteraria -creadora y recreadora⁶⁾- y subvertirlo introduciendo la sospecha en esa realidad al presentar un héroe rebelde, ajeno al mundo grandioso y estable de la epopeya. Del desborde de las convenciones del género épico, surge la iluminación del contraste irónico que nace de la confrontación del modelo canónico y esa forma nueva, superior, que Ducasse busca. Manifestación carnavalesca, regeneradora que cumple un papel fundamental en la evolución de los géneros literarios.⁷⁾

La ironía, que para Balnchot⁸⁾ se concentra en mayor grado en el Canto Primero, impregna en su totalidad el discurso y se manifiesta en la inversión de los valores considerados absolutos -el bien y el mal, Dios y Satanás, discernimiento y alienación- e incuestionables en el pensamiento occidental, que el texto degrada y torna relativos, al igual que los presupuestos poéticos y retóricos.

Asimismo, la figura simbólica de Maldoror es profundamente irónica en su ambigüedad, pues se presenta como enemigo de Dios y Ángel exterminador, como defensor y adversario del hombre a un mismo tiempo.

La ironía, casi ausente en cuanto tropo, surge de la enunciación que nos permite localizar los blancos extratextuales -Dios, hombre, cultura- a los que apunta el autor en su proyecto satírico, e intertextuales -hipotextos parodiados- a los que recurre en cuanto mecanismo estructural para alcanzar su objetivo correctivo.

Al entrelazarse la sátira con la parodia y la ironía, el discurso queda signado por un ethos marcadamente burlón, desdeñoso y desvalorizante, y alcanza el punto máximo de subversión y de sobredeterminación pragmática.⁹⁾

En nuestra lectura e interpretación de la significación de "Les chants" vamos un poco más allá y consideramos, desde una perspectiva psicocrítica, apoyándonos en manifestaciones del propio Ducasse: "Canto solo la esperanza" que la gran ironía del discurso radica en que sus ataques al hombre enmascaran su soledad y su amor al género humano y en que sus imprecaciones contra Dios encubren su necesidad de Él y su aspiración al bien.

Conclusión

Ducasse hace del humor, aliado a la ironía, la sátira y la parodia, el principio constructivo del discurso y nos permite ver en "Les chants", tras la visión pesimista y desesperada de la condición humana, de esa vida recibida "como una herida", signada por el dolor y la muerte, la crueldad y la soledad, un amargo himno a la vida, en el que subyace el profundo amor a la existencia, pero no tal como la conoce el hombre aprisionado en las redes de la cultura, sino por esa vida libre, soñada, que le permitiría saciar su "sed insaciable de infinito" al despersonalizarse para expresar su interioridad, con la esperanza de, redimido, fundirse en lo absoluto.

Notas

- 1) **Juin, H.:** "Introduction", en "Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont. Oeuvres complètes", Paris, Laffont, 1980, p. 4.
- 2) **Lautreamont:** "Les chants de Maldoror et autres oeuvres", Paris, Librairie Générale Française, 1992. De aquí en más, todas las citas que remiten a la presente edición, se consignarán con referencia al Canto, la estrofa y el número de página.
- 3) Cfr. **JUIN, H.**, 1980, pp. 4 y 5.
- 4) **Pierre - Quint, L.:** "Le comte de Lautréamont et Dieu", Paris, Fasquelle, 1967.
- 5) Cfr. **Hutcheon, L.:** "Ironie, satire parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en "Poétique" N° 46. Paris, 1981, pp. 140/055, e "Ironie et parodie: stratégie et structure", en "Poétique" N° 36. Paris, 1978, pp. 467/677.
- 6) Cfr. **Hutcheon**, 1978: 474.
- 7) Cfr. **Hutcheon**, 1981: 151/152.
- 8) Cfr. **Hutcheon**, 1990: 78.
- 9) Cfr. **Hutcheon**, 1981: 149.

Bibliografía

-) **Lautreamont:** "Les chants de Maldoror et autre oeuvres", Paris, Librairie Générale Française, 1992.
-) **Blanchot, Maurice:** "Lautréamont y Sade", México, FCE, 1990.
-) **Hutcheon, Linda:** "Ironie, satire parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en "Poétique" N° 46. Paris, 1981, pp. 140/055. "Ironie et parodie: stratégie et structure", en "Poétique" N° 36. Paris, 1978, pp. 467/677.
-) **Juin, Hubert:** "Introduction" en "Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont. Oeuvres complètes", Paris, Laffont, 1980, p. 4.
-) **Pierre - Quint, Léon:** "Le comte de Lautréamont et Dieu", Paris, Fasquelle, 1967.

Un python comme animal de compagnie, l'ironie comme défense. "Gros-Câlin" de Romain Gary / Emile Ajar

L'ironie consiste à faire entendre ou dire le contraire de ce que l'on pense ou l'on veut faire penser.

C'est avant tout un art du porte-à-faux, du décalage. Elle est issue de la conscience du désaccord entre apparence et réalité.

L'ironiste traditionnel se sert de l'ironie comme d'une figure de rhétorique qui englobe l'humour lequel n'en est qu'une variété.

Le comique peut naître d'une situation ironique, c'est un effet produit par des situations ou des manières ridicules.

Pour Henri Bénac, l'ironie suppose toujours présent à l'esprit un idéal, exprimé ou non et sert à souligner le désaccord entre **ce qui est et ce qui devrait être**. Son rôle devient alors celui de *"bouleverser l'ordre habituel qui prévaut dans l'organisation du monde; par là, elle libère l'esprit des fausses valeurs et développe en lui le sens de la relativité par l'exercice du doute; elle débouche ainsi sur la critique sociale"*.¹⁾

Ironie et humour sont donc, dans ce sens, deux formes de comique de mots fondées sur une transposition entre le réel et l'idéal.

Dans son essai *Pour Sganarelle* (1965), Romain Gary traite des deux rôles importants qu'il souhaite que l'humour joue dans son oeuvre. Premièrement, il sera un moyen de mettre à l'épreuve toutes sortes de valeurs, jusqu'à la vision adoptée par l'auteur lui-même vis à vis de l'humanité. Deuxièmement, l'humour sera utilisé contre le désespoir que ressentent et l'auteur et le héros devant leurs énormes difficultés à résoudre les problèmes de l'homme. Ironie et humour servent alors pour le héros et le héros-narrateur de défense contre l'angoisse d'exister.

Du point de vue littéraire, l'humour constitue un contrepoids à l'idéalisme romantique, au dilemme de l'idéaliste: ne rien faire ou se salir les mains, créant cette troisième possibilité: **en rire**.

L'originalité de *Gros-Câlin* (1974), lui vient de son sujet extravagant et de son langage insolite:

Martínez de Arrieta, Mónica

"Ce qui frappe tout d'abord, c'est la vertu comique. Elle repose à la fois sur l'histoire et sur le langage. L'histoire est abracadabrante et drôle dans chacun de ses détails".²⁾

Ce roman est un point de départ naturel dans l'étude de l'ironie et l'humour dans l'oeuvre de Romain Gary car c'est ce livre qui a permis à un nouvel auteur de naître, Emile Ajar, et à une oeuvre nouvelle de voir le jour. Il est possible que Gary ait délibérément choisi de réserver son goût pour le drôlatique aux quatre romans signés Ajar: "Gros-Câlin" (1974); "La vie devant soi" (1975); "Pseudo" (1976) et "L'angoisse du roi Salomon" (1979).

L'ironie sert dans "Gros-Câlin" d'instrument rhétorique qui met l'homme et ses valeurs à l'épreuve. L'humour est une manière de voir le monde adoptée par le narrateur pour se défendre.

Le roman est divisé en quarante et un petits chapitres qui ne sont pas numérotés et qui ne portent pas de rubriques.

Le titre est à la fois enfantin et scabreux. Paul Pavlowitch dans son livre "L'homme que l'on croyait" tire d'un premier brouillon de "Pseudo", texte où Gary fabrique l'autobiographie d'Ajar, la citation suivante:

"On m'avait conseillé de changer le titre de mes aveux, La solitude du python à Paris, parce que la solitude en littérature, tout le monde en a marre, et j'ai suggéré Gros-Câlin, parce que ça faisait plus pute... La solitude, c'est un pléonasme quand on vit".³⁾

Nous apprenons dès les premières pages que le narrateur s'appelle Cousin et qu'il a été encouragé par l'Assistant, au Jardin d'Acclimatation, à raconter une histoire vécue par lui-même. Les pages suivantes confirment que le récit de Cousin traitera des pythons.

Gros-Câlin se présente comme un roman plein d'humour mais où nous pouvons lire le besoin fervent d'amour et de tendresse de son narrateur. Il rêve d'être accepté par les autres, comme il est, faible, mais de bonne volonté:

"D'ailleurs, mon problème principal n'est pas tellement mon chez-moi mais mon chez-les-autres".⁴⁾

Le héros-narrateur est un homme d'allure ridicule. Il est gauche et timide, il aime en cachette une guyanaise en mini-jupe, collègue de bureau, Mlle. Dreyfus et vit avec un python de deux mètres vingt dans un deux pièces à Paris. Petit employé à I.B.M., il se présente comme un anti-héros qui avoue immédiatement ses manques: une identité, le courage, la possibilité d'être lui-même, un moyen de communiquer. Avec son langage, subjectif et ambigu il produit des effets drôles.

Le python est nommé Gros-Câlin et l'origine de l'histoire est établie dès le commencement: "J'ai ramené Gros-Câlin d'Afrique, à la suite d'un voyage organisé".⁵⁾

L'ironie remarque dans le roman la distance entre la réalité et l'idéal, entre ce qui est et ce qui devrait être. Sa rhétorique ironique consiste d'une part dans l'emploi des **méthodes verbales** et d'autre part dans celui des **situations ironiques**.

Un python comme animal de compagnie...

Le narrateur possède, comme l'ingénu, une sincérité innocente et naïve, mais celle-ci se cache d'une manière paradoxale derrière des expressions ambiguës.

Dans l'**emploi du langage**, il est fort et faible en même temps. Il a l'air de mal comprendre les mots et leurs significations. Il réussit au contraire à viser juste, à traduire ses sentiments et les valeurs qu'il embrasse par des mots et des phrases de tous les jours, auxquels il donne une nouvelle connotation inattendue. Cousin emploie un mot pour un autre, se sert d'une façon automatique des lieux communs, de slogans politiques ou publicitaires. Il détourne un langage technique de son sens habituel. Les expressions causales **car**, **parce que**, **à cause de**, dont l'emploi abusif et le manque d'un véritable rapport causal deviennent des procédés aptes à provoquer des effets comiques. D'autre part les expressions de cause sont un signe du désir du narrateur d'expliquer le monde:

"Le problème des pythons, surtout dans l'agglomération du grand Paris, exige un renouveau très important dans les rapports, et je tiens donc à donner au langage employé dans le présent traitement une certaine indépendance et une chance de se composer autrement que chez les usagés. L'espoir exige que le vocabulaire ne soit pas condamné au définitif pour cause d'échec".⁶⁾

Son jeu avec le langage lui permet aussi de créer ce coin illuminé de l'existence dont il a besoin pour vivre:

"La vérité est que je souffre de magma, de salle d'attente, et cela se traduit par un goût nostalgique pour divers objets de première nécessité, extincteurs rouge incendie, échelles, aspirateurs, clés universelles, tire-bouchons et rayons de soleil. Ce sont là des sous-produits de mon état latent de film non développé d'ailleurs sous-exposé. Vous remarquerez aussi l'absence des flèches directionnelles".⁷⁾

Cousin veut débarrasser la langue de son joug, de son devoir d'être une langue officielle fixe dans un système de règles académiques. Dans ce but, il n'hésite pas à se servir des lapsus, de jeux de mots ou des inventions linguistiques surprenantes et drôles:

"Il convient également de rappeler qu'une grande partie de l'Afrique est francophone et que les travaux illustres des savants ont montré que les pythons sont venus de là. Je dois donc m'excuser de certaines mutilations, mal-emplois, sauts de carpe, entorses, refus d'obéissance, crabismes, strabismes et immigrations sauvages du langage, syntaxe et vocabulaire. Il se pose là une question d'espoir, d'autre chose et d'ailleurs, à des cris défiant toute concurrence. Il me serait très pénible si on me demandait avec sommation d'employer des mots et des formes qui ont déjà beaucoup couru, dans le sens courant, sans trouver de sortie".⁸⁾

Cousin oppose des "sauvageries" telles que "agglomérat" pour "agglomération", "traitement" au lieu de "traité", "qui ont beaucoup couru sans trouver de sortie", image qui renforce l'idée des

mots emprisonnés, "crabismes" à côté de "strabismes", pour évoquer l'expression "marcher comme un crabe"; aux termes juridiques: "refus d'obéissance", "sommation", "condamné". Il espère avec force que son espoir deviendra dans son discours un élément actif indépendant de lui. L'espoir est devenue en quelque sorte une personne dans l'univers linguistique de Cousin.

Les expressions juridiques ne mettent pas seulement en évidence le carcan de la langue, mais aussi l'angoisse existentielle du anti-héros. Son intérêt pour les possibilités de la langue est loin d'être purement philosophique. Le besoin d'espoir, d'autre chose et d'ailleurs est condensé dans l'expression «la fin de l'impossible», utopie qui embrasse toute l'aspiration de Cousin, c'est à dire la réalisation d'un Nouvel Homme fraternel et solidaire. Cette métamorphose comme une nouvelle naissance est représentée dans le roman par les mues de Gros-Câlin qui symbolisent les mutations rêvées de l'humain.

L'effet naïf est contrecarré par la façon désinvolte dont Cousin traite la langue française, une langue à laquelle il dit vouloir donner des révérences. Il est plus sûr de lui quand il constate que les pythons sont aussi des solitaires: "*Car il est incontestable que les pythons tombent dans la catégorie des mal-aimés*".⁹⁾ C'est un sujet qui lui tient à coeur: les mal-aimés de la société. C'est eux qui occupent son esprit au point qu'il ne se souvient pas s'il les a signalés ou non au lecteur.

Cousin raconte son histoire au passé, mais il intervient de temps en temps dans son récit en s'adressant directement au lecteur au présent.

"Je ne l'écoutais pas. Je me tenais là discrètement, avec mon petit chapeau, mon noeud papillon jaune à pois bleus, mon cache-nez et mon pardessus, très correctement habillé, veston, pantalon et tout, à cause des apparences et de la clandestinité pour ne pas causer d'attroupement. (...)

Mais avec Gros-Câlin ainsi nommé, je me sens différent, je me sens accepté, entouré de présence. (...) Lorsqu'un python s'enroule autour de vous et vous serre bien fort, la taille, les épaules, et appuyé sa tête contre votre cou, vous n'avez qu'à fermer les yeux pour vous sentir tendrement aimé. C'est la fin de l'impossible, à quoi j'aspire de tout mon être".¹⁰⁾

Ces passages forment des commentaires explicatifs sur le récit, sur son langage et sur d'autres sujets "philosophiques" et "existentiels". Visiblement Cousin projette ses propres besoins sur le serpent et nous découvrons par la suite que c'est la solitude qui est le motif caché derrière son récit.

Il y a chez l'auteur une déchirure profonde, un désaccord indéniable entre l'idéal et le réel, le coeur et l'intellect, l'intention et l'acte, qu'il voit comme le signe d'une conscience en perpétuel conflit avec elle-même. On trouve ainsi dans l'oeuvre, une tension entre, d'un côté la tentation de fuir l'existence, de s'enfermer dans un "trou" et de l'autre, de sortir de soi-même et pénétrer dans le monde. C'est l'angoisse de Cousin-Gros-Câlin:

"- Mon appartement n'est pas un trou, lui dis-je. Je ne vis par dans un trou, nulle part. Je suis très bien logé, avec adresse".¹¹⁾

Le manque, ou plutôt, comme l'écrit Ajar "l'état de manque" est un mot-clé et un leimotiv dans

ses romans. C'est l'effort acharné pour vaincre cet état, pour sortir de la solitude et l'isolement, qui forme le pivot autour duquel tournent ses histoires.

La réalité, ce qui est, est considéré avec ironie et regardée avec humour qui servent à créer une distance défensive car l'idéal de réalisation humaine dans l'amour, la fraternité, la solidarité est une utopie représentée par "la fin de l'impossible".

Le récit de Cousin est fait à la première personne. L'histoire entière est vue à travers sa conscience. Cette focalisation interne renvoie à une subjectivité sans limites. Elle s'étend jusqu'à la grammaire où les références imprécises produisent une ambiguïté. Bien que Cousin ne détruise pas complètement la langue comme moyen de communication, son langage devient un peu trop personnel pour que nous puissions être tout à fait sûrs de ce qu'il désigne. Cette ambiguïté et les jeux de mots forment une langue-python aux effets indéniablement drôlatiques.

Les relations entre le narrateur et les autres, constituent des situations ironiques, lesquelles, avec les méthodes verbales précédemment considérées, forment la rhétorique ironique de "Gros-Câlin". Ces situations sont créées par exemple, à cause de l'incompatibilité entre le sujet de la conversation et l'interlocuteur. Elles peuvent donner aussi l'occasion au narrateur de manipuler son interlocuteur et de mettre des mots involontairement ironiques dans la bouche de celui-ci. Le comique est un effet qui se produit très différemment chez les lecteurs qui finissent par se demander: qui se moque de qui?

Plusieurs situations ironiques se créent dans le roman.

Cousin court voir un prêtre, "le père Joseph", quand il n'arrive pas à donner des proies vivantes à son python.

Il fréquente les cours d'un ventriloque, M.Parisi, pour remédier à sa solitude. Il attend patiemment devant la porte d'un intellectuel, M.Tsourès, dans l'espoir que celui-ci va prendre soin de Blondine, la souris menacée par Gros-Câlin. Finalement, il essaiera d'établir un rapport amoureux avec Mlle.Dreyfus, collègue de bureau, sa dulcinée guyanaise.

L'échec de toutes ces tentatives de communiquer avec le monde, d'être accepté et aimé, poussera Cousin à l'adoption du python comme animal de compagnie. L'existence de Gros-Câlin, qui joue un rôle sérieux dans le thème du roman, est aussi apte à provoquer le rire; sa fonction comique peut être ajouté aux autres fonctions symboliques.¹²⁾

Dans le sixième chapitre, Cousin se trouve au poste de police à la suite d'un incident qui s'est passé chez lui: Gros-Câlin s'est dressé dans la corbeille à papier devant la femme de ménage. Terrifiée, elle a couru tout droit à la police. Au commissariat un quiproquo comique se produit car le python est confondu avec le sexe de Cousin:

"La Portugaise ne parlait presque pas le français, à cause de l'immigration sauvage, elle criait "monsieur sadista, monsieur exhibitionnista", et lorsque je dis aux policiers que tout ce que je lui avais montré c'était mon python et que je l'avais même fait venir exprès pour ça, pour qu'elle puisse s'habituer, ils se sont tordus de rire, je n'arrivais pas à placer un mot, c'étaient des hi! hi! hi! et des ho! ho! ho!, à cause de l'esprit gaulois". (...)

"J'étais furieux. -Bon, si vous ne me croyez pas, je vais vous montrer ça ici-même, dis-je, et là-dessus, le commissaire cesse de rire

*et m'informe qu'un geste comme ça peut me mener très loin. C'était un outrage aux mœurs dans l'exercice de leur fonction".*¹⁸⁾

Dans le chapitre trente et un, Cousin se trouve de nouveau au poste de police, cette fois, parce que Gros-Câlin s'est glissé dans les tuyaux et s'est dressé dans la cuvette des w.c. chez les voisins du dessus. Le narrateur profite ainsi du côté indécent et comique du python.

Un tiers de "Gros-Câlin" consiste en dialogues. Le roman est construit sur une alternance entre des scènes d'un côté et des sommaires et des pauses descriptives de l'autre.

Dans les dialogues tenus dans des situations ironiques il y a deux "codes", deux conceptions qui s'opposent. Le rôle de l'ironie dans les scènes est celui de dénoncer des solutions fausses à l'angoisse du anti-héros.

La scène avec le curé, "le père Joseph" constitue un bon exemple. Il est introduit dans le récit en relation avec la question des "nourritures terrestres" qui préoccupe Cousin. Le python doit être nourri des proies vivantes. Cela donne des problèmes de conscience au narrateur. Sur un autre plan, l'expression embrasse les problèmes de Cousin avec la nourriture existentielle.¹⁴⁾

Il y a un désaccord ironique entre le sujet de la conversation et l'interlocuteur car cela doit être rare d'aller chercher un homme de Dieu pour lui demander s'il est inhumain de nourrir son python de souris vivantes.

La rencontre de Cousin avec M.Parisi, le ventriloque qu'il lui est recommandé de contacter par le Journal des Amis est aussi un exemple de situation ironique.

La description des réunions de M.Parisi est remplie d'effets comiques et bouffons. Les participants sont présentés avec beaucoup d'humour: "*Dunoyer-Duchesne. Je fais venir mon beurre directement de Normandie.*" (...) - *Cousin. J'élève un python.*"¹⁵⁾ Outre la solitude, le manque d'identité est un problème pour les gens qui fréquentent les cours du ventriloque: "*Burak, Polonais, dit-il. Je suis dentiste mais je voulais être chef d'orchestre. (...) Moi aussi j'aurais voulu être quelqu'un d'autre, j'aurais voulu être moi-même.*"¹⁶⁾

Les objets remplacent les hommes et les épisodes qui se déroulent chez M.Parisi donnent l'image d'une société déshumanisée.

Cousin est envoyé chez le ventriloque pour remédier à sa solitude. Il y a beaucoup d'ironie à confier cette besogne à un ventriloque qui a l'habitude de pratiquer une "pseudo-communication" avec une poupée à laquelle il prête sa propre voix. Le narrateur rencontre d'autres solitaires chez M.Parisi. Cependant, l'objet des cours de celui-ci n'est pas de faire entrer ces gens en contact les uns avec les autres, mais de leur apprendre à faire parler les objets muets, comme par exemple, les téléphones qui ne sonnent pas. Cette situation est basée sur un désaccord ironique entre le but de la visite de Cousin et celui qui devrait lui permettre de l'atteindre.

M.Parisi est un tricheur qui répond mal au besoin d'authenticité de Cousin.

Une autre rencontre importante est celle que Cousin fait du professeur Tsourès, son voisin du dessus.

Le narrateur apparaît encore une fois comme l'ingénu, l'homme simple et naïf dont la conscience est formée par des clichés et qui admire les personnages illustres. Le professeur Tsourès représente l'humaniste aux yeux de Cousin. C'est pour cela qu'il s'adresse à lui. Mais il est vite déçu.

Bien que Mlle. Dreyfus soit introduite dans le discours dès le commencement du roman: "*J'ai*

l'intention d'épouser Mlle.Dreyfus"¹⁵⁾ elle n'entre dans l'action que dans le chapitre vingt-neuf. Cependant elle est un personnage principal à cause du rôle qu'elle joue dans l'intrigue amoureuse.

Ce sont les rencontres fugitives avec elle dans l'ascenseur qui nourrissent les rêves de Cousin. Les courtes montées et descentes sont transformées en voyages. Et Cousin projette sur Mlle.Dreyfus sa propre timidité. Elle a participé au même voyage en groupe que lui, quand il a trouvé Gros-Câlin et elle était seule parmi les femmes à ne pas prendre une mine dégoûtée à la vue du serpent. Cousin pense donc qu'elle accepterait de vivre avec un python.

Un jour Cousin l'attend, avec un bouquet de violettes qu'il a mis dans un verre d'eau, ce qui renforce le ridicule de ce petit homme amoureux. Comme Mlle.Dreyfus n'arrive pas, dans une scène très comique il dégringole les neuf étages pour voir si elle n'est pas en bas, mais l'ascenseur vient de remonter et il regrippe les étages à grand galop. Cependant, il n'arrive pas à la trouver. Il arrive au cinquième étage où vit Mlle.Dreyfus, "*sans ascenseur et sans perdre une goutte de l'eau du vase mais il n'y a avait personne*"¹⁸⁾. Finalement, cherchant à être moins seul il va chez les prostituées et retrouve Mlle.Dreyfus avec sa mini-jupe en cuir noir et ses bottes à mi-cuisses dans un bordel où elle a d'ailleurs toujours travaillé. Cousin est tellement heureux de la revoir qu'il conclut: "*Il y avait enfin un bon Dieu dans ce bordel. (...) tout est bien qui finit bien*",¹⁹⁾ phrases fortement ironiques. L'intrigue amoureuse finit mal mais "*quelqu'un à aimer, c'est de première nécessité*"²⁰⁾. "*Fais-moi un gros-câlin, murmurai-je*".²¹⁾

La relation avec Mlle.Dreyfus est à la base de la structure ironique de Gros-Câlin car elle met en lumière la fissure entre rêve et réalité qui existe dans la conscience du narrateur. Il est victime finalement de son propre rêve et il en est bien conscient. La recherche de l'amour est aussi un leitmotiv dans toute l'oeuvre de l'auteur. La déchirure entre rêve et réalité se manifeste entre autres dans le besoin d'amour non satisfait de ses personnages. Les relations de Cousin avec les autres ont pour fonction d'offrir différentes solutions à son angoisse. Les autres représentent les diverses possibilités de sortir de l'isolement et la solitude. L'ironie sert à dénoncer cependant la fausseté de ces issues probables.

Gros-Câlin est un miroir de l'homme, un substitut d'amour et finalement le narrateur se glisse dans son identité.

Tantôt c'est Cousin qui entre dans la peau du python, tantôt c'est le python qui prend une allure humaine.

Le dernier chapitre est consacré à la vie de Cousin après qu'il a donné le python au zoo. Il vient de s'acheter une montre à remonter, "*(...) qui aurait besoin de moi et qui cesserait de battre, si je l'oubliais*"²²⁾ et qu'il appelle Francine.

À la première page de son récit, Cousin a dit qu'on lui avait recommandé d'écrire un traité sur la vie des pythons. Il se met à l'oeuvre mais très vite le "personnage" du python se mêle à sa propre conscience. Son objet d'étude n'est pas le python, il ne s'agit pas non plus de sa propre vie mais de tous les êtres malheureux qui se trouvent dans un "état de manque", qui n'ont rien ni personne. Dès le début il a placé les pythons dans la catégorie des "mal-aimés" car il est persuadé qu'ils rêvent de quelqu'un à aimer.

Comme le narrateur projette sur le python ses propres besoins, sa propre solitude, les mots sur la difficulté d'être Gros-Câlin à Paris ne réfèrent pas en premier lieu à la collision nature-civilisation. Il est plutôt question de la vie qui est dure à vivre pour un homme demeurant dans une grande ville,

isolé dans l'anonymat et souffrant du manque d'amour. Il faut alors essayer de se défendre pour survivre. Ironiser et rire, pour ne pas désespérer, pour remettre le monde en question.

La structure ironique de "Gros-Câlin" forme contrepoids au côté sentimental et utopique du roman.

Le langage associatif du narrateur dépasse les clichés ainsi que les abstractions des intellectuels. La composition est ouverte et la fin n'est pas définitive.

Le livre **montre**, comme les pièces de Ionesco, au lieu de **prêcher**, l'existence toujours menacée. Le python donne un sentiment de sécurité illusoire à Cousin, qu'en fait il pourrait étrangler. Le rire libérateur sert à créer un autre monde.

Dans quelques cas l'ironie aboutit à une peinture satirique qui s'attaque aux institutions de la société moderne. La satire, appuyée sur l'ironie et le comique sont autant de moyens de mettre l'homme à l'épreuve ainsi que les valeurs morales, sociales et esthétiques qu'il embrasse.

Le narrateur de "Gros-Câlin" fait partie d'une satire de la société contemporaine ou est-ce qu'il est lui-même un observateur au regard satirique?

Il établit un lien, qui à première vue apparaît illogique entre les pythons, la langue et l'espoir. De la même façon que le narrateur introduit des éléments "sauvages" dans son discours, le python, un animal sauvage sera introduit dans la communauté civilisée de la ville de Paris.

Il y a donc quatre agents «générateurs» d'ironie dans le roman: le narrateur et son interlocuteur, l'auteur et le lecteur.

Les deux codes opposés et entrelacés de la vérité et du mensonge, mis en évidence à travers les **méthodes verbales** et les **situations ironiques**, constituent la **structure ironique** du livre que souligne la rencontre de Cousin avec le ventriloque. Nous lisons aussi une critique de la société.

Si les effets de l'ironie sont, entre autres, de provoquer quelque scepticisme à l'égard des hommes et des choses; de réduire à l'absurde certaines façons d'agir; de se moquer d'autrui et d'établir une connivence entre auteur et lecteur; nous pouvons conclure que *Gros-Câlin* est un roman d'un genre mixte où l'on retrouve des traits de la satire, du roman d'apprentissage, du roman sur l'écriture et du roman picaresque où l'ironie et l'humour constituent une défense possible contre l'angoisse d'exister. Le livre est "un délire cyclique à faire des noeuds à n'en plus finir".

Notes

- 1) **Bénac, Henri**: "Guide des idées littéraires", Paris, Hachette, 1988, p. 269.
- 2) **Gary, Romain / Ajar, Emile**: "Gros-Câlin", Paris, Mercure de France, 1974, Coll. Folio 906, p. 5.
- 3) **Pavlowitch, Paul**: "L'homme que l'on croyait", Paris, Fayard, 1981, p. 231.
- 4) **Gary Romain / Ajar, Emile**: op.cit., p. 63.
- 5) *Ibidem*, p. 10.
- 6) *Ibidem*, p. 9-10.
- 7) *Ibidem*, p. 84.
- 8) *Ibidem*, p. 9.
- 9) *Ibidem*, p. 10.
- 10) *Ibidem*, p. 20.
- 11) *Ibidem*, p. 67.
- 12) Le serpent est un symbole apte à attirer un grand nombre de significations. Il existe

dans la mythologie des serpents cosmiques, des serpents créateurs dotés de forces créatrices et animatrices. Il peut aussi apparaître comme un médecin, comme le dieu des femmes et de la fécondité étant souvent relié à la vie sexuelle et au commencement de l'effort génétique. Il y a du serpent dans la part de l'homme que celui-ci contrôle le moins. Sur le plan humain, il est le double symbole de l'âme et de la libido. Pour la chrétienté il a surtout des connotations négatives car il a contribué à chasser l'homme et la femme du paradis. C'est la bête que le bon chrétien doit s'efforcer de tuer.

- Gary Romain / Ajar Emile, op. cit., p. 36-37.
- 13) Le leitmotiv des "nourritures terrestres", apparaît quatre fois au début du roman. Il donne lieu, évidemment, à des associations avec le roman d'André Gide qui porte ce titre.
- 14) Gary Romain / Ajar Emile, op. cit., p. 98.
- 15) *Ibidem*, p. 99.
- 16) *Ibidem*, p. 15.
- 17) *Ibidem*, p. 191.
- 18) *Ibidem*, p. 199.
- 19) *Ibidem*, p. 117.
- 20) *Ibidem*, p. 20.
- 21) *Ibidem*, p. 210.

Bibliographie

-) **Gary, Romain / Ajar Emile**: "Gros-Câlin", Paris, Mercure de France, 1974, Coll. Folio.
- "La vie devant soi", Paris, Mercure de France, 1975, Coll. Folio.
- "Pseudo", Paris, Mercure de France, 1976.
- "L'angoisse du roi Salomon", Paris, Mercure de France, 1979, Coll. Folio.
- "Le grand vestiaire", Paris, Gallimard, 1948, Coll. Folio.
- "Education européenne", Paris, Gallimard, 1956, Coll. Folio.
- "Les racines du ciel", Paris, Gallimard, 1956, Nouvelle édition 1980, Coll. Folio.
- "L'homme à la colombe, (sous le pseudonyme de Fosco Sinibaldi)", Paris, Gallimard, 1958. Version définitive 1984.
- "La promesse de l'aube", Paris, Gallimard, 1960, Edition définitive 1980, Coll. Folio.
- "Chien Blanc", Paris, Gallimard, 1970, Coll. Folio.
- "La nuit sera calme", Paris, Gallimard, 1974, Coll. Folio.
- "Au delà de cette limite votre ticket n'est plus valable", Paris, Gallimard, 1975, Coll. Folio.
- "Clair de femme", Paris, Gallimard, 1977, Coll. Folio.
- "Les clowns lyriques", Paris, Gallimard, 1979, Coll. Folio.
- "Les cerfs volants", Paris, Gallimard, 1980, Coll. Folio.
-) **Bayard, Pierre**: "Il était deux fois Romain Gary", Paris, P.U.F., 1990.
-) **Benac, Henri**: "Guide des idées littéraires", Paris, Hachette, Nouvelle édition 1993.
-) **Bona, Dominique**: "Romain Gary", Paris, Mercure de France, 1987.
-) **Catonne, Jean-Marie**: "Romain Gary / Emile Ajar", Paris, Les dossiers Belfond, 1990.
-) **Gerrd, Rene**: "Mensonge romantique et vérité romanesque", Paris, Grasset, 1961, Nouvelle édition 1997.
-) **Pavlowitch, Paul**: "L'homme que l'on croyait", Paris, Fayard, 1981.

La irrisión del mundo en la visión desencantada de Guy de Maupassant

Para la tradición antigua retórica, lo cómico era lo “inesperado”, la ruptura de un orden convencional o lógico, lo sorpresivo y contrastante en gestos, situaciones o lenguaje, con malentendidos o confusiones referentes a cosas, pensamientos o expresiones¹⁾. Bergson retoma esta concepción al explicar la risa por la sorpresa y el contraste, puesto que resulta cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupamos de su aspecto moral, dicho de otro modo, cuando pasamos bruscamente nuestra atención del alma al cuerpo deteniéndonos en las formas, actitudes, movimientos, actos y situaciones que manifiestan cierta imperfección individual o colectiva la cual exige una corrección inmediata. Dicha corrección viene por la risa como gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los acontecimientos²⁾.

En “Contes Fantastiques” Maupassant presenta a un personaje, el doctor Heraclius Gloss, esbozando hábilmente su personalidad al parodiar el estilo de los retratos clásicos con las referencias al aspecto moral, físico, empleo de las horas del día, empleo de las horas de la noche y otras consideraciones, logrando el efecto cómico con el contraste entre la fama de sabio del personaje y su carencia de títulos universitarios los que, según la opinión popular debían existir por simples razones de herencia familiar. Aquí puede aplicarse lo dicho por Bergson en relación con el aspecto físico y el moral y también por el efecto cómico que produce el contraste. Al referirse al aspecto moral, Maupassant no se detiene más que en la sapiencia del doctor Heraclius Gloss de la que dice, apelando a la ironía, que nadie se atrevería a dudar de que este señor era un hombre muy sabio. Respecto del aspecto físico lo ubica entre las ratas y otros roedores y cazadores y su ridícula delgadez es otro elemento cómico:

“Ce qu’il avait surtout de singulier c’était l’extraordinaire minceur de sa personne; son ami le doyen prétendait, peut-être non sans raison, qu’il avait dû être oublié, pendant plusieurs siècles, entre les feuillets d’un infolio, à côté d’une rose et d’une violette...” (pág.39)

Kant considera la risa como efecto originado en un cambio repentino de un orden lógico a otro ilógico en que el pensamiento desde una expectación tensa es víctima frustrada de una emboscada hacia algo que se resuelve en nada, a lo que el hombre responde con la risa como juego inocuo en la esfera baja del ser³⁾. La historia del personaje del doctor Heraclius Gloss cumple con un proceso que, partiendo de cierta lógica, acaba en la aniquilación. Y esto es así:

Habiendo tenido conocimiento, por un manuscrito, de la reencarnación de las almas en los animales, decide un día rechazar un plato exquisito de ave porque pensó que, al ser seres bellos y coquetos, bien podrían ser reencarnaciones de hermosas damas cortesanas del pasado. Además, movido a compasión por la suerte de algunos animales abandonados, transforma su casa en albergue de todo tipo de ellos a los que cuida con devoción y llega a prohibir a su ama de llaves que se mate o persiga a los dañinos. Su extraña afición lo lleva a ser internado en un hospicio de alienados donde se encuentra con un colega metempsicosista y comienzan a rivalizar por sus orígenes respectivos pues ambos pretenden ser Pitágoras. Los dos hombres llegan a pelear por la propiedad del manuscrito que llevaba consigo el doctor Gloss y esta disputa lo hace reflexionar durante mucho tiempo de modo que acaba renegando de su doctrina y cobra un odio feroz por todos los animales. El narrador se despide de este héroe liberado de su locura, sin ningún rasgo de simpatía para con él pues entre autor y lector se produce un convenio tácito de excluir a estos maníacos obsesivos que sólo acarrear complicaciones por su tosudez y firmeza en sus propias interpretaciones y su rechazo de las exigencias de la realidad. "La locura consiste, sobre todo, en esto: en que él está y sigue estando, seguro de su causa".

Lo cómico también puede estar en las deformidades que acentúan la fealdad puesto que, como dice Bergson⁴⁾, pueden ocasionar risa como ocurre con los jorobados. En el cuento "La mère aux monstres", el narrador recuerda una historia de tiempo atrás. Un amigo le había contado que a una mujer la llamaban *la mère aux monstres* como curiosidad típica de su pueblo. Esta mujer, que había dado a luz a un hijo defectuoso por haber querido disimular el embarazo, tuvo la idea de lucrar trayendo al mundo a hijos monstruosos que eran comprados por mercaderes ambulantes quienes los exhibían como fenómenos que les dejaban alguna ganancia.

Por su parte, Freud habla de economía de energías o de pensamiento preocupante, cuando en un esquema lógico se incorpora una realidad distinta de falsa asociación, produciéndose entonces un repentino alivio de tensión a través de la risa el cual es una regresión al proceso primario preconciente, a la dicha de la niñez, liberándose energías superfluas⁵⁾.

La palabra humor es difícil de definir por cuanto coexisten en ella la significación nueva y la antigua. Hacia el siglo XVII, en Inglaterra se perfila una definición de humor que, por primera vez, se asocia a la idea de lo cómico, abandonándose el concepto de que éste responde a una caracterología esquematizada, sentido antiguo y médico de la palabra humor que Ben Jonson incorpora al lenguaje literario, agregándole el matiz cómico a través de sus dramatizaciones. A comienzos del siglo XVIII subsiste el conflicto entre el humor que se tiene y el humor que se hace, por lo tanto, se trata de si se es un humor, de saber si se padece una excentricidad (pasivo) o si se hace el humor, o sea, su excentricidad es calculada (activo). La *Encyclopedia Britannica* en 1771 se refiere a fluid o wit, humor o ingenio. El humor, según Addison⁶⁾, es hijo del wit y de la alegría por lo tanto el verdadero humor es una forma de ingenio que excluye la malevolencia.

El wit, en cambio, se apoya en lo intelectual careciendo de afectividad. El wit inglés, equivalen-

te del ingenio español, se separa del humor en el siglo XVIII y así éste se manifiesta en su plenitud a través de la obra de Swift, el primero y más grande de los humoristas. Entonces, cuando la comedia ha dado paso a la novela, se continúa con los mismos principios estéticos al mostrar personajes dominados por un aspecto del carácter. Hacia la misma época en Francia, donde coexisten *humour* y *humeur*, el Diccionario de la Academia registra la palabra *humoriste* como derivada de *humeur*. El *humoriste* es el médico partidario de la teoría de los humores. Para Madame de Staël, *humour* es una palabra extranjera, producto exclusivo de Inglaterra⁷⁾. El humor se caracteriza por ser la forma de una defensa contra la absurdidad del mundo, por el espíritu de tolerancia pues es un fenómeno esencialmente afectivo. Para Escarpit no hay delimitaciones precisas entre la risa, fenómeno físico, y el humor, fenómeno psicológico, estético y social. Ciertas risas carecen de humor y ciertos humores no están acompañados por la risa. Tanto la risa como el humor tienen una estructura dialéctica que involucra una fase crítica, generadora de angustia, de tensión nerviosa y una fase constructiva de desahogo y logro del equilibrio⁸⁾. Como la fase crítica del humor es intelectual, Escarpit la llama ironía.

Este último aspecto está presente en "*L'ami Joseph*"⁹⁾. A un hogar de la pequeña nobleza provinciana de costumbres sencillas y de fuertes tradiciones religiosas, un día llegó un viejo amigo de adolescencia del dueño de casa. El visitante, Joseph Mouradour, era un republicano de ideas progresistas, anticlerical y de modales rudos. En una oportunidad, Mouradour introdujo en la casa tres diarios que espantaron a madame Mérout e, intempestivamente, se puso a leer un artículo de un célebre panfletario opositor al Imperio. La comicidad de la situación se desprende del hecho que la misma es presentada por el autor para que el lector la experimente pero no así los personajes que escuchan consternados la lectura de dicho artículo. Tal como dice Jaus¹⁰⁾, lo realmente cómico no es que una persona o un discurso se aparten de la norma vigente, sino una situación en la que la transgresión de la norma se presenta como un conflicto cómico al que el interesado no puede responder. La comicidad la percibe únicamente quien tiene sentido de lo cómico, quien, por ser un observador ajeno a todo ello -en el caso del cuento son los lectores- puede ver a partir de qué normas se puede descubrir lo cómico de una circunstancia:

La prose ardente du maître écrivain qui jeta bas l'empire, déclamée avec violence, chantée dans l'accent du Midi, sonnait par le salon pacifique, secouait les vieux rideaux à plis droits, semblait éclabousser les murs, les grands fauteuils de tapisserie, les meubles graves posés depuis un siècle aux mêmes endroits, d'une grêle de mots bondissants, effrontés, ironiques et saccageurs (pág. 63).

El humor se desprende de la habilidad del narrador quien apunta a matizar una situación política conflictiva de la cual él no toma partido sino que la crítica subyacente está dirigida más a la vulgaridad, la mediocridad y la vanidad del personaje que a su condición ideológica, como es el caso de Joseph, el republicano. Por el contrario, el matrimonio Mérout conserva su dignidad en todo momento y hasta el final, pues, avasallados por la prepotencia ordinaria del invitado dejan solo al huésped que se había arrogado el manejo de la casa de tal manera que los anfitriones, privados de la visita de sus amigos legitimistas y conservadores por disposición del invitado Joseph, le anuncian que se ausentarán por unos días. La ironía aparece en el final, sorpresivo y escueto como es habitual en Maupassant:

*M. et Mme. de Mèroul partirent le lendemain.
Il les attend. (pág.66)*

A veces el humor es producido por los absurdos e irracionales temores o fobias de ciertos personajes incapacitados para hacer una vida normal. A ellos se dirige el narrador en complicidad con el lector, para tender una mirada tolerante sobre las miserias humanas. En "Voyage de santé"¹¹ el protagonista tiene terror a las enfermedades a las que imagina acechándolo en cada cuarto de hotel, estación de ferrocarril, vagones y cualquier lugar que no sea su propia casa. Su temor corresponde al sentimiento de la extrema precariedad de nuestra existencia permanentemente amenazada por distintos tipos de peligros. Cuando el matrimonio Panard decide hacer un viaje, el marido redobla la atención en las guías turísticas acerca de las condiciones sanitarias de la ciudad y los hoteles. Estos se vuelven particularmente inseguros y, sobre todo, sospechosos respecto de la higiene. El olor del ácido fénico persigue a Panard por todos lados torturándolo al redoblar sus temores por las enfermedades y parece perseguirlo hasta el vagón del tren. El terror del cólera es asociado -por el protagonista- con el persistente olor del producto medicinal. Cuando llegan a su casa, Panard abre la valija para tomar el anticolérico y descubre que el frasco de ácido fénico está roto: el líquido se había derramado. Entonces la mujer estalla en carcajadas:

"Ah!... ah!... ah!... mon ami... le voilà... le voilà, ton choléra!..."

El mundo mediocre de los empleados de los ministerios, que Maupassant conociera muy bien, es el escenario donde el autor muestra a sus personajes con todos los defectos y debilidades propios del mezquino ambiente de las oficinas burocráticas.

"Le parapluie" y "Dimanches d'un bourgeois de Paris" son algunos de los cuentos en que la ironía de Maupassant se expresa con sutileza y habilidad para descubrir la tontería y la crueldad de los espacios ministeriales. La ironía está sustentada en la ingenuidad del personaje del marido en "Le parapluie" que debía pasar un verdadero calvario, víctima de la avaricia de su mujer y de las bromas de sus compañeros de oficina por el paraguas ordinario que debía llevar. Voltaire tenía predilección por la ingenuidad de lo cual dan muestras sus obras "Candide" y "L'Ingenu", al igual que Fielding en *Joseph Andrews* y Mark Twain en "Innocents Abroad".

En "Le parapluie", Monsieur Oreille, el marido, es un personaje triste cuyo drama es contado alegremente constituyendo esto una transposición estilística que es un recurso frecuente de la ironía. Como forma de broma, la ironía se sitúa de golpe en un campo intencional por lo implícito que ella encierra y que determina su propia condición de existencia. Cuando Oreille consigue, luego de insoportables humillaciones a causa del viejo paraguas que debe llevar a la oficina, que su mujer le compre uno nuevo de calidad, el narrador expresa en una elipsis narrativa que acentúa la ironía:

"Oreille, triomphant, obtint un vrai succès au bureau".

E inmediatamente la escena se traslada al hogar donde la mujer le hace desplegar el paraguas para evitar que el elástico arruine la seda y de este modo descubre paralizada de espanto un agujero en la seda. Era una quemadura de cigarrillo. El humor está marcado por la repetición del léxico que

acompaña a cada acción ejecutada por ambos personajes:

"Puis ils se regardèrent; puis il baissa les yeux; puis il reçut par la figure l'objet crevé qu'elle lui jetait; puis elle cria, retrouvant sa voix dans un emportement de fureur." (pág.69)

Como el humor, la ironía no constituye un fin en sí, una posición a salvaguardar sino que no es más que una facultad: la de vivir poéticamente, es decir, considerar la realidad como una posibilidad sin que la adhesión a una ley común intervenga. Por lo tanto se trata de un placer que permite al autor evitar comprometerse con palabras demasiado consecuentes en relación con una ley social que puede así permitirse penetrar. Madame Oreille decide ir a una compañía aseguradora a denunciar el "siniestro" y resarcirse del daño sufrido. Luego de una lucha a brazo partido con el director, éste acepta reembolsarle el dinero. Entonces ella se dirige a un paraguero y le dice:

"Voici un parapluie à recouvrir en soie, en très bonne soie. Mettez-y ce que vous avez de leur de meilleur. Je ne regarde pas au prix." (pág.74)

Al igual que el *mot d'esprit*, para Freud, la ironía, por la agresividad que comporta, tendería a evitar un gasto de inhibición y a engendrar el placer, fruto de la actividad del yo, a través de la coordinación retórica. Este carácter agresivo que ella reviste queda ligado a la intención exterior del yo, por una parte, y a la instancia superior, por otra, que sería ocupada por el superyo¹². En "Le père Mongilet" presenta los inconvenientes del campo como lugar de paseo para los empleados parisinos. Para el protagonista, no hay nada más interesante y divertido que París. Su rechazo por el campo se debía a una mala experiencia sufrida durante un paseo hacia veinte años en casa de un amigo que lo invitó a comer el mísero almuerzo sin vino que la fea y sucia mujer del anfitrión les sirvió. Luego, camino a la taberna, se pinchó con ortigas y en la costa del río soportó olores nauseabundos. El amigo se emborrachó en la taberna y equivocaron el camino de regreso. La mujer los aguardaba furiosa y, al abrir la puerta, se lanzó sobre Mongilet. El protagonista termina su relato diciendo:

Ma foi, je me sauvai en courant jusqu'à la gare, et comme je pensais que la furie me poursuivait, je m'enfermai dans les water-closets, car un train en devait passer qu'une demi-heure plus tard.

Maupassant, empleado de ministerio él también, al igual que Mongilet, amaba apasionadamente la campiña francesa, especialmente la de su región natal, Normandía, de modo que podemos ver en el desenlace del cuento la ironía respecto de la decisión que toma el protagonista, ironía sólo percibida por un lector que tenga estos datos previos respecto del autor de modo que las expectativas de éste se cumplan en el horizonte de lectura. Por eso concluye el cuento con una graciosa conclusión de Mongilet:

Voilà pourquoi je ne me suis jamais marié, et pourquoi je ne sors plus jamais de Paris. (pág.82)

Los campesinos aparecen caracterizados con simpatía y sus variadas siluetas -que constituyen verdaderos tipos humanos- son objeto de una observación llena de comicidad. En "La Bête à Maît' Belhomme", el lugar donde son reunidos los personajes es una diligencia, tal como ocurre en "Boule de suif." A través de la voz del cochero que va llamando a los pasajeros, el narrador completa la fisonomía de éstos con toques graciosos, aspecto que está en concordancia con el oficio y el lugar social de cada uno. El cochero que, a pesar de su abultado vientre, era ágil por la costumbre de saltar sobre las ruedas para subir y bajar de la diligencia, tenía el rostro enrojecido por el aire de campo. El maestro mostraba un aire tímido, con su saco hasta las rodillas. Maît' Poiret, delgado, seco, jorobado por conducir carros, estaba acompañado por su mujer, también flaca y menuda. El narrador detiene la mirada con ternura en el personaje de Maît' Belhomme quien sube a la diligencia aquejado por un dolor. Cada uno expresaba cuál podía ser la dolencia que atormentaba al personaje en el interior de la oreja hasta que uno de ellos preguntó si había visto al médico. "Pour sur non"-respondió- y el miedo al médico pareció curar a Belhomme.

Conclusión

En la exquisita narrativa de Guy de Maupassant difícilmente encontremos un cuento en que el humor, la ironía y lo cómico no aparezcan entrelazados. La capacidad de este escritor para presentar el vasto panorama de la sociedad francesa burguesa decimonónica es sorprendente pues une a su delicada sensibilidad y ternura para con los simples campesinos de la Normandía la sagacidad para descubrir las miserias y torpezas de la egoísta clase ministerial que tan bien conocía el autor. La lucha por la vida, esto es, el dinero, los cargos públicos en la dilatada administración de los ministerios de entonces y el placer son los motores que ponen en movimiento a los personajes que componen un admirable escenario epocal.

Notas

- 1) Camarero, Antonio: "Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura", Cuadernos del Sur, Nº 14.
- 2) Bergson, Henri: "La risa", Ed. Losada, Buenos Aires, 1991, pags.16 y 70.
- 3) Kant: "Crítica de la razón estética", Lib. II, sec. 54.
- 4) Bergson, Henri: op.cit., pág. 26.
- 5) Freud, S.: "El chiste y su relación con lo inconciente", Alianza Editorial S.A., Madrid, 1980.
- 6) Escarpit, Robert: "El humor", Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- 7) Madame de Staël: "De la littérature", primera parte, Cap. XV, citada por Escarpit, pág. 69.
- 8) Escarpit, Robert: op.cit., pág. 88.
- 9) Maupassant, Guy: "Contes et nouvelles", Larrousse, Paris, 1974, Tome I, pág. 59.
- 10) Jauss, Hans Robert: "Límites entre lo ridículo y lo cómico" en "Experiencia estética y hermenéutica literaria", Madrid, Taurus, 1986.
- 11) Maupassant, Guy: op.cit., pág. 82.
- 12) "Encyclopedia Universalis", tomo 19.

Quelques remarques sur l'humour proustien. Humour et musique

Proust aimait rire. Sa correspondance nous le rappelle constamment et tous ses lecteurs ont en mémoire les scènes des soirées Verdurin et les sarcasmes du baron de Charlus; la palette comique du romancier, est très riche et diversifiée. J'envisagerai d'abord quelques caractéristiques de l'humour proustien, ensuite les rapports entre l'humour de l'écrivain et la musique sans oublier le côté ludique de sa correspondance, enfin j'exprimerai une très brève réflexion sur le pastiche.

Jean Milly nous rappelle que l'ironie pourrait être définie comme une "attitude d'énonciation modifiant le discours de telle sorte qu'à des fins de raillerie le locuteur suggère une différence dévalorisante entre ce qu'il dit et ce qu'il veut faire entendre".

Pour ce qui est de l'humour verbal, le critique soutient que ce discours de dérision comporte des implications socio-culturelles; le sujet-émetteur serait donc impliqué dans la cible. Mais il s'agit très souvent d'une ironie catégorielle, visant un groupe auquel appartient l'émetteur, ou bien un groupe typisé contre lequel l'agression se dilue. Ce caractère catégoriel prend son maximum de généralité quand soit la cible, soit la norme à laquelle on peut la rattacher s'étend à l'humanité entière. Il en va ainsi de l'humour social, portant sur les travers et les inconvénients, de l'humour sexuel, etc.¹⁾

J'ai été frappée par la loquacité de Proust dans son oeuvre envers les personnages musiciens, les compositeurs, et par l'appréciation qu'il a de la musique. Elle lui sert de fil conducteur pour sa production littéraire, et dans ses constatations qui sont beaucoup plus sensibles que techniques l'humour joue souvent un rôle prépondérant; les portraits satiriques qui parsèment ces réflexions, nous offrent de petites scènes de comédie.

Je ne peux pas m'arrêter à toutes les pages de "La Recherche" où l'humour proustien est exprimé; il est intéressant d'étudier néanmoins cet aspect dans son ensemble à l'aide de quelques passages qui m'ont semblé pertinents.

Des traits d'humour social se dégagent des passages où Proust raille le snobisme de certains personnages. Nous constatons par exemple, qu'une sorte de "Querelle des Anciens et des Modernes" se produit: Mme de Cambremer douairière continue à aimer l'oeuvre de Chopin, considérée à ce moment comme "défraîchie", tandis que sa bru, tout en la méprisant, préfère les "audaces" de la musique de Wagner. Elle est incapable de saisir le mouvement de l'art à rebours, en profondeur, et elle

reste donc victime de l'illusion darwinienne ²⁾.

Le narrateur ironise à propos de ce personnage dans un extrait de "Sodome et Gomorre" qui semble attirer l'attention des critiques. Il s'agit de l'épisode où Marcel évoque l'admiration que l'on porte au jardin de Mme de Cambremer douairière; lorsqu'elle lui parle de l'odeur des roses que le vent apporte sur la terrasse de la Raspelière, le narrateur dit à la belle-fille, "pour contenter son goût de modernisme":

"C'est tout à fait Pelléas, [...] cette odeur de roses montant jusqu'au terrasses. Elle est si forte, dans la partition, que, comme j'ai le hay-fever et la rose-fever, elle me faisait éternuer chaque fois que j'entendais cette scène" ³⁾.

Proust est sans doute influencé par la scène III du troisième acte de "Pelléas et Mélisande" de Debussy. Jean Pommier trouve, par ailleurs, dans cette synesthésie, ou "le son excite secondairement l'odorat" un rapport avec l'asthme de l'écrivain ⁴⁾. Rappelons du reste, que la mémoire involontaire de Proust présente au lecteur des sensations multiples, de la même sorte que Debussy provoque chez l'auditeur, des impressions qui atteignent plusieurs domaines sensoriels ⁵⁾.

Plus loin, lorsque le narrateur apprend aux dames Cambremer que Chopin est le musicien préféré de Debussy, notre auteur explique ainsi "la délivrance" de la douairière:

"[...] Sa poitrine huma l'air de la mer avec cette dilatation que Beethoven a si bien marquée dans "Fidélío", quand ses prisonniers respirent enfin "cet air qui vivifie". Je crus qu'elle allait poser sur ma joue ses lèvres moustachues".

L'écrivain continue de caricaturer Mme de Cambremer en affirmant que la connaissance que le narrateur a de la musique de Chopin, "la jeta dans une sorte de délire artistique" et que "l'hypersécrétion salivaire ne suffit plus". Elle dit à Marcel: "Je comprends, artiste comme vous êtes, que vous aimiez cela". Proust se sert encore d'une comparaison:

"Sa voix était aussi caillouteuse que si, pour [...] exprimer son ardeur pour Chopin, elle eût, imitant Démosthène, rempli sa bouche avec tous les galets de la plage".

Proust clôt le passage: "[...] Enfin la marquise essuya avec son mouchoir brodé la bave d'écume dont le souvenir de Chopin venait de tremper ses moustaches" ⁶⁾.

En ce qui concerne Mme de Cambremer-Legrandin qui mime et fredonne "quelque chose" qui doit "être pour elle les adieux de Pelléas", Proust lui fait exprimer:

"Je crois que c'est encore plus beau que Parsifal, [...] parce que dans Parsifal il s'ajoute aux plus grandes beautés un certain halo de phrases mélodiques, donc caduques puisque mélodiques" ⁷⁾.

Elle émet alors un avis arrêté: tout ce qui est "mélodique" dans une composition musicale, devient, comme tel, surannée. Plus loin Marcel dit à la jeune Cambremer: "Ceci est encore assez Pelléas, [...]. Vous savez la scène que je veux dire".

Proust signale encore, le snobisme du personnage lorsqu'il lui fait répondre: "-Je crois bien que je sais" et le narrateur ajoute:

"mais "je ne sais pas du tout" était proclamé par sa voix et son visage, qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air" ⁸⁾.

Plus loin, dans un passage qui attire l'attention des critiques, l'humour proustien s'épanouit, lorsque Morel, à la demande de Mme de Cambremer, joue quelques mesures de "Fêtes" de Debussy qu'il enchaîne avec le début d'une marche de Mayerbeer. L'écrivain montre le snobisme, non seulement de Mme de Cambremer, mais encore du cercle mondain qu'elle fréquente, lorsque le narrateur déclare:

"Malheureusement, comme [Morel] laissa peu de transitions et ne fit pas d'annonce, tout le monde crut que c'était encore du Debussy, et on continua à crier: "Sublime!" Morel, en révélant que l'auteur n'était pas celui de Pelléas, mais de Robert le Diable, jeta un certain froid" ⁹⁾.

Matoré et Mecz signalent "l'invraisemblance de cette exécution au violon d'une oeuvre symphonique" ¹⁰⁾. Je pense que, bien qu'il ne s'agisse pas d'une transcription pour cet instrument des deux pièces citées, Morel a pu très bien en jouer les mélodies.

L'écrivain n'ironise pas seulement à propos des Cambremer mais aussi au sujet des locataires de la Raspelière, les Verdurin. Il prend encore, comme référence, Debussy parmi d'autres musiciens, pour évoquer au moyen d'une comparaison, les migraines de la "patronne".

"Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer" ¹¹⁾.

Cette idée revient plus loin dans "La Prisonnière" dans l'attitude de Mme Verdurin, au cours de ses activités mondaines dans son noyau. Lorsqu'un "nouveau" glisse un renseignement sur sa propre situation, l'auteur nous montre

"[...] la Patronne, tout en faisant semblant de n'avoir rien entendu et en conservant à son beau regard, cerné par l'habitude de Debussy plus que n'aurait fait celle de la cocaïne, l'air exténué que lui donnaient les seules ivresses de la musique, n'en roulant pas moins, sous son beau front, bombé par tant de quatuors et les migraines consécutives, des pensées qui n'étaient pas exclusivement polyphoniques" ¹²⁾.

Ces "pensées" se bornent, en effet, à essayer de recruter le "nouveau", qui pourrait devenir ainsi un élément précieux pour son "petit clan".

Proust, à l'instar de Gide, serait contrarié par l'effet que produisent les interprètes chez les auditeurs, en jouant la musique de Chopin d'une façon trop rapide. Tandis que Gide exprime son mécontentement et donne des conseils pour bien interpréter cette musique, Proust fait une remarque ironique, dans "Du côté de chez Swann", lors d'une soirée chez la marquise de Saint-Euverte: l'exécutant joue un *Prélude* et ensuite une *Polonaise* de Chopin, tandis qu'on entend les conversations mondaines des invités. "Cependant le pianiste redoublant de vitesse, l'émotion musicale [est] à son comble"¹³⁾.

Songeons au fait que "La Recherche" est un texte dont la vulgarité est exclue. Cependant, Proust se permet certaines audaces dans sa "Correspondance"; imaginons des scènes de lecture, décrites par Céleste Albaret d'après ses souvenirs: "Il fallait voir [nous dit-elle] la jouissance qu'il éprouvait à lire les lettres de Montesquiou et ses réponses! [...]. Il riait tant qu'il pouvait"¹⁴⁾.

Évoquons un trait d'humour sexuel lorsque Proust envoie précisément une lettre de réponse à Robert de Montesquiou; notre auteur trouverait de la religiosité et de la sensualité dans la musique de Fauré. En effet, en mars 1912, lors de la publication dans "Le Figaro" d'un extrait du "Côté de chez Swann", intitulé "Épines blanches, épines roses", Montesquiou écrit à son auteur:

"J'ai cueilli vos jolies épines; mais vous n'avez pas parlé de l'odeur sexuelle... qui vous aurait permis d'écourter le substantif, tout en laissant les adjectifs subsister, et insister¹⁵. Mais le "Mois de Marie"¹⁶ ne s'en arrangerait pas"¹⁷⁾.

Proust lui répond le 25 ou le 26 mars de la même année:

"Quand au mélange de litanies et de foutre dont vous me parlez, l'expression la plus délicieuse que j'en connaisse est dans un morceau de piano déjà un peu ancien mais enivrant, de Fauré qui s'appelle peut-être "Romance sans Paroles"¹⁸⁾. Je suppose que c'est cela que chanterait un pédéraste qui violerait un enfant de choeur"¹⁹⁾.

J'ai été surprise par la crudité du vocabulaire que Proust emploie dans cette lettre; mais je pense avec Antoine Compagnon, que notre écrivain ne fait que riposter aux mots piquants de son correspondant²⁰⁾.

Rappelons également le côté ludique des lettres échangées avec Reynaldo Hahn, alors que les deux amis s'amusent à déformer le langage et à s'attribuer toutes sortes de noms.

Parmi de nombreux exemples, le 21 février 1910 notre auteur, en manifestant à Reynaldo l'intérêt qu'il prend à la musique de Fauré lui demande: "[...] Si venez me voir aujourd'hui est-ce que vous avez Présents de Fauré pour chanster".

Vers le début de juillet 1910, c'est "Clair de lune" du même compositeur français, qui prend part aux jeux des deux amis. Marcel dessine un vitrail dont il explique à son correspondant la signification: il écoute la musique jouée par Reynaldo, il remercie Dieu d'avoir un tel ami, et enfin il meurt. Toujours employant le vocabulaire propre à leur complicité, il commence sa description par:

"Buncht, dans sont lit escoute" (Clair de lune)²¹⁾.

Proust était un fervent admirateur de "Pelléas et Mélisande" de Debussy. Cependant, le 21 mai 1911, il assiste à la représentation au Châtelet du "Martyre de Saint-Sébastien" de Gabrièle d'Annunzio, interprété par Ida Rubinstein et dont la musique est aussi du compositeur français. Cette fois-ci, notre auteur change d'avis à l'égard de l'oeuvre de ce musicien; il avoue dans une lettre à Reynaldo Hahn avoir

"trouvée la pièce bien ennuyeuse malgré des moments et la musique agréable mais bien mince, bien insuffisante, bien écrasée par le style, la réclame, et l'orchestre bien immense pour ces q. q. pets"²²⁾.

Après la publication par Jean Cocteau de *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique/ Avec un Portrait de l'Auteur et Deux Monogrammes par P. Picasso* le 20 mai 1919, Proust écrit au mois de juin de la même année à son auteur, évoquant une appréciation de Stravinsky sur la *Symphonie en ut mineur de Saint-Saëns* que le musicien considérerait comme un chef d'oeuvre supérieur à toute la création de César Franck. Songeant à Saint-Saëns notre écrivain soutient que "jamais un musicien ne [l'] a autant emmerdé"²³⁾.

Bien que le comique soit beaucoup moins présent dans les oeuvres qui précèdent "La Recherche", comme par exemple dans "Jean Santeuil", je ne peux pas passer sous silence les "Pastiche et mélanges". Le pastiche de Proust, témoignage brillant de l'habileté mimétique de l'auteur, a été largement étudié par Jean Milly, parmi d'autres critiques. A des fins métalinguistiques et ironiques, le pasticheur accentue les traits de son modèle et leur donne une plus haute fréquence. L'excès de densité des traits reproduits entraîne d'ailleurs un effet de saturation de l'attention du lecteur. Mais l'ironie est cependant permanente, par le seul fait du grandissement et de la condensation des traits, et par de brusques décalages de ton. Evoquons par exemple le *Pastiche Goncourt* dans le "Temps retrouvé", *L'Affaire Lemoine dans un roman de Balzac* dans "Pastiche et mélanges", et surtout le célèbre passage que l'on a intitulé *Cris de Paris et désir de glaces* dans "La Prisonnière". Il s'agit de l'auto-imitation de Proust; on y décèle des traces d'ironie, notre auteur s'imité par le truchement d'Albertine mais il le fait sans se caricaturer, il prend distance par rapport à lui-même dans un exercice imposé, qui reste un morceau paradoxal et exemplaire²⁴⁾.

Que la joie soit consubstantielle à tout acte créateur, c'est peut-être cela dont, en dernier ressort, témoigne l'esthétique ludique d'*La Recherche du temps perdu*; la souffrance de Proust, énorme, était compensée par une jouissance de la création tout à fait hors du commun. Songeons cependant au fait que le comique chez notre auteur est, très souvent, le fruit d'additions tardives; le comique littéraire et romanesque est pour lui le produit d'une pensée autant que d'un art. Ce poète révèle, dans sa chronique sociale, des dons d'observation; il n'hésite pas à recourir à des comparaisons cocasses et le réalisme de la notation rejoint la verve bouffonne de l'humoriste. La grâce romanesque de "La Recherche", nous permet de découvrir un écrivain qui excelle surtout à peindre les imbéciles, mais qui possède la virtuosité de passer de l'ironie mordante au sourire de la haute comédie.

Notes

- 1) Voir Milly, J.: "Poétique des textes", Paris: Nathan, 1992, p. 207, 215-217 et passim.
- 2) Voir Compagnon, A.: "Proust entre deux siècles", Paris: Editions du Seuil, 1989, p. 294-295.
- 3) Proust, M.: "A.R.T.P.", Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. II, p. 813.
- 4) Pommier, J.: *De si riches synesthésies*, in "Les critiques de notre temps et Proust", Paris: Garnier, 1971, p. 48 et 49.
- 5) Voir Piroué, G.: "Proust et la musique du devenir", Paris: Denoël, 1960, p. 127 et 128.
- 6) Proust, M.: "A.R.T.P.", t. II, p. 817 et 818.
- 7) Ibidem, p. 814.
- 8) Ibidem, p. 922.
- 9) Ibidem, p. 954.
- 10) Matore, G. et Mecz, I.: "Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu", Paris: Editions Klincksieck, 1972, p. 138, n. 10.
- 11) Proust, M.: "A.R.T.P.", t. II, p. 906.
- 12) Ibidem, t. III, p. 229.
- 13) Ibidem, t. I, p. 336.
- 14) Cité par Robitaille, Martin: "Patrick Brunel, *Le rire de Proust*", in B.M.P., N°47, 1997, p. 194.
- 15) Allusion à la phrase de l'article cité: "Quand je m'agenouillais, avant de partir, devant l'autel, je sentis, en me relevant, s'échapper des fleurs une odeur amère et douce d'amandes". Le substantif *amande*, écourté, donne *amant*.
- 16) Le passage cité commence: "C'est au mois de Marie que je vis, ou remarquai, pour la première fois, des aubépines".
- 17) "Correspondance"/ Présentée par Philip Kolb, t. XI, p. 66, n. 6 et 7.
- 18) "Trois Romances sans paroles pour piano, opus 17" (1863). Proust fait sûrement allusion à la dernière.
- 19) "Correspondance"/ Présentée par Philip Kolb, t. XI, p. 79.
- 20) Voir Compagnon, A.: op. cit., p. 55 et 178.
- 21) "Correspondance"/ Présentée par Philip Kolb, t. X, p. 53 et 122-124.
- 22) Cité par Bonnet, Henri: "Marcel Proust de 1907 à 1914", Paris: Nizet, 1971, p. 121.
- 23) "Correspondance"/ Présentée par Philip Kolb, t. XVIII, p. 267-269.
- 24) Voir Milly, J.: "Poétique des textes", p. 99 et passim et "Proust dans le texte et l'avant texte". Paris: Flammarion, 1985, p. 135 et passim.

Bibliographie

-) Proust, M.: "A la recherche du temps perdu" / Edition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré. Paris: Gallimard, 1982, 3 vol. (Bibliothèque de la Pléiade). 1ère. éd. 1954.
-) Proust, M.: "Contre Sainte-Beuve" précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Paris: Gallimard, 1978. (Bibliothèque de la Pléiade). 1ère. éd. 1971.
-) Correspondance de Marcel Proust/ Editée par Philip Kolb.- Paris: Plon, tomes I (1970) à XXI (1993).
-) Bonnet, H.: "Marcel Proust de 1907 à 1914", Paris: Nizet, 1971.
-) Compagnon, A.: "Proust entre deux siècles", Paris: Editions du Seuil, 1989.
-) Matore, G. et Mecz, I.: "Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu", Paris: Klincksieck, 1972.
-) Milly, J.: "Poétique des textes", Paris: Nathan, 1992.
-) Milly, J.: "Proust dans le texte et l'avant-texte", Paris: Flammarion, 1985.
-) Mottino, S.: "La musique dans l'oeuvre de Gide et dans celle de Marcel Proust", Thèse pour le Nouveau Doctorat. Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1993.
-) Piroué, G.: "Proust et la musique du devenir", Paris: Denoël, 1960.
-) Pommier, J.: "De si riches synesthésies", in Les Critiques de notre temps et Proust, Paris: Garnier, 1971.
-) Raimond, M.: "Le roman depuis la Révolution", Paris: Armand Colin, 1981.
-) Robitaille, M.: "Patrick Brunel, *Le rire de Proust*", in B.M.P., N°47, 1997.

L'ironie dans "Mme. Bovary"
de Gustave Flaubert

Depuis des siècles, l'ironie constitue un "problème", une des préoccupations de la rhétorique, de la philosophie et plus récemment de la linguistique, et nous disons "problème" vu les différentes opinions qu'elle soulève. Nous voudrions présenter dans cette intervention une lecture de Mme Bovary ¹⁾ de Flaubert visant à déceler les traits de l'ironie de ce roman.

Dans la portée de ce travail, il s'avère impossible de discuter les différentes interprétations rendant compte de ce qu'est l'ironie, nous allons donc faire simplement quelques brèves considérations.

Le mot grec éirônéia signifie "simulation" mais il signifie aussi "interrogation", impliquant par là que celui qui écoute ou lit une expression ironique doit se demander au juste ce qu'on a voulu dire ²⁾.

Il s'agit donc d'interroger/s'interroger pour arriver à décélérer le sens.

Pour Aristote l'ironie est un procédé qui permet de dire le contraire de ce qu'on exprime. Quintilien ³⁾ fait la distinction entre l'ironie comme trope, qui est constituée par quelques mots, de l'ironie comme figure de pensée qui porte sur un discours plus ou moins long et même sur une oeuvre complète.

Catherine Kerbrat-Orecchioni ⁴⁾ remarque que le trope ironique implique un fort décalage entre le sens littéral et le sens dérivé soulignant ainsi le caractère ambigu de l'ironie, brouillant le sens et instituant une incertitude interprétative.

Ceci revient à dire que l'interprétation de l'ironie exige un travail de décodage minutieux. Quels sont donc les indices qui permettent de comprendre le sens ironique d'un énoncé ou d'un discours? Rebol ⁵⁾ indique "le ton de la voix, emphatique ou glacial. La ponctuation: guillemets, points de suspension. Le rapport du message avec le contexte ou la situation. L'imitation parodique ⁶⁾ du discours de la victime, avec son accent, ses clichés. L'éloge hyperbolique, ou l'éloge à contretemps...".

Mais ces indications ne facilitent pas trop le travail d'interprétation étant donné que l'ambiguïté est une des caractéristiques essentielles de l'ironie, dont l'effet est assuré par une économie de termes.

Il nous semble possible d'interpréter l'ironie exprimée dans/par le roman Mme Bovary selon deux aspects:

-dans le roman, il y a des situations ainsi que des personnages qui se laissent lire comme ironiques, cible de la raillerie de Flaubert qui dépose sur eux un regard moqueur.

-par la conception d'écriture de Flaubert et en tant que totalité romanesque, Mme Bovary est un roman ironique.

Situations / personnages ironiques

Selon les propos rapportés par Claudine Gothot-Mersch⁷⁾ dans son article sur Flaubert paru dans le dictionnaire Beaumarchais, Flaubert affirme dans sa correspondance au moment où il écrit *Madame Bovary*: "Ce sera la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier". Et il ajoute: "L'ironie n'enlève rien au pathétique, elle l'outrage au contraire". Ceci revient à dire que son livre va railler certains personnages en les ridiculisant. Comment arrive-t-il à le faire? Nous allons considérer surtout deux procédés: les répétitions inversées, les conversations entrecroisées qui rendent ironiques et les personnages et les situations.

Si la répétition est un procédé assez constant dans *Mme Bovary*, nous remarquons qu'elle se fait, pas mal de fois, sur le mode de l'ironie car il s'agit d'une symétrie inversée, une situation se constituant en écho négatif de l'autre. En voyons quelques exemples.

Emma se marie dans l'espoir d'atteindre avec Charles la passion tant rêvée. Le gâteau de mariage est orné d'un Cupidon. Quelque temps après les noces, l'insatisfaction et la déception la conduisent dans les bras de Rodolphe, puis de Léon. Nous retrouvons un autre Cupidon dans la pendule de bronze de la chambre de l'hôtel à Rouen où elle rencontre Léon, avec qui elle subira la dernière déception amoureuse, une des causes qui la conduiront à la mort. Le Cupidon de l'hôtel ne regarde-t-il pas d'un regard ironique l'autre, se moquant des rêves déçus?

Arrivée à la maison de Tostes, Emma entre dans la chambre et un des premiers objets qu'elle y voit c'est le bouquet de mariée de la première femme de Charles. A ce moment-là elle songe à ce qu'on ferait avec le sien si elle mourait. Le bouquet d'Emma apparaît de nouveau à la fin de la première partie quand Charles et Emma quittent Tostes. Préparant ses affaires elle le retrouve dans un tiroir. Elle le jette dans le feu de la cheminée "...et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs⁸⁾, enfin s'envolèrent par la cheminée." (p.100). Brûle-t-elle seulement un objet ou est-ce cette destruction symbolique? Elle ne supportait plus Tostes, ce village représentait la platitude de sa vie et sa frustration de jeune mariée. Quittant Tostes et brûlant son bouquet, le feu est purificateur, elle était sûre de trouver quelque chose de différent. Nous retrouvons de nouveau des papillons, mais cette fois il s'agit des blancs, dans la fameuse scène du fiacre à Rouen. Angoissée par les possibles inconvénients d'une relation amoureuse avec Léon, Emma lui écrit une lettre de rupture. Pourtant dans la cathédrale, elle n'ose la lui donner et monte dans le fiacre tout en la conservant. Au cours de cette longue promenade, fiévreuse, languissante, mais jamais immobile, "... une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs⁹⁾..." (p.280)

On retrouve le système de duplication opposée dans les personnages de l'apothicaire Homais et le curé Bournisien, opposition qui, d'ailleurs, ne se révélera finalement qu'apparente comme nous allons le voir.

Après Emma et Charles, Homais est le personnage qui occupe une place prépondérante. C'est l'incarnation la plus patente de la bêtise, il répète tous les lieux communs du discours de la science, de la littérature, de la confiance dans le progrès. Mais ces propos ne sont que les débris de ses lectures journalistiques et de divulgation, en voilà un exemple délicieux: "That is the question! comme je lisais dernièrement dans le journal" (p.242) mettant au compte d'un journaliste l'expression de Hamlet. Tout en lui est faux et pompeux, son désir d'être quelqu'un de très reconnu par la collectivité le pousse à faire des démarches jusqu'à obtenir la croix d'honneur. Il se déclare ouvertement anticlérical.

Sa science est inefficace: il ne peut pas guérir l'aveugle, il suggère de faire l'analyse du poison pris par Emma au lieu de la faire vomir immédiatement. Il faut dire que le personnage de Homais est décrit avec une telle ironie mordante qu'elle tourne au sarcasme.

Quant à Bournisien, il représente le discours religieux, il est borné, inefficace comme par exemple quand Emma va le voir en plein désarroi,

(Bournisien se compare avec Charles)

"Mais lui, il est le médecin des corps, ajouta-t-il avec un rire épais, et moi, je le suis des âmes!

Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants.

-Oui..., dit-elle, vous soulagez les misères.

-Ah! ne m'en parlez pas Mme Bovary! ce matin même, il a fallu que j'aïlle dans le Bas-Diauville pour une vache qui avait l'enfle; ils croyaient que c'était un sort." (p.147)

Contrepoint assez féroce entre la condition d'Emma souffrante et le regard aveugle de Bournisien qui, tout en croyant s'occuper des âmes et incapable de voir la nécessité de secours spirituel, c'est des vaches qu'il s'occupe! Il la renvoie chez elle pour boire une tasse de thé considérant qu'il s'agit d'une indigestion.

Représentant des idéologies opposées Homais et Bournisien se ressemblent dans leur bêtise. Emma morte, Flaubert les réunit dans la chambre pour la veiller, et c'est là qu'il se venge de ces deux qui se croyaient si différents: Ils étaient en face l'un de l'autre, le ventre en avant, la figure bouffie, l'air renfrogné, après tant de désaccords se rencontrant enfin dans la même faiblesse humaine. (p.366)

Mais une des plus grandes ironies du roman est peut-être la relation de Charles et d'Emma. Il aime en elle sa grâce, son élégance, sa beauté, son esprit pratique, ce quelque chose de contradictoire et de mystérieux qu'elle a. Emma incarne pour Charles toutes les qualités qu'elle désire voir en lui mais qu'il ne peut pas lui offrir parce que, bien évidemment, ces qualités lui font défaut. Mais il l'aime surtout d'un amour profond. Nous évoquons la scène quand Emma a déjà pris de l'arsenic et commence à sentir les premières douleurs de l'empoisonnement

Il se jeta à genoux contre son lit.

-Parle! qu'as-tu mangé? Réponds, au nom du ciel!

Et il la regardait avec des yeux d'une tendresse comme elle n'en avait jamais vu¹⁰⁾.

-Eh bien, là..., là!... dit-elle, d'une voix défaillante.

Il bondit au secrétaire, brisa le cachet et lut... p.350

S'est-elle rendue compte au dernier moment, suprême ironie, que l'amour qu'elle avait cherché si désespérément elle l'avait à côté d'elle? Est-ce pour cela qu'elle indique la lettre cachetée où elle le renseignait sur le poison pris? On n'en sait rien, le doute reste.

Nous pourrions encore donner d'autres exemples de cette ironie faite par "échos" négatifs car Flaubert construit son récit en faisant un emploi important de cette répétition inversée soit des objets qui se retrouvent opposés par un trait (noirs/blancs), soit des situations inversées (Cupidon). Nous préférons passer à un autre type de procédé ironique.

Flaubert écrit à plusieurs reprises des scènes où des conversations, données en parallèle, s'entrecroisent produisant des effets surprenants. Nous allons aborder d'abord la scène qui a lieu à l'auberge Le Lion d'or à l'arrivée du couple Bovary à Yonville. Au repas, les divers personnages réunis autour de la table échangent des propos tous ensemble, mais parfois Léon et Emma causent seulement entre eux, comme oubliés du reste pendant que l'apothicaire s'emballa dans de longs discours lourds

des explications où se mêlent des concepts présumés scientifiques à propos de criticables habitudes hygiéniques du pays nées des préjugés ignorants aux conseils médicaux que Charles écoute sans mot dire. Vraiment pour épater les bourgeois! Mais si son discours est dérisoire celui d'Emma et de Léon ne l'est pas moins, on y retrouve tous les lieux communs du romantisme le plus banal et médiocre, les soleils couchants au bord de la mer, la poésie des lacs, jouer du piano devant quelque site imposant en Suisse!. L'un voulant étaler ses connaissances superficielles acquises pêle-mêle au hasard des lectures désordonnées, les autres deux voulant étaler leur sensibilité, tous les trois sont dessinés en traits mordants..

L'autre scène qui nous intéresse est placée dans le fameux chapitre des Comices agricoles. Tel qu'il le voulait, Flaubert réussit à faire entendre tous les éléments présents comme dans une symphonie. L'écrivain y étale sa fine ironie à plusieurs reprises. Le Conseiller Lieuvain est le premier fonctionnaire qui adresse la parole au public réuni, il fait un discours plein d'expressions toute faites au point qu'il lui arrive de se tromper en faisant les éloges du roi: qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse, sachant d'ailleurs faire respecter la paix comme la guerre¹⁰⁾ (p.176). Mais son discours et celui du président du jury sont entrecoupés par le dialogue de Rodolphe et d'Emma. Ceux-ci sont au premier étage à la mairie, isolés de la multitude. Rodolphe, en bon et perfide connaisseur, fait appel à toutes les armes de la sensiblerie bon marché pour toucher Emma. Et bien sûr elle se prête parfaitement au jeu qui pour elle n'en est pas un. Formidable contrepoint des deux discours remplis des clichés qui nous conduisent à un même point: celui de la banalité des lieux communs.

Totalité ironique

Quand Flaubert commença à écrire Mme Bovary il se proposa de faire un livre sur rien luttant contre toute intervention de la part de l'auteur. Grâce aux manuscrits et à la Correspondance qu'il a laissés, nous sommes en condition de mesurer l'énorme effort qu'il eut à faire pour surmonter les grandes difficultés qu'un tel projet imposait. Il voulait surtout ne pas présenter une voix qui pût dire comment interpréter le "message" de l'oeuvre. Pour ainsi faire il construisit son récit selon les points de vue des personnages, un même objet, par exemple, décrit à partir de la perception d'Emma et de Charles, apparaît comme un objet dont les images données ne coïncident pas tout à fait, brouillées par ces visions divergeantes. Cet effacement volontaire d'une voix révélant la "vérité" accordait au lecteur la liberté de décider quelle interprétation donner au texte. Nous ne pouvons pas passer sous silence le fait que Mme Bovary a été accusée par le procureur impérial Me. Pinard¹²⁾ comme un livre qui offensait la morale publique et la religion justement parce qu'il n'y avait aucune voix, pas même celle de l'auteur indiquant la condamnation des faits exposés dans son livre... Reconnaissance implicite qu'il avait atteint son objectif. Ironique triomphe de Flaubert!

Nous voulons attirer l'attention sur cette caractéristique fondamentale du style de Flaubert. Il ne donne pas la "clé" pour interpréter son livre, il ne fournit aucune réponse ou certitude toute faite. Dans son livre *L'art du roman*¹³⁾, Milan Kundera définit ainsi le mot ironie.

"Ironie: Qui a raison et qui a tort? Emma Bovary est-elle insupportable? Ou courageuse et touchante? ... Plus attentivement on lit le roman, plus la réponse devient impossible car, par définition, le roman est l'art ironique: sa "vérité" est cachée, non prononcée, non-prononçable... L'ironie irrite.

Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambigüité."

Flaubert écrit son texte sous le signe même de l'ironie.

Notes

- 1) **Flaubert, Gustave:** "Mme Bovary. Moeurs de province", Paris, Col. Le livre de Poche, 1983. (Toutes les citations renverront à cette édition).
- 2) cf. **Duprez, Bernard:** "Les Procédés littéraires", Gradus, 1980.
- 3) cf. **Reboul, Olivier:** "La Rhétorique", Paris, PUF, Col. Que sais-je?, 1993.
- 4) **Kerbrat-Orecchione:** "L'implicite", Paris, Ed. Colin, 1986, p. 102.
- 5) in **Reboul:** p. 60.
- 6) nous soulignons.
- 7) **Gothot-Mersch:** Claudine, "Flaubert", in: Beaumarchais et alii, Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, p. 810.
- 8) c'est nous qui soulignons.
- 9) c'est nous qui soulignons.
- 10) c'est nous qui soulignons.
- 11) c'est nous qui soulignons.
- 12) in *Mme Bovary*, p. 471.
- 13) **Kundera, Milan:** "L'art du roman", Paris, Gallimard, 1986, p. 163-4.

Bibliographie

-) **Flaubert, Gustave:** "Mme Bovary. Moeurs de province", Paris, Col. Le livre de Poche, 1983
-) **Duprez, Bernard:** "Les Procédés littéraires", Gradus, 1980.
-) **Reboul, Olivier:** "La Rhétorique", Paris, PUF, Col. Que sais-je?, 1993.
-) **Kerbrat-Orecchione:** "L'implicite", Paris, Ed. Colin, 1986, p. 102.
-) **Gothot-Mersch:** Claudine, "Flaubert", in: Beaumarchais et alii, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.
-) **Kundera, Milan:** "L'art du roman", Paris, Gallimard, 1986.

La ironía, presencia casi constante en "Andrómaca" de Racine

Introducción

Cerca de tres siglos nos separan de Racine, que murió el 21 de abril de 1699. Y su teatro, sin embargo, no deja de ser representado.

Los especialistas de la literatura dan a su obra interpretaciones fundadas en el avance de los conocimientos científicos, implicada especialmente con la psicología.

Pero el lector o el espectador de "Andrómaca", de "Británico" o de "Fedra", que no es necesariamente un erudito o un crítico literario, ¿qué busca? ¿En qué este teatro clásico, reflejo y eco del "gran siglo" como Voltaire llamaba al siglo de Luis XIV, puede apasionarlo a él, ciudadano de una república moderna?

Creemos:

-por el análisis, en aquella época ya moderno, de la pasión amorosa y por el presentimiento de su complejidad;

-por la poesía de su teatro, que logra efectos asombrosos;

-por la reflexión sobre la condición humana que cada una de sus obras tiene;

-porque aborda temas que son de todas las épocas: las ambiciones del hombre, la vida y la muerte, el amor y sus sufrimientos;

-porque de lo efímero y de lo pasajero, ha sabido extraer lo permanente; de lo particular, lo general;

-en fin, por su espíritu de universalidad.

Además, a nosotros, una afirmación de Jacques Scherer nos interesa y es la que nos lleva al tema de nuestra comunicación:

"En el interior de un mundo trágico y amenazante (...) los acontecimientos toman un curso trágico u otro, o, todavía, salen del dominio de lo trágico: Pirro se orienta, al final del Acto II de Andrómaca hacia la comedia, en una escena donde el abate Du Bos nos dijo que ella hizo reír al público..."¹⁾

La ironía en Andrómaca

La obra corresponde perfectamente a la dramaturgia clásica: una intriga simple (unidad de acción), que transcurre en una sala de palacio (unidad de lugar), y que progresa en algunas horas (unidad de tiempo) hacia un desenlace, de manera continua e irreversible. No obstante, inaugura un nuevo estilo trágico, una nueva psicología. Es que al pintar los desvaríos de la pasión, del egoísmo y de la soledad de los seres, parece comunicar más y mejor el sentido de lo trágico.

La ironía

Cuando Andrómaca (que ve en Pirro al aniquilador de Troya), no duda en herir al rey en la escena 4 del Acto I, con irónicas respuestas.

Imaginamos a Sarah Bernhardt (1844-1923) en esta escena. Intérprete notable del personaje, que muestra el sufrimiento creciente de la heroína. Vestida de negro (cuando siempre se la presentaba de blanco), pronuncia estas palabras dirigidas a aquél que destruyó familia y tierra, como quien arroja estiletes con un propósito realmente cruel en su burla: "¿Y qué miedo es el que llena su corazón, señor? ¿Se os ha escapado algún troyano?" (Andrómaca, p.103)²⁾

Cualquiera que sea su derrota, los héroes racinianos conservan una actitud digna. Sólo sus propósitos y el timbre de sus voces revelan sus emociones. Y una está oculta en esta ironía trágica que esconde el deseo de lastimar.

El preámbulo de Pirro (ese guerrero venido de una sombría leyenda griega y que ahora se comporta como un soberano cortés del siglo XVII, como un amante galante y como un héroe de novela) en el mismo acto, esc. 2, que llega a decir: "...¿y que un pueblo entero, tantas veces triunfador, descendiese a conspirar la muerte de un niño?" (A.p.100), se torna irónico porque ridiculiza la preocupación de un pueblo, importante por sus victorias.

La lectura de esta obra vuelve a confirmarnos que la tragedia clásica es, por excelencia, un arte de la palabra. Los personajes del teatro no existen más que en y por las palabras que ellos pronuncian.

También no hay un gesto o un silencio que no valga, que no esté hábilmente colocado, que no se hubiera querido hacerlo. Que no se asiente pesadamente en el desarrollo de la acción.

Y ésta sólo se dinamiza por el conflicto de los deseos, de las pasiones y de las voluntades entrecruzadas, antagonistas. No tiene más que resortes psicológicos. Por ello los críticos afirman que Andrómaca es "una tragedia interior."

En la escena citada anteriormente, la protagonista termina su parlamento exclamando en tono burlón e hiriente: "Así, señor, reunidos los tres gracias a vos" (A.p.105), refiriéndose a la muerte que pueda darles Pirro a ella y a su hijo Astyanax (para reunirse con Héctor, muerto en Troya).

Con estas palabras que Andrómaca arroja al rostro de Pirro, nos preguntamos: ¿Por qué Pirro ama a Andrómaca? (esa heroína mítica que encarna la fidelidad al marido muerto, a la patria destruida. Dicho de otra manera: el culto intransigente de ciertos valores).

Pensamos que porque tiene nostalgia de la inocencia.

En efecto, vencedor prestigioso de Troya, descubre con el paso del tiempo que no fue más que un asesino. Entonces busca romper el círculo infernal de la violencia en la cual lo sumergió la guerra troyana o el ultimátum griego: liberar a Astyanax. Ambas causas lo enferman. Su amor por la fiel viuda de Héctor y la protección que le brinda son un medio de reparar sus crímenes, de borrar (de alguna manera) la horrible guerra que vivió.

Después de la descripción del incendio nocturno (A.III,8) que vio la caída definitiva de la ciudad, todo (los objetos, los seres, vencedores y vencidos) parecen marcados por la ceniza y la noche, por la sangre y el sacrificio (ej. en A. I, 2 y 4; III, 8; IV,1). Un sombrío e histórico segundo plano se une a la angustia. Es que en esta historia, la guerra de Troya, aunque se había acabado algunos años antes, permanece constantemente en el espíritu de los protagonistas. Y una inmensa aflicción flota en la tragedia y la colorea con tintes grises y fúnebres.

Y allí está lo trágico raciniano. No es suficiente que una pieza sea llamada "tragedia" para que ella sea, automáticamente, trágica. Tampoco es suficiente que acabe con la muerte de uno o varios personajes. Lo trágico nace, desde luego, de la creación de un clima angustiante; de una sombría visión de la condición humana y, por último, de una implacable carrera contra la muerte.

El otro personaje femenino, Hermione, la joven enamorada del rey (interpretada en el siglo XIX, ya que debuta en 1838, por la célebre Rachel, de quien dice Ph. Van Tieghem: "Superior en el sarcasmo, el desdén, la imprecación, ella lleva las terribles ironías del personaje a su límite extremo, sin hacerle perder su dignidad trágica."³⁾ dialoga con Pirro en el A. II, 5. Invoca constantemente, para permanecer junto a ese hombre infiel, su deber, su fama y hasta la fama del nombre griego: "¡Pensad qué vergüenza para nosotros si se convirtiera en el marido de una frigia!" (A., p.110). La inconsciencia raya en lo cómico, por el contraste entre los motivos invocados y los móviles reales.

Y son irónicas también las fanfarronadas del rey, en la esc. 5, cuando se pretende victorioso de su amor a Andrómaca y quiere ir a verla todavía, "para provocarla".

En el Acto IV, 5, Pirro, con marcado cinismo, anuncia a Hermione su casamiento con Andrómaca, en una argumentación auto-justificativa.

La princesa afecta una indiferencia burlona desde el comienzo de su apasionada réplica, donde, entre otras palabras, le dice: "... ¿es justo, después de todo, que un conquistador se rebaje a la ley servil de mantener su promesa?" (A.p. 129), porque el rey recuerda que la lealtad que le prometió a ella se la entrega a la troyana.

Nada de inútil en esta tragedia. Nada de actos sin consecuencias.

Pero la joven conserva todavía bastante orgullo para no traicionar su desesperación y su respuesta prosigue. En ella:

- parece que mordiera los nombres propios cuando con sarcasmo e ironía habla de las heroicidades de Pirro (como en el A.III, 3), pero presentándolas esta vez desde el ángulo troyano de la cuestión, segura de herir así a un héroe que quiere olvidar su pasado glorioso. Se refiere a Troya "ardiendo y anegada en ríos de sangre". A Polixena, degollada por él ante los ojos de los indignados griegos. Y termina de hundir el puñal con este: "¿qué se le puede negar a tan generosos golpes?" (A.p. 129);

- La antítesis también rezuma ironía. Por ejemplo: "...buscáis a una griega amando a una troyana? ¿Coronar, por turno, a la esclava y a la princesa?" (A.p. 129).

Verdaderamente, despliega, con marcada constancia, una estrategia verbal: amenazado su amor, ella pronuncia su propio alegato. Tiene una elocuencia de tipo judicial.

La imitación de la realidad es tan perfecta, que la ilusión teatral es plena.

Al abandonar a Hermione para amar a Andrómaca, Pirro sabe que está en falta. Aún si justifica delante de la joven su "cambio", que resulta una sangrante ironía: él no puede negar que traiciona la palabra dada de casarse con Hermione, pero como no puede no reconocer el hecho, da una explicación que le es ventajosa. Quiere persuadirla con un reclamo de inocencia. Su proyecto de casamiento

con ella resulta, afirma él, de una alianza política. Esto no es, por consiguiente, una verdadera ruptura sentimental entre ellos.

Pero no piensa en los impactos que su argumentación puede causar en su interlocutora. Por eso no olvida ninguno de los argumentos que puedan separar a la princesa de él. Y, además, subestima las reacciones celosas de Hermione.

El papel de Pirro fue considerado, desde el estreno de la obra (1667), como el más brillante de la tragedia: guerrero valeroso, amante apasionado. Seducía al público del siglo XVII. Pero, hacia la mitad del siglo XVIII, pasó a segundo plano y los actores prefirieron hacerse aplaudir en el de Oreste.

Y así, el gran Talma (1763-1826) representó al hijo de Agamenón como un ser sombrío, abrumado por una fuerza que lo destruye. Tal como lo imaginó Racine.

Hermione, en el A.V, 3, castiga a Oreste con palabras que revelan también una trágica ironía cuando, enterada del asesinato del rey, le dice colérica: "... ¿Quién os lo ha mandado?" (A.p. 135).

Este lenguaje raciniano, tan noble, armonioso y sobrio, traduce con innegable eficacia la violencia de los sentimientos.

Sentimientos que llevan a la locura a Oreste y lo sumergen en imágenes alucinatorias: "... ¿qué espesa noche me rodea de pronto? ¿por qué tiembla? ¡Qué ríos de sangre corren a mi alrededor!" (A.p. 137).

Las referencias físicas confieren a esta escena del A.V. una presencia evidente. La imagen que en su delirio Oreste cree ver, se vuelve perceptible. Es como si el espectador la distinguiera a su vez.

Una profunda piedad nos invade, no sólo ante el personaje de Oreste, sino también ante el de la joven Hermione. Es cierto que, indirectamente, mató a Pirro, pero es porque está imposibilitada de admitir que él viva con otra mujer, por su incapacidad de vivir sin él. Sus celos serían menos fuertes si ella amara menos.

Aquí recordamos ese verso nutrido de una dolorosa nostalgia: "Si os amaba inconstante, ¿qué habría hecho siéndome fiel?" (A.p. 130) La concisión del verso, la pregunta de Hermione sobre ella misma, todo concurre a sugerir un amor infinito, posible, pero en definitiva ilusorio.

Y este dolor de la pasión y la locura, vivido por estos héroes de la leyenda griega, les demuestra a ellos (que son tan humanos en el drama) que la condición humana es funesta para quien se abandona a las pasiones.

El suicidio de ella constituye una autopunición. Y la locura en la que finalmente, se hunde Oreste, equivale a una muerte psicológica que sanciona su gesto parricida. Con todo ello la obra adquiere más fuerza y eficacia. Y la crueldad es purificadora y purificada.

En el prefacio de Andrómaca, Racine escribe que los personajes de su obra tienen una "bondad mediocre" (en el sentido etimológico latino de "medio", "mediana"), es decir, una virtud capaz de debilidades, que los "hace caer en la desdicha por alguna falta que los vuelve dignos de compasión, sin hacerlos detestables". Lo trágico es esta angustiada emoción que se siente delante de los males de aquellos que no buscan más que la felicidad.

En el Acto III, 6, el diálogo es evidentemente trágico, porque se trata de la vida o de la muerte de Astyanax, y, por consiguiente, de Andrómaca. Pero, a despecho de la gravedad subyacente, la confrontación entre los dos héroes presenta innegables aspectos cómicos:

- Andrómaca y Pirro, están, los dos, encubiertos en su dignidad, y multiplican las falsas sali-

das y los "apartes de teatro", simulando no verlo al otro y no escuchando qué dice ella o él, y diciéndoselo a sus respectivos confidentes: Pirro a Fénix y Andrómaca a Céfisa.

- se podría comparar a una escena de despecho amoroso como la del Acto II, 4 en el "Tartufo" de Molière.

La exposición y el desenlace son concebidos por Racine de manera complementaria. En efecto, la exposición sugiere el desenlace. Sin embargo en Andrómaca ocurre de manera diferente de aquella que los personajes pudieron imaginar.

Hablamos, entonces, de ironía trágica porque ellos ven que la acción se vuelve contra sí mismos; Pilade (en el A.I, 1), hablando de Pirro, nos demuestra que el amor, para el héroe raciniano, conduce al que ama a su pérdida. En efecto, el rey quiere casarse con la que ama (Andrómaca), pero será "castigado" por aquella que lo ama (Hermione).

Conclusión

Encontramos ironía en esta obra de Racine. Pero es una ironía trágica que brota del dolor o de la rabia de los personajes y pensamos que por eso, quizás, la obra atrapa más a su espectador o a su lector.

Observamos, también, dos formas de utilizarla:

- cuando la emplean los personajes, se sirven de ella como de un arma;
- en otras ocasiones, el dramaturgo la ejerce a expensas de sus héroes.

En suma: recordamos que Andrómaca es la primera gran obra de Racine, y aún la ironía le sirve para mostrarnos las obsesiones del inconsciente, el enigma de los seres, las aspiraciones de sus personajes a la felicidad, las ilusiones del amor.

Notas

- 1) Scherer, J.: "La littérature dramatique sous Louis XIV", en *Histoires des littératures*, 3, 2) Paris, Coll. La Pléiade, Gallimard, 1967.
- Racine, J.: "Andrómaca", en *Teatro completo*, Barcelona, 1986. En adelante las citas se harán con la inicial A. y el número de página entre paréntesis.
- Van Tieghem, Ph.: "Les grands comédiens" (1400-1900), Paris, P.U.F., 1960.

Bibliografía

-) Barthes, R.: "Sur Racine", Paris, Ed. du Seuil, 1979.
-) Gutwirth, M.: "Jean Racine, un itinéraire poétique", Paris, Klincksieck, 1970.
-) Racine, J.: "Théâtre complet", Paris, Garnier, 1982.
-) Rohou, J.: "L'évolution du tragique racinien", Paris, Sedes, 1991.
-) Scherer, J.: "Racine et /ou la cérémonie", Paris, P.U.F., 1992.
-) Scherer, J.: "La Dramaturgie classique en France", Paris, Nizet, 1950.
-) Vinaver, E.: "Racine et la poésie tragique", Paris, Klincksieck, 1956.

¡Mi boda por un sombrero!

Aunque el tema que nos convoca sea el del humor, se hace necesario que aclaremos el título de nuestro trabajo. Lo hemos construido mediante el doble juego de la comparación inevitable con la famosa expresión de Ricardo III -“A horse! a horse! my kingdom for a horse!”¹⁾ y con la similitud fónica entre vida y boda.

Cuando el personaje de Shakespeare ofrece aquello que tanto ambicionó y le costó conseguir a cambio del elemento necesario para huir y lograr escapar de la muerte inevitable, comprendemos que lo hace movido por su desesperación: la falta de ese elemento indispensable es vital.

En “Un chapeau de paille d'Italie”, en cambio, nada es vital, aunque siempre lo parezca. El elemento que falta, el sombrero, atenta contra la concreción del matrimonio de Fadinard y Hélène e involucra a todos los demás personajes. Si la desesperación fuera vital podría llegar a exclamarse “-Mi vida por un sombrero!”, aunque fuera hiperbólico. Pero sabemos que en este caso, en este género, la sangre nunca llega al río. Por eso resulta cómico cuando Fadinard amenaza a Beauperrhuis, con las pistolas de éste, sin saber que el sombrero que le pide es el mismo que fuera comido por su caballo, y le grita: “Donnez-moi le chapeau... le chapeau ou la vie!...”²⁾

Hemos querido mostrar que en el vaudeville los asuntos nunca son vitales. La exclamación “-Mi boda por un sombrero!” no propone un angustioso intercambio, sino que se convierte en un lamento del protagonista contra la suerte que parece depararle un irónico destino, si aceptamos la elipsis del verbo fracasar.

Cuando nos aprestamos a asistir a un vaudeville sabemos que todo va a terminar bien, que por grandes que sean las complicaciones de la trama siempre llega la solución final. Pero para que la obra nos agrade -en eso reside la gracia del género- debe haber grandes peligros que amenacen el final feliz que prevemos.

En el vaudeville la burguesía se ríe de sus propios defectos, para distenderse y olvidarse de las preocupaciones cotidianas. El tema predominante gira siempre alrededor del matrimonio, los celos y el adulterio. Con estos pocos elementos, pero con una técnica notable, Labiche construye situaciones cómicas con recursos variados que no se limitan al simple equívoco, si bien éste es el fundamento básico del desarrollo argumental. Para mantener el suspenso, las situaciones se van complicando paulatinamente hasta que, cuando parece inevitable el desastre total, providencialmente todo se soluciona. El Deus ex machina siempre es bienvenido. Aunque los espectadores no exijan verosimili-

tud, ésta no falta en el plano del ámbito teatral, en ese espacio ficcional donde todo parece posible. Nos recreamos con ese simulacro de la vida y aceptamos sus propias reglas.

Si en cualquier obra teatral es importante el ritmo, en el vaudeville es indispensable y factor fundamental del éxito que pueda lograr. La vivacidad no puede decaer en ningún momento. No pueden darse pausas al público: hay que atraparlo desde el comienzo y conducirlo vertiginosamente hasta el final. Cómo lograrlo? Trataremos de desentrañar los secretos del género analizando los recursos empleados en la obra que nos ocupa.

Como hemos señalado, tienen capital importancia los equívocos. Podemos distinguir cuatro grandes clases: de objetos, de lugares, de personas y discursivos. Los primeros involucran tanto a personas como a animales, si consideramos que el problema general se origina porque el caballo de Fadinard confunde las flores decorativas del sombrero de Anaïs con flores auténticas, y se las come. Y el desenlace feliz se produce porque Beauperthuis confunde el sombrero nuevo con el que llevaba su esposa. En el segundo acto se cree que una horma de cartón es un busto y que el registro comercial es el libro de actas del Registro Civil. La confusión de objetos lleva a la confusión de lugares y de personas. Para facilitar los equívocos de lugares son importantes tanto los elementos de la escenografía que aparecen como los que no aparecen. El error del cortejo se ve facilitado porque el salón presenta un mostrador y sobre éste un gran registro, tintero, plumas. Y ayuda, como lo señala el cotexto, que no se ve un solo artículo de modas en esta habitación, salvo la horma de cartón mencionada.

Para favorecer los equívocos de lugares y mantener el ritmo alocado, el escenario cambia en todos los actos: casa de Fadinard, salón de modista de sombreros, casa de la baronesa de Champigny, casa de Beauperthuis y plaza frente a la casa de Fadinard. Advertimos que, para facilitar los desplazamientos -muchas veces colectivos-, las entradas y salidas, los ocultamientos, las confusiones de roles, existen siempre en los interiores muchas puertas -nunca menos de cuatro-. Además de la escenografía, colaboran los elementos accesorios. En el caso del segundo acto, las bandas tricolores que ha ido a comprar Tardiveau. Confluyen así la confusión de lugar y la de personaje en la identidad juzgado-juez. En el acto IV varios errores de identidad se producen gracias a la presencia de un biombo: Beauperthuis por Fadinard, Vézinet por Fadinard, Vézinet por Beauperthuis.

Y ya que nos introdujimos en el tema de la confusión de identidades, destaquemos la reiteración de este recurso en la obra y la multiplicidad de variantes. Además de los señalados del acto IV, motivados por haber cambiado la persona que se encontraba detrás del biombo, Tardiveau es tomado por el Juez, por llevar las bandas tricolores; Fadinard por el tenor Nisnardi, por haber escrito una esquila al igual que aquél; Nonancourt por un pianista, por un equívoco discursivo, como veremos; Fadinard por un ladrón nocturno, por su irrupción en la casa de Beauperthuis; Anaïs por una amante de Fadinard, por estar en su casa.

Las confusiones de identidades producen diálogos con gran comicidad cuando los dos interlocutores creen estar hablando de otra cosa o con otra persona. Son especialmente ricos, en este sentido, los diálogos de Fadinard con Achille y la baronesa, quienes lo confunden con un tenor italiano. Pero Labiche no utiliza, como Molière, un discurso ambiguo que permite mantener la doble interpretación durante mucho tiempo, como entre Harpagon y Valère, refiriéndose respectivamente al arca sustraída y a Elise³⁾, sino que destaca, mediante los apartés, la incertidumbre y las dudas de los interlocutores que no entienden ciertas referencias o alusiones, las malinterpretan o las atribuyen a excentricidades del otro.

Claro que a veces la ambigüedad discursiva es buscada ex profeso cuando un personaje debe salvar una situación ante otros dos sin que éstos se enteren. Cuando irrumpe el cortejo en casa de la baronesa de Champigny, creyendo estar en un restaurante, Fadinard debe disimular la situación. Por otra parte no puede explicarle a su suegro qué hace en ese lugar. Cuando la baronesa, que lo confunde con el tenor Nisnardi, pregunta a Fadinard quién es Nonancourt, el protagonista contesta dubitativo "C'est mon... Monsieur m'accompagne..."⁴⁾, con lo que se produce el equívoco y la baronesa lo toma por el pianista. A partir de allí, Fadinard debe intervenir reiteradamente para salvar los dichos de uno y otro.

Pero tantos equívocos podrían llegar a confundir al espectador si el autor no se valiera de otros recursos para lograr una correcta identificación de cada uno. Hace que los personajes se destaquen por sus características especiales, sus manías, sus movimientos. Fadinard se sorprende por la costumbre de dar muchos besos que tienen todos los parientes de su prometida. Y lo vemos siempre dando explicaciones para salir de situaciones embarazosas. Nonancourt carga objetos singulares: una maceta, un candelabro. Vézinet es sordo, y se mueve a destiempo pues no se da cuenta de lo que sucede a su alrededor. Tardiveau siempre se queja del calor y quiere cambiarse de ropa, aunque nunca lo consigue. Bobin es llorón y repite los dichos de otros como un eco. Nonancourt, Bobin y Vézinet suelen aparecer con vestidos ridículos. Las exclamaciones son fijas para cada personaje: Fadinard repite siempre "Sapristi!"; Émile Tavernier, "Morbleu!"; Nonancourt, "Cristi!"; Tardiveau, "Dieu! que j'ai chaud!..."; Beauperthuis, "Parbleu!". Nonancourt sufre por los zapatos chicos. Cuando los cambia por los de Beauperthuis, es éste el que cojea en los dos últimos actos. Y para reforzar el efecto y subrayar el cambio, utiliza para esos casos la misma exclamación que Nonancourt: "Cristi!".

La repetición, resorte básico de lo cómico, se utiliza no sólo en las expresiones y los gestos, sino también en la confusión de lugares y los desfiles ridículos por parte del cortejo, y en los dichos al sordo Vézinet. Además de las de éste, obvias, las respuestas equivocadas se utilizan como recurso cómico, cuando Nonancourt da sus datos a Tardiveau, y a la pregunta sobre su domicilio responde sucesivamente: ciudadano, mayor de edad; horticultor y con el lugar y la fecha de nacimiento⁵⁾.

Cuando el tema central gira alrededor del matrimonio y el adulterio, hay que tratar de ridiculizar al marido celoso y engañado para lograr la complicidad del espectador. Beauperthuis aparece en el IV acto mientras toma un baño de pies para aliviarse del dolor de cabeza producido por sus celos, lo que da lugar a que Fadinard lo queme al agregarle, imprudentemente, más agua caliente, en dos oportunidades. También se recurre a la discordancia entre los dichos y la acción, como cuando avisa a Fadinard que tiene una pistola en cada bolsillo, mientras trata de aferrarle el cuello, lo que permite a aquél quitárselas y amenazarlo.

También se desacraliza todo intento de solemnidad: Nonancourt trata de establecerla con un discurso muy preparado para la ocasión, y lo olvida. Y no faltan recursos típicos del ámbito circense, como cuando Vézinet, sin advertir la situación, recibe el jarro de agua que le arrojaron a Nonancourt, y que éste evitara.

El arte de Labiche logra un equilibrio entre las situaciones más ridículas y las ingeniosas. Entre éstas podemos destacar la fina extorsión de Fadinard hacia la baronesa cuando finge afonía -en su papel de falso tenor- para obtener el sombrero, o las ironías sobre la predisposición de los parisienses para indicar el camino a los extranjeros, o sobre el espíritu francés para salvar a una dama en apuros. Y hay ironías cultas: cuando Fadinard dice que Beauperthuis cojea como Vulcano alude al carácter de

marido engañado del antiguo dios.

La imprudencia, el hablar demás, es útil para la trama. Fadinard cuenta detalles comprometedores para Anaïs sin saber que Beauperthuis es su marido, y Félix dice al cortejo que la dama aún está en casa de Fadinard. Y no falta el travestismo cuando Anaïs se oculta de su marido con el capote, la gorra y el fusil del guardia.

La multiplicidad de recursos permite crear un clima muy especial y sostener un ritmo vertiginoso. Aunque el vaudeville ha desaparecido, metamorfoseado en el teatro de variedades, parte de su espíritu y sus recursos más usuales subsisten en la comedia actual, en obras que, aun con intenciones disímiles, apelan a su peculiar humor. Como ejemplo podemos citar una obra de Dario Fo que hemos traducido el año pasado: “-Todos unidos! -Todos juntos! Pero decíme, ese no es el patrón?” Si bien esta obra se refiere a las luchas obreras en Italia en el período 1911-1922, y el tema de fondo es dramático, el tono es cómico, hilarante. Y eso se logra con muchos recursos del vaudeville. Así, en el primer acto, el capitán de carabineros recibe desde el exterior los chorros de agua salada que han dado en exceso a Mussolini. En forma similar, cuando por equivocación se le sirve agua salada, el capitán la escupe sobre el Sargento. Con estos recursos de vaudeville Fo hace que quienes ejercen la violencia sufran las consecuencias de la misma. La complicación de la trama por el hablar imprudente de la protagonista, los equívocos de cosas, de personas, de discursos, también son reiteradamente empleados. En la escena final del primer acto se advierte la mayor influencia del vaudeville. En un taller de modista, la protagonista oficia de maniquí y le están probando un traje de novia. Se narran los disturbios que ocurren afuera durante las manifestaciones a favor o en contra de la intervención de Italia en la Primera Guerra Mundial (1915). Su prometido, herido, se refugia allí, escapando de los carabineros. Deben protegerlo del sastre en jefe y, al mismo tiempo, curarlo de su herida en los glúteos. Lo disfrazan de viuda y debe realizar baños de asiento en una palangana con agua boratada. Cada vez que llega el agua caliente y se quema pronuncia alguna queja o lamento. Éstos, como los exabruptos que lanza al referírsele los acontecimientos externos, deben ser explicados al sastre como usos y costumbres particulares de las viudas. El travestismo, la palangana con agua caliente, las excusas múltiples y disparatadas, son sin duda herencias recibidas del vaudeville. Y el mismo Fo lo ha reconocido. Además de las influencias de Aristófanes y Plauto, Shakespeare, Molière, Swift, Goldoni y Bernard Shaw, ha señalado explícitamente: “Quindi ho studiato quasi in forma maniacale gli umoristi francesi: Labiche, Feydeau, i vaudevilles. “Non andartene in giro tutta nuda”, di Feydeau, è stato per me una rivelazione di scrittura”⁶⁾.

En conclusión, podemos afirmar que los recursos cómicos que caracterizaron al vaudeville subsisten parcialmente en el género teatral y son empleados cuando se trata de dotar a una obra de intensa alegría, ritmo sostenido y alocado, y gran vivacidad.

Notas

- 1) Shakespeare, W.: “The Complete Works of William Shakespeare. Comprising His Plays and Poems with a preface by Sir Donald Wolfit. Introduction and Glossary by Dr. Bretislav Hodek”, London, Spring Books, 1981, pp. 595-596 (King Richard III, Act V, Scene IV).
- 2) Labiche /E. (collaborateur: Marc-Michel): “Un chapeau de paille d'Italie”. Paris,

Librairie Générale Française, 1994 (Le Livre de Poche, 4497), p. 133 (Acte IV, Scène VIII).

- 3) Molière: “L'avare. Comédie. Texte conforme a l'édition des Grands Ecrivains de la France”. Buenos Aires, Hachette, 1942, pp. 69-72 (Acte V, Scène III).
- 4) Labiche: op. cit., p. 115 (Acte. III, Scène IX).
- 5) Idem, p. 86 (Acte II, Scène IV).
- 6) Fo, D.: “Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, con Luigi Allegri”, Bari, Laterza, 1990, p. 51.

Bibliografía

-) Fo, D.: “Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, con Luigi Allegri”, Bari, Laterza, 1990.
-) Labiche /E. / (collaborateur: Marc-Michel): “Un chapeau de paille d'Italie”, Paris, Librairie Générale Française, 1994 (Le Livre de Poche, 4497).
-) Mannucci, A. V. y Piris, J. A.: “-Todos unidos! Todos juntos! Pero decíme, ese no es el patrón?” (Luchas obreras 1911-1922). (Inédito).
-) Molière: “L'avare. Comédie. Texte conforme a l'édition des Grands Ecrivains de la France”, Buenos Aires, Hachette, 1942.
- Shakespeare, W.: “The Complete Works of William Shakespeare. Comprising His Plays and Poems with a preface by Sir Donald Wolfit”, Introduction and Glossary by Dr. Bretislav Hodek. London, Spring Books, 1981.

L'ironie dans "Éloge des critiques" d'Érik Satie

"Tout texte peut tout signifier" (Rimbaud)

*"Quoi de plus vain que la
critique quand elle n'émane
pas d'un créateur?" (René Wellek)*

Des rires divers surgissent à la fin du siècle dernier. Ils perturbent les modes convenus de la "gaîté française", prisés par les différentes couches de la bourgeoisie. Ces rires annoncent Dada et le Surréalisme, ils sont également tributaires de ce qu' André Breton a dénommé "l'humour noir". Un terme unanimement adopté traduit cet esprit nouveau: "fumiste"¹⁾ (comme substantif et adjectif) et ses dérivés "fumisterie", "fumisme". Il est utilisé par ceux qui placent les "Illuminations" et les "Déliquescences" sur le même plan, de ceux qui condamnent d'un même jugement l'écriture décadente, la poésie de Mallarmé, la peinture impressionniste ou la hardiesse d'un Rodin. Les esthétiques dévoyées mises sur le compte de la provocation ou de la maladie mentale, relèvent de la fumisterie. Mais le mot est avant tout, brandi comme un étendard par ceux qui se réclament de ce que l'on nomme déjà "l'avant-garde".

Le musicien Erik Satie a longtemps été prisonnier d'une légende: mystificateur pour les uns, chef de file de plusieurs courants avant-gardistes pour les autres. Ses conférences et ses écrits ont éveillé l'intérêt et l'expectative de ses contemporains grâce à sa façon insolite d'aborder les sujets. Il n'admettait pas les flatteries, et la critique à ses compositions musicales ont réussi à le blesser. Alors pour se venger il est devenu "le critique des critiques".

Sans doute a-t-il eu du mal à supporter la froideur, l'indifférence des critiques anodins de son époque, lesquels avaient fort peu apprécié son oeuvre musicale.

"Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C'est juste. Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrie" écrit Satie dans "Mémoires d'un Amnésique".²⁾

Tant mieux pour la littérature! Satie, éloigné de la musique, fait aussi oeuvre d'écrivain. Le produit de ses réactions est, entre autres, ce pamphlet satirique -petit chef-d'oeuvre du genre- dont l'ironie est l'instrument primordial d'expression.

Nous allons essayer de montrer dans ce travail, les finalités et les ressources de l'ironie utilisées par Satie ainsi que leur importance dans le texte.

"*Éloge des critiques*", est un texte très bref divisé en quatre parties. Il figure dans l'antologie "*L'Esprit Fumiste et les Rires fin de siècle*". Cet éloge appartient à la section intitulée "*Monologues et Saynètes: Individus et types*". Il a été publié pour la première fois en août 1921 dans le quotidien Action. On a choisi cet "*Éloge des critiques*", où l'ironie est fortement représentée, pour y avoir rencontré la peinture d'un personnage. Celui d'un critique étonnant et amusant, parfois grâce à ses "défauts", parfois grâce à ses "talents".

Satie y attaque le monde de la critique sans fausse modestie, où la suffisance rivalise avec l'incompétence, confirmant ainsi sa réputation d'ironiste. Lire l'Éloge de Satie, c'est aussi découvrir un provocateur en guerre contre ses adversaires. Il se sert de l'ironie, cette arme à l'aspect inoffensif mais aux coups meurtriers.

Mais qu'est-ce au juste "l'ironie"? Comment la reconnaître? La définir n'est pas simple. Le mot *ironie*, vient du latin *ironia*, lui-même repris du grec *eirōneia* proprement *interrogation* d'où, *action d'interroger en feignant l'ignorance*. Ce sens provient de maïeutique, méthode de base de Socrate qui, en interrogeant ainsi ses interlocuteurs, visait à déjouer la suffisance de certains d'entre eux et à faire apparaître leur ignorance, les obligeant à trouver eux-mêmes leurs propres contradictions. Depuis le philosophe grec, les études sur l'ironie ont parcouru beaucoup de chemin, Jean Milly dit: "*Si multiforme, qu'on en parle souvent, sans vraiment dire ce qu'on entend par elle, l'ironie dans le langage pourrait être définie généralement comme une attitude d'énonciation, modifiant le discours de telle sorte qu'à des fins de raillerie, le locuteur suggère une différence dévalorisante entre ce qu'il dit et ce qu'il veut faire entendre.*"³⁾ Pour sa part, Denise Jardon affirme: "*Nous connaissons tous l'ironie pour l'avoir pratiquée et pour en avoir été la cible. Elle fait partie de notre quotidien, elle est moqueuse, elle agresse, elle vise un personnage-victime, elle est critique. Elle est tendancieuse.*"⁴⁾

Le titre "*Éloge des critiques*" est une phrase nominale qui informe le lecteur sur deux aspects du texte: le genre, l'éloge et les personnages, les critiques. Pris littéralement, on peut penser naïvement qu'il s'agit d'un discours louangeux en l'honneur d'une institution respectable. Mais ce titre est trompeur, ainsi que le genre auquel il prétend appartenir. Il se prête à une double lecture. La louange apparente du sens littéral signifierait, par jeu antriphastique: "Satire des médiocres". C'est-à-dire que ce remarquable ironiste camoufle la tendance hostile, le sarcasme, derrière l'admiration explicite et apparemment innocente. Le lecteur se rend rapidement compte de la véritable intention de l'auteur: tourner en dérision les critiques. Car, comme l'écrit Jean Sareil "*la désacralisation n'épargne rien, ni les individus ni les institutions.*"⁵⁾

Les procédés typographiques, comme le remarque Mme Kerbrat-Orecchioni (citée par Denise Jardon) ne sont pas employés systématiquement quand il y a ironie. A mon avis, Satie, ne renonce pas à de tels signaux. On trouve dans le texte des termes en capitales ainsi qu'un mot en italique.

La mise en relief, par des disparités typographiques, des expressions repérées sans ordre ni progression sont des points d'appui pour entrer en matière. Les exemples relevés attestent de la présence de l'intention combative du texte. Dans cette première observation on relève un autre centre d'intérêt pour notre étude: les signes de ponctuation. En effet, le texte est entrecoupé de phrases exclamatives qui traduisent la louange, l'ironie et une surprise feinte. Ce procédé est accentué par la multiplicité des points d'exclamation. Satie se sert de l'interrogation pour exprimer son indignation,

ainsi que pour blâmer, accuser les critiques. Les nombreux points de suspension laissent penser que tout n'est pas encore dit sur les critiques. Quant aux guillemets, ils intensifient le sens des mots "*Penseur*", "*l'intelligence et la musicalité chez les animaux*", "*l'intelligence et la musicalité chez les Critiques*" comme s'il s'agissait d'une prise de parole de l'auteur ou d'une autre personne. Rodin peut-être?

Satie, dans son *Éloge*, vise une élite, un groupe puissant: celui du monde du critique, notamment "*critiques, syndicats de la critique, Directeurs d'un journal, d'une revue ou de tout autre périodique*", qui exercent leur pouvoir sur ceux qui se révoltent contre "*les excellents principes de l'obéissance*" des credos littéraires.

Cette "conférence" est construite comme un dialogue, entre un émetteur et son récepteur: "*je vous parlerai*". Son but étant de provoquer son auditoire et en même temps de se venger des critiques. Le degré offensif y est presque imperceptible au début: "*Ce n'est pas le hasard qui m'a fait choisir ce sujet. C'est la reconnaissance, car je suis aussi reconnaissant que reconnaissable*"⁶⁾.

Dans ce passage, deux faits sont à remarquer. D'une part, le ton apparemment solennel et à la fois railleur du conférencier. D'autre part, l'imagination verbale et la transformation ludique du langage due à la récurrence des assonances et des allitérations: "*reconnaissance, reconnaissant, reconnaissable*". Cet effet se retrouve aussi dans "*cher, très cher, trop cher*". Ces répétitions produisent une harmonie, proche de la poésie et de la musique.

...J'ai fait l'an dernier, plusieurs conférences sur "*l'intelligence et la musicalité chez les animaux*". Aujourd'hui, je vous parlerai de "*l'intelligence et la musicalité chez les critiques*". C'est à peu près le même thème avec modifications, bien entendu (...) Je ferai donc froidement l'éloge des critiques.⁷⁾

Cet extrait est intéressant car il est centré sur la présentation du personnage qui en est la cible. Nous avons donc là, une source de ridicule. Le critique, malgré sa profession -qui lui accorde un statut social- fait figure d'imbécile. Par l'identification homme-animal, il perd très vite sa respectabilité et ses facultés intellectuelles. L'auteur-critique dissimule sa malignité derrière une politesse apparente et son objectivité raisonnée exprimée par l'adjectif "froidement". Son intention est donc se moquer. En jouant sur les effets de parallélisme, la bêtise du critique se précise, s'amplifie et fait ressortir sa médiocrité: "*...Ils (critiques) sont aussi méconnus que les animaux; bien que, comme ceux-ci ils aient leur utilité*"⁸⁾. Faudrait-il comprendre plutôt leur "inutilité"? Satie dégrade à tel point ces derniers qu'il nie jusqu'à leur existence dans le monde animal:

"...J'ai beaucoup étudié les moeurs des animaux. Hélas! Ils n'ont pas de critique. Cet Art leur est étranger... Le loup ne critique pas le mouton: il le mange..."⁹⁾

Ce clair appel à l'intertextualité, la référence à la fable de La Fontaine **Le Loup et l'Agneau**, montre l'impuissance et la supériorité du critique (le loup), qui mange l'agneau (l'auteur).

Au fil de la lecture, on note aussi l'abondance d'expressions valorisantes pour flatter l'adversaire. "*Les créateurs de l'art critique*", "*Les premiers penseurs du monde*", "*Les Bienfaiteurs de l'Humanité*", "*C'est unique, incroyable*". Ce double langage de l'ironie met en doute la valeur intellectuelle et la supériorité des critiques. L'hyperbole créée par le superlatif "*les premiers penseurs du monde*" les place au plus haut sommet, cependant cette élévation fera place à la chute. C'est ainsi que l'auteur se demande: "*Comment parvient-il à cette haute situation, à cette situation de bouée, de borne?*"¹⁰⁾. En se livrant aux jeux de langage il rabaisse les critiques. En effet, deux mots

sont à retenir: *bouée* et *borne*. Bouée dans le sens de "qui signale", "fait surgir", autrement dit qui "sauve". Quant à borne, il souligne un esprit, étroit, obtus, figé. Ces mots prennent une connotation péjorative et contribuent à montrer un autre trait de caractère du critique: celui du sot. La double intention de l'ironiste étant de les rendre ridicules et de se moquer de tous ceux qui veulent paraître ce qu'ils ne sont pas.

Satie, loin d'améliorer l'image de ses antagonistes, poursuit sa démolition puisqu'il se trouve en position de force, face à sa victime. En outre, la volonté de se moquer s'exprime dans la description physique du personnage que Satie réduit à une caricature comique. La raillerie éclate au grand jour dans la silhouette du critique. "*Physiquement, le critique est d'aspect grave. C'est un type dans le genre contrebasson (...) C'est un homme sérieux, sérieux comme un Bouddha, un boudin noir, évidemment*"¹¹. Le critique est comparé à un objet. Sa difformité est associée à un instrument de musique grave, tel le contrebasson. La progression offensive culmine dans l'expression "boudin noir", accentuant son aspect grotesque et sa laideur, enlevant ainsi toute envie d'y ressembler. L'ironie féroce fondée sur le jeu de mots "Bouddha/boudin" traduit la cruauté de sa satire. La comparaison "Sérieux comme un Bouddha" indique que les gens graves sont indifférents au rire parce qu'il est populaire et leur semble grossier.

L'excès, un des moyens les plus efficaces de l'ironie (dont la marque textuelle est l'accumulation) est une ressource de plus: "Le cerveau du critique est un grand magasin, un grand magasin. On y trouve de tout: orthopédie, sciences, literie, arts, couvertures de voyage, grand choix de mobiliers, papiers à lettres français et étrangers, articles pour fumeurs, ganterie, parapluies, lainages, chapeaux, sports, cannes, optique, parfumerie, etc..."¹².

Ces objets hétéroclites appartenant pour la plupart au champ lexical du commerce, attestent de la limitation du critique. Cet inventaire, ou catalogue de bazar reflète sa culture et donne une idée précise de la bibliothèque intérieure qu'il s'est constituée. Le contenu du cerveau révèle la chosification du critique. Il ne possède ni intelligence ni érudition. L'excès empêche sa compréhension de la "beauté" de l'oeuvre musicale.

De la même façon, l'Art de juger est remis en question puisque: "La critique sait tout, voit tout, dit tout, entend tout, touche à tout, remue tout, mange tout, confond tout et n'en pense pas moins".¹³ *Le maître de l'ironie tourne en ridicule une fois encore cette "savantasse" par le jeu d'enfants auquel renvoie la répétition de l'adverbe tout, évoquant par analogie le sifflement d'un train.. Le lecteur en déduit que rien ne peut sortir de ce cénacle d'ignorants auxquels on pourrait appliquer le proverbe "qui trop embrasse, mal étreint".*

Quant à l'autocritique, elle s'exprime en ces termes: "*le vrai sens critique ne consiste pas à se critiquer soi-même, mais à critiquer les autres; et la poutre que l'on a dans l'oeil, n'empêche nullement de voir la paille qui est dans celui de son voisin*"¹⁴. Cette référence à la Bible apparaît sans guillemets, comme un élément ludique, une sorte de défi taquin adressé au lecteur. Cet exemple se prête aussi à une double lecture. Il y a d'un côté, le message littéral et de l'autre, la pure ironie qui dit tout le contraire. Le critique démasqué (il ne possède pas de sens critique) est tourné en ridicule par l'hyperbole, étant donné qu'il se limite à voir les moindres fautes d'autrui (l'artiste) et ne voit pas, aveuglé par sa suffisance, ses graves défauts. L'intertextualité devient ainsi un outil efficace pour la caractérisation morale du critique.

Et qu'y-a-t-il de commun entre les deux adversaires? "L'Artiste n'est qu'un rêveur, en somme,

le critique, lui, a la conscience du réel, et la sienne en plus. Un artiste peut être imité; le critique est inimitable, et impayable"¹⁵. *Le caractère romanesque de l'artiste est souligné par le mot rêveur. Il s'agit d'un idéaliste, d'un incompris pour la grande majorité. En ce qui concerne le critique, on découvre que derrière le masque de l'homme honnête se profile le corrompu qui demande à être rémunéré pour faire une bonne critique.*

Ce texte, très riche, a été abordé dans ses grandes lignes. Satie, nous fait voir que par l'aspect ludique du langage, utilisé comme une arme féroce, les critiques d'art jouissent d'une mauvaise réputation auprès des créateurs. Et que le métier de critique est inutile.

Notes

- 1) Le Dictionnaire Robert 1 désigne "fumiste" fig. d'après un vaudeville de 1840, dont le héros, un fumiste enrichi, se vante de ses bon tours en répétant: "C'est une farce de fumiste". Fam. Qui se moque du monde, farceur (...) Qui ne fait rien sérieusement, sur qui on ne peut compter.
- 2) **Satie, Erik:** "Mémoires d'un amnésique", in "L'Esprit fumiste". Paris, José Corti, 1990, p. 344.
- 3) **Mily, Jean:** "Poétique des textes", Paris, Nathan, 1992, p. 207.
- 4) **Jardon, Denise:** "Du Comique dans le texte littéraire", Belgique, De Boeck-Duculot, 1988, p.73.
- 5) **Sareil, Jean:** "L'Écriture comique", Paris, PUF, 1984, p. 23.
- 6) **Satie, Erik:** "Éloge des critiques" in "L'Esprit Fumiste". Paris, José Corti, 1990, p. 501.
- 7) *Ibidem*, p. 501.
- 8) *Ibidem*, p. 501.
- 9) *Ibidem*, p. 504.
- 10) *Ibidem*, p. 503.
- 11) *Ibidem*, p. 502.
- 12) *Ibidem*, p. 502.
- 13) *Ibidem*, p. 502.
- 14) *Ibidem*, p. 503.
- 15) *Ibidem*, p. 502.

Bibliographie

-) **Bénac, Henri:** "Guide des idées littéraires", Paris, Hachette, 1988.
-) **Bourdieu, Pierre:** "Ce que parler veut dire", Paris, Fayard, 1982.
-) **Dupriez, Bernard:** "Gradus, les Procédés littéraires", Paris, U.G.E., 1984.
-) **Herzfeld, F.:** "La Música del siglo XX", Barcelona, Labor, 1964.
-) **Jardon, Denise:** "Du comique dans le texte littéraire", Belgique, De Boeck-Duculot, 1988.
-) **Grojnowski, Daniel et Sarrazin, Bernard:** "L'esprit fumiste et les rires fin de siècle" Paris, Nathan, 1992.
-) **Penna, Osvaldo:** "Yo soy Erik Satie" Argentine, Agon, 1990.
-) "Poétique": Paris, Seuil, novembre 1978, N°36.
-) **Sareil, Jean:** "L'Écriture comique", Paris, PUF, 1984.

L'homme et le destine

L'homme et le destine

Anad, Silvia Aída	Molinas, Isabel S.
Audero, Graciela	Moreau, Pierina Lidia
Blarduni, Elena Estela	Moronell, Claudia Raquel
Bravo de Zarco, Margarita	Rossi de Borghini, Ana María
Casabella de Barello, Claudia	Salerno, Malvina
Celi de Marchini, Marta	Steimberg de Kaplán, Olga
Coelho, Margarita	Yost de Hidalgo, Ma. Magdalena
Guilmot, Paul	Zenarruza de Clément, Silvia
Herrera, Marcela - Rosa, Claudia	
Lián, Alejandra Mabel	
Méndez, Martha Graciela	
Minhot, Teresa	
Miranda de Torres, Silvia	

Les chemins d'une destinée de romancier dans "Les Cartes du Temps" de Jose Cabanis

"Ecrire, c'est vivre. (...) c'est ma drogue, c'est mon vice, c'est ma mauvaise et chère habitude". Les Profondes Années.

Cette passion pour l'écriture, José Cabanis l'a éprouvée dès l'âge le plus tendre. Ses trois journaux "Les Profondes Années" (1976), "Petit Entracte à la Guerre" (1980), "L'Escaladieu" (1987), nous dévoilent les qualités d'un romancier qui a fait de sa vocation la substance de la vie. Certes, dans ses essais critiques et historiques, dans ses romans autobiographiques, José Cabanis n'a cessé de nous parler de lui, de ce goût inné qu'il a toujours éprouvé pour la lecture, de son entrée en littérature, un certain après-midi de 1947, à Saint-Gaudens. Il est l'écrivain qui nous éclaire sur les secrets de son art, sur sa manière à lui, de prier Dieu, de voir et de rêver le monde.

Cette passion, José Cabanis l'a reinventée par la création. Ses personnages sont des êtres séduits par l'art d'écrire. D'abord, c'est Gilbert Salamagnou, le protagoniste de "L'Age Ingrat" (1952), qui tente sa voie en imaginant dans "Les Mariages de Raison", une suite de romans s'ordonnant autour de Juliette Bonviolle (1954). Mais il n'est pas le seul à éprouver ce goût pour la littérature. Dominique manifeste lui aussi, dans "Le Fils" (1956) sa vocation d'écrivain. Dans "Les Yeux de la Nuit" (1964) et "La Bataille de Toulouse" (1966), il est devenu l'auteur d'un court récit sur une idylle enfantine. Plus que Gilbert et Dominique, l'oncle Octave offre l'image dans "Le Bonheur du Jour" (1960), de ce qu'est pour Cabanis un véritable écrivain. L'oncle Octave et quelques autres personnages reviennent dans "Les Cartes du Temps" (1962). Dans ce récit écrit à la première personne, Cabanis nous met en présence d'un narrateur en train d'écrire Les Cartes du Temps et qui, comme lui, tient un journal, nous renseigne sur la littérature, dévoile les secrets de son art et nous achemine dans cette vocation qui se présente comme une énigme à déchiffrer.

Nous nous proposons dans ce travail d'envisager les chemins d'une destinée de romancier dans Les Cartes du Temps. Cette destinée sera étudiée sous un double aspect, d'abord comme une prédisposition naturelle d'origine génétique, pour la considérer ensuite comme une faculté supérieure de l'esprit en tenant compte de l'importance que le narrateur attribue à sa formation morale et religieuse.

Enfin, nous aborderons, les principes esthétiques de cette vocation à travers la récréation du réel par l'imaginaire. Dans la conclusion nous tâcherons d'en dégager les aspects essentiels en soulignant les conséquences sur la vie et l'oeuvre du narrateur.

La vocation comme prédisposition naturelle

Roman autobiographique, "Les Cartes du Temps" peuvent se définir comme le récit d'une vocation littéraire. Le protagoniste, en remontant le passé, refait son parcours d'écrivain. Or, la naissance de cette vocation reste quelque peu énigmatique. Cherchant à s'y expliquer José revient à une époque révolue dont il n'a pas été témoin. Il recrée alors cette ambiance aristocratique et raffinée de ce début du siècle, quand sa mère était alors une jeune fille charmante, douée d'une belle voix de contralto et qui chantait les airs du *Messie* ou ceux du *Bon Pasteur*. Preuve de ce qu'il affirme c'est le programme d'un concert qu'il garde encore quand sa mère, nous dit-il, *avait chanté, accompagnée par Reynaldo Hahn, vingt ans plus tôt, en 1908.*¹⁾

Cependant, le chant n'était pas, pour cette fille *élégante, parfumée et cherchant à plaire* l'unique passion. Elle aimait aussi la peinture, assistait aux expositions, fréquentait les salons, lisait *Le Voyage artistique à Bayreuth*, et avait dansé à l'occasion d'un bal masqué, habillée en *Walkyrie*.

En dépit des bonheurs que lui prodiguait la vie, sa mère restait au fond une âme pieuse. Parvenue à la maturité, elle était l'image de la femme dévote. Dans sa ferme croyance, la présence de Dieu était devenue non pas un mystère mais une réalité qu'elle cherchait à saisir derrière les apparences du monde quotidien:

Maman ne dédaignait aucun travail matériel, et ne se laissait rebuter par aucun, habile en tout et ne bâclant rien, et en même temps elle n'était jamais complètement à ce qu'elle faisait. C'était les mains dans l'eau de la vaisselle, ou reprisant avec patience et minutie, qu'elle se sentait le plus libre, et rêvait le plus volontiers à ce qu'elle aimait. "Je suis à cent pieds de terre", disait-elle. (page 120).

Tout autre est l'image que José nous livre de son père. Ayant vécu presque toute sa vie à Nollet, il incarnait le type de l'aristocrate oisif, fort attaché aux moeurs et aux habitudes bourgeoises de son pays natal. Ses activités se limitant à la chasse, au jeu et au théâtre, il faisait figure de démodé dans ce siècle bouleversé par l'avènement de deux Guerres:

Il avait été jeune vers 1900, qui fut pour lui si parfaitement le temps de la douceur de vivre qu'il avait pris le parti de n'en pas sortir. "J'aurai vécu sans pacte", disait-il. Il vécut en effet plus de soixante-dix ans sans métier, sans supérieurs ni subordonnés, (...) ne dépendant de personne ni de rien, sans autre obligation que celles qu'il se donnait lui-même, parfaitement inutile sauf à ceux qui l'entouraient dont il faisait le bonheur, (...) (page 66).

Mais les jugements du protagoniste vont changer par la suite, lors de son séjour forcé en Allemagne. José revendique alors la figure paternelle. Il revient à ses années de jeunesse quand son

père représentait la figure du jeune aristocrate fier de sa condition sociale, de ses habitudes, de ses moeurs. Doté d'un très bon caractère et d'un sens pratique de la vie, il s'était fait une certaine idée du bonheur et du monde qu'il associait aux éclats de cette Belle-Epoque. Se voulant le dépositaire d'un secret, son père incarnait une posture devant la vie, consistant à faire perdurer à travers le temps, les manières et les principes d'une génération presque disparue.

Cependant, l'arrivée de la Guerre et le départ de son fils José vont changer profondément sa conception du monde. Pour ce vieillard solitaire et tourmenté, la vie se réduisait à l'essentiel et qu'il identifiait à ce goût nouveau pour la lecture. Celle-ci était devenue un moyen de résistance qui le rapprochait de la pensée et de l'âme de son enfant. Il lisait alors Proust et Gide, copiait les vers de Clément Marot, découvrait le "Paradis Terrestre" de Breughel de Velours, écrivait des lettres et tenait un carnet de comptes que le narrateur garde encore pour sa valeur poétique.

Dans ce retour aux sources José fait surgir l'image de l'oncle Octave, le personnage central du "Bonheur du Jour". Bien que José ne s'attarde pas sur les aspects psychologiques de ce personnage, nous apprenons par le narrateur de ce roman, que l'oncle Octave était *un vieux garçon maniaque*, un être *hors du commun*, à qui ne convenait que la solitude. Malgré son caractère taciturne, il jouissait d'un certain prestige au yeux de la famille et qu'il devait à sa tâche d'écrivain. En effet, non seulement l'oncle Octave écrivait des vers, lisait Proust, Baudelaire et Pascal, fréquentait les cénacles et les académies de province, mais il s'était fait un idéal de perfection poétique qui exigeait *un effort de toute une vie*. On sait qu'il a manqué son oeuvre et sa vie, que ses vers n'ont jamais eu d'audience. Or, cette échec fut ressentie chez lui comme le pressage de la mort. Il en était venu à un état de désarroi si grand qu'il voyait dans les horreurs de ces années de guerre une fuite à son malheur:

Il suivait son idée, obstinément, qui était de prouver que le monde est mal fait et la vie atroce: en cette année 43 il triomphait aisément. Il faisait le tour de la pièce, jetait un coup d'oeil par la fenêtre, venait se rasseoir, se relevait, rallumait sa cigarette, pérorait, tout entier à sa hargne. Ma mère regardait ce visage douloureux, et pensait à ce que l'oncle Octave avait dû souffrir pour en venir à cette amertume. (page 134-135).

On trouve donc à l'origine de cette vocation une prédisposition génétique que le narrateur attribue à cette sensibilité hors du commun qui a façonné l'esprit et les sentiments de sa famille. En effet, tous ses aspects sont réunis chez José. Lorsqu'il revient à Bagnères, il évoque la figure du petit garçon craintif et solitaire qu'il était. Pour mieux détacher ce trait constitutif de sa personnalité, il restitue quelques scènes de sa vie d'enfant. Il nous parle alors de ses réveils nocturnes pour recréer le drame du coucher. Lorsque la nuit tombait, sa chambre située au premier étage, au fond d'un long corridor, était devenue le centre d'un conflit intérieur suscitant chez lui le sentiment d'abandon et d'insécurité:

Personne à Nollet que mes parents et moi, des chambres fermées, des couloirs et des escaliers sonores, de profonds greniers, et un parc plein de silence. Quelques fois le sommeil me reprenait, et je me retrouvais le jour venu, tous fantômes enfouis. (page 21).

Parfois, ce sentiment était ressenti comme un détachement définitif. Son angoisse d'abandon touchait alors au paroxysme:

Ou bien je me levais, courais dans le couloir, et frappais à la porte de maman. Elle mettait quelques minutes à sortir du sommeil, me disait d'entrer, allumait, et me regardait avec étonnement. Elle me renvoyait. Si j'étais trop malheureux, elle me permettait de me glisser dans son lit. (page 21).

La vocation comme faculté supérieure de l'esprit

Cependant, cet aspect pour rélevant qu'il soit, ne suffit pas à élucider le mystère de la création artistique. En effet, lorsque José rapporte les mots de sa mère concernant sa tâche d'écrivain, il nous dit:

Toi qui as le don d'exprimer ce que tu as à dire, tu es coupable de ne pas t'en servir mieux. (page 12).

Ces mots font pressentir que cette vocation se présente aussi comme une faculté supérieure de l'esprit, quelque chose d'extraordinaire ou de surnaturel faisant du protagoniste un être d'exception.

Pourtant, ces éléments n'ont pas décidé de la nature de cette vocation. En effet, lorsque José revient à Bagnères, le paradis de l'enfance et du bonheur, il rattache sa vocation à l'ambiance puritaine de la vie familiale et à la formation religieuse qu'il a reçue au Collège des Jésuites. De cette époque-là, il garde l'image d'un petit enfant solitaire qui tentait d'orienter par la lecture, le chemin de sa vocation d'écrivain:

Dans le salon c'est moi que je retrouve, étendu sur ce canapé où j'ai lu tant de livres pendant les après-midi de vacances. Ce canapé restera pour moi celui de Guerre et Paix: on se souvient de la date et du lieu d'une lecture, quand elle a été une grande joie. (page 23)

Pourtant, c'est au Collège des Jésuites que José est initié à la vie religieuse et littéraire. Chaque année d'école commençait, nous dit-il, par trois jours de retraite, consacrés à des questions essentielles: 'On nous parlait de la vie et de la mort, de cette présence en nous de quelque chose d'immortel à quoi tout doit céder'. (page 31). Cette initiation vient raffermir les principes éthiques et religieux de sa première éducation. José sait que pour atteindre à la vérité, il faut aller à la rencontre de quelque chose d'invisible et d'éternel.

José débute en littérature de même qu'il l'a fait en religion. Mme de Courtheose lui enseigne d'emblée quelle doit être la place de la littérature dans la vie d'un étudiant:

Alors qu'elle était juste devant moi, un livre à la main, je crus qu'elle ne me verrait pas et écrivis à mon voisin un billet qu'elle saisit au vol: "Vous vous croyez donc, dit-elle, Mme de Sévigné?"

Et me gilla. J'appris ainsi à connaître, un peu rudement, la littérature. (page 27-28).

Il y a ensuite ces professeurs jésuites qui lui ont appris non seulement la grammaire, le latin, le français et le grec, mais aussi la perfection et la grandeur du monde classique. Avec Tite-Live, Corneille, Pascal, José est relié, comme en religion, à l'universel. Littérature et religion ne font qu'une seule et même réalité. Elles se rejoignent par des valeurs éthiques et esthétiques. La littérature révèle donc un caractère sacré.

De ce qui précède, on constate que dès la petite enfance, tout est joué dans sa vie et dans sa carrière. Certes, lorsque le narrateur évoque sa vie d'adulte, il laisse entrevoir à travers les mots de sa mère, que c'est dans cette voie qu'il a orienté son chemin d'écrivain:

S'exaltant un peu, elle en venait à demander à Dieu non essentiellement de me faire revenir, ni de me donner une vie belle selon le monde, mais de faire en sorte que les dons que je pouvais avoir ne tournent pas au néant, comme chez l'oncle Octave, mais servent à la cause de Dieu. (page 135-136).

Principes esthétiques

Or, du point de vue esthétique, cette vocation trouve sa forme dans les rêveries de l'enfance. Certes, bien avant "Guerre et Paix", José avait lu "Arsène Lupin", "L'Île Mystérieuse" et "L'Histoire du Capitain Hatteras". Il plonge alors dans le monde de l'aventure et de l'extraordinaire. Lorsque à l'âge de treize ans, il lève ses yeux et découvre Torcy, il se fabrique à l'image de ces romans d'aventures, un monde à la mesure de son esprit créateur. Point d'ancrage du réel, Torcy devient par un processus mental de transposition et d'amplification, le domaine du féérique. Êtres et choses sont alors métamorphosés: l'ancien château prend la forme d'une forteresse du Moyen-Âge, Nathalie n'est plus cette jeune fille qu'il a rencontrée dans le chemin de retour à Nollet, mais 'une silhouette' à peine entrevue qui évoque l'image de 'la châtelaine en sa tour'; enfin, le jeune jardinier, par l'éclat de ses gestes, devient un mythe, un 'dieu des jardins' dont l'enfant tire l'idée de romanesque. Sans le savoir, José est déjà le romancier en train de s'engager dans ce chemin d'écrivain.

Or, cette vision esthétique nous amène à envisager quelques aspects concernant le romancier, l'oeuvre et la littérature. A première vue, on peut dire que l'oeuvre naît chez José d'une faiblesse de son esprit qui se manifeste par l'incapacité du personnage à vivre dans le réel. Lorsqu'il évoque Torcy, il l'embellit. Les impressions qu'il nous en livre résument en quelque sorte les aspirations de son coeur et de son esprit. Or, par la transformation du réel, José crée des modèles dont la vie s'inspire. On revient ici à cette conception proustienne selon laquelle la vie imite l'art:

Je m'étonnais de ce retour du passé dans le présent, et je me disais que la vie est un grand artiste, qui ménage ses effets, joue avec la mémoire et l'oubli, fait ressurgir ses personnages, efface le temps, et soudain le recrée et en fait un gouffre. (page 144).

Suivant cette idée, la littérature apparaît comme l'affabulation d'une réalité. Elle montre l'image d'un monde idéalisé dans sa perfection et dans sa beauté. A propos de la littérature, le narrateur avoue:

C'est le mensonge et la grandeur de la littérature: elle montre la vie plus tragique qu'elle est. (page 10).

De même son père dira:

(...) la vie ne ressemble guère à la littérature, qui n'est que l'étalage de sentiments. (page 82).

Ecrire devient donc l'essentiel, le moyen de retrouver, au-delà des apparences, la substance même de la vie. En ce sens, on peut ajouter que la tâche de l'écrivain se manifeste comme une entreprise difficile, mettant en jeu toutes les vies possibles de l'imaginaire.

Or, à partir de cet événement, José commence à édifier son univers romanesque. Quelques passages de sa vie nous dévoilent l'image d'un jeune étudiant en droit fort épris de littérature, de poésie et de peinture et qui tient un journal comme moyen de sauver sa vie et celle des êtres aimés, du poids anéantissant de l'oubli:

Il faut bien regarder ce printemps à Nollet, car le port m'attend où je débarquerai, comme les autres. S'ils n'ont pas laissé de témoignage sur la vie qu'ils connurent ici, je voudrais que subsistât au moins, dans un tiroir, mon journal de bord qu'on pourra feuilleter. (page 79).

En écrivant "Les Cartes du Temps", José témoigne de sa vocation d'écrivain et de ses idées sur l'art. Dans ce roman, il est le protagoniste à la recherche de soi-même par l'écriture, le narrateur qui fouille dans son univers intérieur pour éclairer les secrets de sa vie et donner un autre sens à ce présent de solitude et de désarroi lors de la disparition de sa mère.

Suivant cette analyse dans ce chemin d'écrivain il est possible de distinguer trois étapes. La première nous renvoie aux origines et trouve sa genèse d'un côté, dans cette sensibilité malade que le protagoniste a hérité de ses parents, une névrose qui le poussait parfois jusqu'au paroxysme; de l'autre, dans des conceptions métaphysiques voyant dans la création, une source d'inspiration divine. Envisagée sous ce double aspect, cette vocation se présente comme une alchimie mystérieuse, une sorte de prédestination qui fait du protagoniste un être voué à l'écriture.

La deuxième étape porte essentiellement sur l'ambiance puritaine de la vie familiale et sur la formation religieuse qu'a reçue le protagoniste au Collège des Jésuites. Elle a favorisé le goût de la solitude, la passion de la lecture, la vision mystique du monde et de la vie. Dès le début, José se manifeste comme un personnage impuissant à vivre dans la médiocrité du réel. On dirait que l'œuvre naît chez lui d'une faiblesse de son esprit, de sa non-adéquation au quotidien.

L'étape de l'idéalisation est suivie de la découverte de l'extraordinaire et du goût de l'aventure. Torcy libère l'imagination créatrice de l'adolescent. Celui-ci se construit une réalité plus riche et dans

laquelle son âme d'artiste voudrait vivre. Ecrire, c'est donc le salut. Par l'écriture, José oriente sa vie vers le bonheur. Il fait du temps vécu un temps retrouvé. Certes, en écrivant "Les Cartes du Temps", José refait le monde, trace le chemin de sa destinée, en dévoile les secrets et parvient à la vérité. De ce point de vue, il apparaît comme un être privilégié, une sorte de prophète chargé d'éclairer le lecteur sur les vérités du monde et de la vie.

De son côté José Cabanis, grâce à l'écriture, suit le chemin de cette vocation, en interprète les principes éthiques et esthétiques, et nous fait réfléchir sur l'art, la création et le romancier.

Bibliographie (Oeuvres de Jose Cabanis)

-) "Les Profondes Années", Journal 1939 -1945, Paris, Gallimard, 1976.
-) "Petit Entracte à la Guerre", Journal 1940 -1943, Paris, Gallimard, 1980.
-) "L'Escaladieu", Journal 1947-1953, Paris, Gallimard, 1987.
-) "Le Bonheur du Jour", Paris, 1960, Collect. Livre de Poche.
-) "Les Yeux de la Nuit, La Bataille de Toulouse, Des Jardins en Espagne", Paris, Gallimard, 1963, 1966 et 1966.
-) "Les Cartes du Temps", Paris, Gallimard, 1962.
-) "La Posada Famosa", Buenos Aires, Editorial Schapire, 1954.

(Autres Oeuvres)

-) Coulet, Henri: "Idées sur le Roman", Paris, Larousse, 1992.
-) Genette, Gérard: "Figures III", Paris, Editions du Seuil, 1972.
-) Lejeune, Philippe: "Je est un autre - L'autobiographie, de la littérature aux médias", Paris, Editions du Seuil, 1980.
-) Raimond, Michel: "Le Roman", Paris, Armand Colin, 1988.
-) Tadié, Jean-Yves: "Le Roman au XXème Siècle", Paris, Edit. Pierre Belfond, 1990.

Le destin de la femme au XVIIIe. siècle d'après les Goncourt

Dans la préface de leur livre "La Femme au XVIIIe. siècle", les Goncourt se veulent des historiens qui procèdent par "*l'observation de la vie individuelle et de la vie collective, par l'appréciation des habitudes, des passions, des idées, des modes morales aussi bien que des modes matérielles*". Pourtant leur épistémologie de l'histoire a bien des limites parce qu'ils considèrent les historiens comme "les raconteurs du passé" et les romanciers comme "les raconteurs du présent"¹⁾. C'est alors qu'avec talent d'artistes plus que d'historiens, ils font dans leur livre le panégyrique de la femme du XVIIIe siècle. Panégyrique dans lequel, sous prétexte d'exaltation, ils nous livrent une représentation de la femme qu'ils ont présente à l'esprit. Et, cette présence est une idéalisation de la femme représentée.

Plus encore, dans leur panégyrique, les Goncourt nous informent sur le destin de "la femme" des classes aisées et non sur celui de toutes femmes du XVIIIe siècle. Au dire d' E. Badinter, ils donnent une "définition restrictive" de la femme qui dévoile leur idéologie considérant la majorité de la population féminine -paysannes, petites bourgeoises, prolétaires- comme étrangère à l'humanité du XVIIIe siècle.²⁾

D'autre part, les Goncourt écrivent leur livre au XIXe siècle. Ainsi pourrait-on croire qu'ils produisent un discours sur la femme du XVIIIe siècle différent de celui des hommes du siècle des Lumières. Certes, les hommes du XVIIIe siècle et ceux du XIXe siècle célèbrent des vertus différentes chez les femmes. Néanmoins, sous prétexte de célébration, ils tiennent tous le même discours qui nous renvoie à la "femme exaltée" laquelle succède à la "femme dépréciée" et précède la "femme indéterminée", selon trois cycles historiques que le philosophe et sociologue G. Lipovetsky vient de décrire dans son dernier essai³⁾. En fait, la "femme exaltée" correspond au second cycle historique qui englobe les XVIIIe et XIXe siècles puisqu'il s'étend du XIIe siècle jusqu'aux années 1960. Durant cette longue période, les hommes édifient le modèle de la femme exaltée. Il s'agit d'un modèle idéal institué par le discours des hommes sur les femmes.

Il en résulte que de la production imaginaire des Goncourt, nous découvrons les idéologies masculines qui légitiment le destin des femmes au XVIIIe siècle.

Le destin des élites au féminin et les frivolités mondaines

Au XVIII^e siècle, la femme "...n'est pas reçue dans le monde par la joie d'une famille. Le foyer n'est pas en fête à sa venue; sa naissance ne donne point au coeur des parents l'ivresse d'un triomphe: elle est une bénédiction qu'ils acceptent comme une déception"⁴⁾, affirment les Goncourt dans le premier paragraphe de leur ouvrage, ce qui en dit long sur la condition féminine au temps de la "douceur de vivre". Plus grave encore, aussitôt après leur naissance, les femmes sont emportées loin du foyer parental par une nourrice mercenaire. Revenues à la maison après le sevrage, elles sont remises entre les mains d'une gouvernante et logées avec elle dans les appartements sous les combles. Cette gouvernante se charge de leur apprendre à lire, à écrire, à réciter le catéchisme, à se tenir droites, à faire la révérence tandis que d'autres maîtres leur donnent des leçons de chant et de clavecin. Cette première éducation finie, les filles quittent à nouveau leur maison pour s'interner dans un couvent d'où elles ne sortent qu'au moment du mariage. Au couvent, elles parachèvent les apprentissages initiés avec la gouvernante. Sorties du couvent, les jeunes filles épousent un mari choisi par les parents selon des critères "d'argent et de rang". Les jeunes filles étaient séduites non pas par le mari mais par le mariage qui était une promesse de liberté, de luxe, de coquetteries, bref de mondanités. Introduites par le mariage dans la vie mondaine, les femmes sont destinées à devenir la quintessence de la grâce, la distinction, l'élégance et la beauté.

Au côté du mariage, établissement naturel, l'entrée en religion est l'autre "vocation" des jeunes filles. "Vocation" religieuse qui existe, sans doute, parfois, néanmoins bien souvent, ce sont les familles qui jettent dans les couvents leurs filles pour ne pas diminuer le patrimoine transmis à l'héritier mâle ou par hésitation à leur constituer des dots qui permettraient de les marier selon leur rang. Toutefois les vœux forcés sont exceptionnels pour les Goncourt. Ainsi la violence exercée sur Suzanne Simonin pour l'enfermer au cloître et ne pas la doter ni lui permettre d'arracher une obole d'héritage à ses sœurs, n'est qu'un drame littéraire de Diderot.⁵⁾

Majoritairement mariées, les femmes sont donc appelées par le destin social à devenir la quintessence du raffinement dans les salons où elles épuisent leur vie. Ces salons, définis par les Goncourt comme l'institution la plus importante jusqu'à la Révolution, sont "...un monde social qui jusqu'en 1789 allait apparaître au-dessus de toute l'Europe, comme la patrie du goût de tous les Etats, comme l'école des usages de toutes les nations, comme le modèle des moeurs humaines".⁶⁾

Mais les femmes des classes possédantes n'épuisent pas leur vie uniquement dans les salons où les représentants des deux sexes s'adonnent corps et âme aux plaisirs de l'esprit, du bal et de la table, elles vivent de façon dissipée tout au long de la journée: courant d'un cours d'anatomie à la marchande de modes, de l'atelier de Greuze à l'ascension d'un aérostat, d'une visite à l'imprimerie des aveugles à un laboratoire de physique. Ces femmes "d'une curiosité universelle et fébrile" s'étourdissent volontairement pour fuir leur futilité, leur sentiment d'échec. De là, les vapeurs, l'ennui, les mélancolies dont elles se plaignent.

Délivrées des contraintes économiques et de tâches maternelles et domestiques, sans avoir à subir les interdits moraux du XIX^e siècle, sans une éducation qui les prépare aux activités intellectuelles ou scientifiques, les femmes de ces castes privilégiées se gaspillent en frivolités mondaines. Et, elles se gaspillent en frivolités mondaines parce qu'elles ne savent à quels idéaux consacrer leur vie, autour de quels principes construire l'identité féminine. Elles jouissent de toutes les libertés mais le vide idéologique du temps ne leur permet pas de profiter des libertés en donnant un but à leur existence,

selon la thèse d'E. Badinter.⁷⁾

Pour nous, les femmes se gaspillent en futilités mondaines non pas pour combler un vide idéologique, mais pour rechercher les plaisirs en ce monde face à la fugacité de la vie terrestre, en accord avec un nouvel idéal de la modernité. Parce qu'il reste que les frivolités mondaines ne sont pas détachables de la morale du plaisir aristocratique qui est un facteur essentiel dans l'apparition de l'homo frivolus ainsi que de son aspiration à la joie terrestre et aux bonheurs du monde: fêtes fastueuses, plaisirs des jeux de cartes, jeux de séduction entre hommes et femmes, causeries qui prennent des attitudes de dissertation, amour des spectacles, soif de nouveautés littéraires ou scientifiques... Bref, les frivolités mondaines traduisent un amour passionné du bonheur et de la vie, une exaspération du désir de jouir des joies terrestres rendu possibles par une sensibilité moderne où apparaissent clairement la mélancolie du temps et l'angoisse d'abandonner la vie, selon la théorie de G. Lipovetsky.⁸⁾

Le destin amoureux des femmes des élites

Les Goncourt affirment que la grande révolution faite par le XVIII^e siècle, au sein des élites possédantes, c'est la révolution du désir. L'amour, c'est le désir. Et comme l'idéal de l'amour n'est que volupté, on s'attache à organiser tout le système de la séduction depuis les gorges féminines dévoilées jusqu'aux demi jour de l'alcôve en passant par le moelleux des soieries et les respirations mêlées. Les jeux séductifs arrivent "au vraie des choses", c-à-d que la spontanéité, l'authenticité et la liberté chassent les langueurs, la timidité, la rhétorique sentimentale du siècle précédent jettant aux orties les anciens protocoles de la séduction perçus comme hypocrites, empesés et, peut-être sexistes? Le nouveau commerce de l'amour prend les noms de "passades", "fantaisies", "épreuves" lesquelles, disent les Goncourt, sont des "...liaisons où l'on s'engage sans grand goût, où l'on se contente du peu d'amour qu'on apporte, unions dont prévoit le dernier jour au premier jour, et dont on écarte les inquiétudes, la jalousie, tout ennui, tout chagrin, tout sérieux, tout engagement de pensée ou de temps".⁹⁾

Face à ces unions qui impliquent la disjonction sexe-sentiment, nous osons nous demander, avec l'éclairage du temps, si les femmes n'y recherchaient pas de manière inconsciente des voies émancipatrices, en dédramatisant la sexualité. Transposées à notre époque "passades", "épreuves" ou "fantaisies" deviennent banales mais, au XVIII^e siècle, il est impossible de ne pas les relier au sens social subversif que véhicule la chair. Nous ne pouvons donc pas nous empêcher de penser que les femmes, sous la pression des valeurs de la modernité visant le droit à une vie libre et intense, aient recherché la liberté sexuelle sans avoir conscience de le faire.

En réalité, les Goncourt, en définissant les nouvelles conduites comme une "révolution" en matière d'amour, veulent marquer une rupture historique dans la manière dont se construit les rapports entre les sexes. C'est dire que ce changement brutal signifie, vu 200 ans après, le commencement de la promotion du référentiel égalitaire dans le couple.

Les deux écrivains recensent aussi d'autres formes d'amour, pourtant nous n'avons retenu ici que celle considérée, par eux, comme "ordinaire" et "moyenne".

Au vrai, pour les Goncourt, la plupart des comportements amoureux de l'élite au XVIII^e siècle sont à ranger du côté des corruptions dont la seule exception est le modèle d'amour sacrificiel,

dévoué et chaste représenté par Mlle. Aïssé, Mlle. de Lespinasse, Mme. de la Popelinière et Mlle. Condé. Ces quatre femmes, lassées des distractions mondaines, décident de mettre l'amour au-dessus de tout et de le fonder dans la sentimentalité, l'affectif et la dépossession subjective.

Quant à l'amour conjugal, les Goncourt disent que certains couples connaissent "...les félicités domestiques, les fidélités héroïques, le tête-à-tête du bonheur, les douceurs et l'habitude de l'amour, la communion des cœurs, de l'âme, de l'esprit..."¹⁰⁾ Mais cette forme d'amour conjugal n'est que l'exception confirmant la règle selon laquelle "...l'amour conjugal est regardé par le temps comme un ridicule et une sorte de faiblesse indigne des personnes bien nées: il semble que ce soit un bonheur roturier, bourgeois..."¹¹⁾

Face à ces unions matrimoniales fondées sur la liberté de chaque conjoint nous signalons, d'une part, le souci des aristocrates de se distinguer des roturiers par leurs comportements amoureux et sexuels et, d'autre part, la volonté consciente ou non de cette société pré-industrielle d'émanciper la sexualité des normes morales, de refuser des mœurs machistes basées sur l'inégalité des deux sexes.

La "femme exaltée" ou la hiérarchie des genres

Pour les Goncourt, la femme au XVIII^e siècle est "...l'âme de ce temps, le centre de ce monde, le point d'où tout rayonne, le sommet d'où tout descend, l'image sur laquelle tout se modèle..."¹²⁾ Elle "gouverne", "dirige", "commande" le Roi, la France, l'opinion et, en même temps, son foyer. Cette domination, nos auteurs l'attribuent à l'intelligence de la femme, à son ambition de gloire, à son éloquence, à sa séduction et, surtout, à sa connaissance des hommes. Plus encore, par sa résolution et sa volonté, la femme se virilise. Bref, discours à la louange de la femme qui "est la figure devant laquelle on s'agenouille, la forme qu'on adore (...) La prose, les vers, les pinceaux, les ciseaux et les lyres donnent à son enchantement comme une divinité: (...) être sacré par excellence, (...) idéal humain incarné dans un sexe de l'humanité."¹³⁾ Eloge qui magnifie davantage encore l'image du petit groupe de celles qui adoptent les dispositifs du système de Rousseau: sentiment, tendresse, amour-passion, devoir et douceur de la maternité qui les guérissent de l'ennui. Il est à remarquer que ces apports rousseauistes de la fin du siècle fournissent les notions fondamentales au discours sur la sacralisation de la femme épouse-mère-éducatrice du XIX^e siècle.

Jusque là, le discours des Goncourt suivi de nos commentaires. Mais que disent les femmes du XVIII^e siècle sur leur destin? Nous répondons à cette question avec les propos de Mme. du Châtelet, lorsqu'elle dit dans son "Discours sur le bonheur": "Les hommes ont une infinité de ressources pour être heureux, qui manquent entièrement aux femmes."¹⁴⁾ Féministe avant la lettre, Mme. du Châtelet constate que les hommes ont infiniment plus d'occasions d'être heureux que les femmes puisqu'ils exercent les pouvoirs militaires, politiques, économiques, scientifiques et intellectuels. Elle comprend que, en dépit des discours élogieux des philosophes sur les femmes, ses contemporaines se voient interdire l'exercice des pouvoirs permis aux hommes.

A l'instar de Mme. du Châtelet, nous devons tous et toutes prendre garde de la portée du discours des Goncourt biaisé par leur fantasmagorie masculine: Parce que dire des belles choses sur les femmes n'implique pas leur accorder l'abolition de la hiérarchie des genres. "Voilà pourquoi un des préjugés les plus nocifs consiste à prendre pour véridiques les discours masculins sur les

femmes: dans ces discours, les hommes sont juges et parties." ¹⁵⁾

Notes

- 1) Cité par **Elisabeth Badinter**, "Préface à La Femme au XVIII^e siècle" des Goncourt, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1982, p. 19.
- 2) **Elisabeth Badinter**: "Préface à La Femme au XVIII^e siècle" des Goncourt, op. cit., p. 21-28.
- 3) Sur les modèles de la "femme dépréciée" ou première femme (depuis les temps les plus reculés jusqu'au second Moyen Âge), la "femme exaltée" ou deuxième femme (du XII^e siècle à la seconde partie du XX^e siècle) et la "femme indéterminée" ou troisième femme (depuis les années 1960), selon trois cycles historiques, voir **Gilles Lipovetsky**, "La troisième femme", Paris, Gallimard, 1997, p. 231-240.
- 4) **Jules et Edmond de Goncourt**: "La Femme au XVIII^e siècle", Paris, Flammarion, coll. Champs, 1982, p. 47.
- 5) **Denis Diderot**: "Oeuvres romanesques" "La Religieuse", Paris, Classiques Garnier, 1959, p. 235-293.
- 6) **Goncourt**: "La Femme au XVIII^e siècle", op. cit., p. 87.
- 7) **Elisabeth Badinter**: "Emilie, Emilie: l'ambition féminine au XVIII^e siècle", Paris, Flammarion, 1983, p. 7-38.
- 8) **Gilles Lipovetsky**: "L'Empire de l'éphémère", Paris, Gallimard, 1987, p. 71-72.
- 9) **Goncourt**: "La Femme au XVIII^e siècle", op. cit., p. 155.
- 10) *Ibidem*, p. 189.
- 11) *Ibidem*, p. 198.
- 12) *Ibidem*, p. 291.
- 13) *Ibidem*, p. 312.
- 14) **Madame du Châtelet**: "Discours sur le bonheur", Paris, Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 1997, p. 53.
- 15) **Michèle Crampe - Casnabet**: "Saisie dans les oeuvres philosophiques (XVIII^e siècle)", "Histoire des femmes", Paris, Plon, 1991, t. 3, ch. 10, p. 330.

Bibliographie

-) **Badinter, Elisabeth**: "Emilie, Emilie: l'ambition féminine au XVIII^e siècle", Paris, Flammarion, 1983 / "L'amour en plus", Paris, Flammarion, 1980.
-) **Châtelet, Madame du**: "Discours sur le bonheur", Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1997.
-) **Goncourt, Edmond et Jules de**: "La Femme au XVIII^e siècle", Paris, Flammarion, 1982, préface d'Elisabeth Badinter.
-) "Histoire des femmes XVI^e-XVIII^e siècle", t. 3, ch. 8 et 10, sous la direction de **Duby, Georges et Perrot, Michelle**, Paris, Plon 1991.
-) **Lipovetsky, Gilles**: "La troisième femme", Paris, Gallimard, 1997 / "L'empire de l'éphémère", Paris, Gallimard, 1987.

Le destin des femmes des élites et la révolution amoureuse chez Laclos

Entre l'amour précieux du XVIIIe. siècle et l'amour romantique du XIXe. siècle, les comportements amoureux de Mme. de Merteuil au XVIIIe. siècle anticipent l'idéal de liberté sexuelle dépouillé de toutes les contraintes morales, conjugales et hétérosexuelles qui écrasent l'individualisme souverain. Par là, nous pouvons affirmer que la vraie protagoniste des "Liaisons dangereuses" de Laclos est l'anticipatrice de la démythification de l'amour qui changera, au XXe siècle, le destin des femmes, ouvrant la voie vers l'égalisation démocratique des conditions des deux genres.

De son côté, Mme. de Tourvel incarne l'idéal de la sexualité avec investissement émotionnel qui, depuis la fin du XVIIIe. siècle, légitime progressivement le mariage d'amour. Plus révolutionnaire, Cécile de Volanges annonce la libération du désir ainsi que la liberté sexuelle féminine lesquelles dévaloriseront, au XXe. siècle, le schème de la subordination du féminin au masculin, assurant aux femmes un nouveau destin.

Le destin des élites au féminin: inutilité et dissipation

Dans la société d'Ancien Régime qui est celle de l'univers de Laclos, les femmes de l'aristocratie à laquelle appartiennent la marquise de Merteuil, la présidente de Tourvel, Cécile de Volanges et sa mère, Mme de Rosemonde, Sophie Carnay, la comtesse de B..., la maréchale de..., la vicomtesse de M... ne travaillent pas par opposition aux femmes des paysans, des artisans et des classes les plus défavorisées: domestiques, servantes de ferme ou apprenties. Ces femmes des classes possédantes non seulement, ignorent toute activité productive mais, en même temps, elles n'accomplissent aucune heure de travail ménager parce qu'elles sont entourées d'une armée de serviteurs: femmes de chambre, soubrettes, cochers, palefreniers, jardiniers, valets pour signifier leur différence sociale par la norme du gaspillage ostentatoire en vigueur dans les classes nobles. Plus encore, ces femmes de la société pré-industrielle qui n'exercent ni activités productives ni travaux ménagers, oublient les soins, les gestes, l'amour maternel. Au XVIIIe siècle, d'après Elisabeth Badinter, l'amour maternel n'a pas lieu.⁹⁾ Certes à partir du milieu du siècle s'opère une rupture en ce qui concerne la maternité qui devient objet de valorisation social grâce aux écrits de Rousseau, mais la nouvelle idéalisation de la mère, mettant l'accent sur le rôle irremplaçable de l'amour maternel dans

l'éducation des enfants, ne portera ses fruits qu'au XIX^e siècle.

Par ailleurs, dans ce milieu privilégié le clivage actif/inactif ne repose pas sur un critère de sexe. En effet, le partage entre productifs et improductifs ne comporte pas une différence générique hommes/femmes puisque Valmont, Belleruche, Prévan, Danceny mènent une existence identique à celle des protagonistes féminines. Tous se livrent à une vie consacrée à l'oisiveté, aux loisirs, aux liaisons dangereuses. Un petit nombre d'hommes, tels le président à mortier Tourvel absent en Bourgogne et le comte de Gercourt, lui aussi, absent en campagne militaire en Corse, suffit pour assumer les fonctions d'Etat auprès de l'administration et de l'armée royales. Précisément, des personnages qui n'ont aucun protagonisme dans le roman.

Ainsi les femmes de l'élite possédante au sein de laquelle Laclos fait évoluer ses créatures sont destinées à n'exercer ni activités productives ni tâches ménagères ou maternelles et, pire encore, à recevoir une éducation négligée. Celle-ci dispensée dans les couvents par des personnes inaptes telles que la mère Perpétue et la tourière Joséphine des Ursulines -selon les lettres de Cécile- ne vise ni la formation morale ni la formation spirituelle des pensionnaires. Plus encore, les contenus des enseignements portent davantage sur les arts d'agrément que sur les disciplines scientifiques. Et cette éducation défectueuse n'est pas compensée par les mères du temps puisque nous savons que Cécile, ainsi que toutes les filles de sa condition, est privée de contacts réguliers et intimes avec Mme. de Volanges. Sorties du couvent où elles ont reçu une éducation négligée, ces filles des classes aisées se préparent à épouser un mari inconnu d'elles et choisi par leurs parents selon des normes strictes respectant l'endogamie sociale. Installées dans le monde, après leur mariage, et libérées des occupations productives, ménagères et maternelles, elles passent leur temps à faire des ouvrages de mains: pompons, bonnets, tapisseries, à jouer de la harpe, à dessiner, à lire, à s'occuper longuement des toilettes et, bien sûr, à écrire des lettres. Mais, elles se consacrent surtout aux mondanités qui facilitent les liaisons dangereuses: soupers, opéra, théâtre, jeux de hasard... Tous amusements qui rythment une vie mondaine où hommes et femmes se livrent ensemble aux jeux de l'amour, de la séduction et du sexe. La vie sage et retirée que mènent Mmes. de Trouvel et de Rosemonde au château de campagne: "...une messe chaque jour, quelques visites aux pauvres du canton, des prières du matin au soir, des promenades solitaires, de pieux entretiens avec une vieille tante et quelquefois un triste wisk...", décrite par Valmont dans la lettre 4, n'est le fait que d'une partie de l'élite. Par contre, d'autres femmes de cette même société dédient leur vie aux dissipations depuis les infidélités conjugales jusqu'aux médisances de toute sorte. Autant dire que les élites n'ont d'autre destin social que l'inutilité et la dissipation.

Une révolution amoureuse anticipée et anticipatoire

Cependant, beaucoup de celles qui mènent une vie toute de dissipation, disposant du temps nécessaire à la réflexion, se mettent à analyser le destin social qu'on leur réserve. Parmi celles-ci, l'intelligente marquise de Merteuil se détache comme une révolutionnaire en matière de vie amoureuse, voulant changer le destin de son sexe. En effet, dans la célèbre lettre 81, elle annonce son programme: "venger son sexe et maîtriser l'autre". Ce programme, porteur d'une revendication historique, elle le formule en deux termes inséparables l'un de l'autre parce que sans dominer le sexe masculin, on ne peut pas venger le sexe féminin qui depuis le fond des âges avait été

soumis à la dépendance des hommes.

Sa révolution, circonscrite au domaine amoureux, adhère à une doctrine qui prône l'idéal de libérer la sexualité féminine laquelle entrave la liberté des femmes. Les notions essentielles de son système idéologique: la réflexion, la volonté, l'observation, la méditation, la dissimulation, la maîtrise de soi, l'adaptation aux circonstances de la réalité, la connaissance des autres après s'être étudiée elle-même, l'étude d'ouvrages, la déduction, bref l'objectivité..., deviennent "des moyens inconnus jusqu'à elle". Ces dispositifs du système à elle lui permettent de dominer l'autre sexe pour venger le sien par la déconstruction de l'amour parce qu'elle prouve: "...que l'amour que l'on vante comme la cause de nos plaisirs n'en est au plus que le prétexte". Cette affirmation suppose une démythification de l'amour opérant un déplacement du sentimental au sexuel. Elle désacralise Eros pour démontrer un des postulats majeurs de sa révolution: la disjonction sexe-sentiment. Et par là, elle estime accomplir l'idéal de maîtriser son destin aussi bien que celui de conquérir sa liberté individuelle.

Sa liberté individuelle, elle la conquiert à travers des stratégies subversives, transgressives telles que: les aventures sexuelles sans engagement émotionnel et en dehors de tout projet d'avenir qui dédramatisent la libido, l'initiative séductive avec ses amants, le désir d'amours homosexuels avec Cécile ou la formation d'un couple inégalitaire avec Valmont dont les rapports traditionnels de domination/soumission sont inversés. Un couple où l'homme se féminise et la femme se virilise.

Néanmoins, la virilisation de la marquise de Merteuil a des limites. Et surtout, elle ne se considère pas le double de la sexualité masculine comme Belleruche qui est un "manoeuvre d'amour." Plus encore, elle dévalorise Cécile, "machine sexuelle", pratiquant un érotisme lié à l'opérationnalité libidinale. Par sa virilisation, elle ne vise qu'à renouveler la magie séductive des femmes en recomposant le mystère féminin par la démultiplication des rôles séductifs. Son effort pour séduire sur différents registres, elle l'exprime dans la lettre 10 lorsqu'elle dit: "*Je ne crois pas avoir jamais mis tant de soin à plaire (...) tour à tour, enfant et raisonnable, folâtre et sensible, quelquefois même libertine...*" ou encore "*...Je lis un chapitre du Sopha, une lettre d'Héloïse et deux contes de La fontaine, pour recorder les différents tons que je voulais prendre*". Toutefois si elle prétend renouveler la séduction, elle ne prétend pas supprimer la dissimilarité des genres dans la culture séductive. Ainsi, dans la lettre 10, elle dit à propos du rôle d'attente et du pouvoir de décision attribués aux femmes: "*...nos deux passions favorites; la gloire de la défense et le plaisir de la défaite*".

Parallèlement le souci de renouveler la séduction témoigne de son désir de reconnaissance et de valorisation d'elle-même comme subjectivité irremplaçable. Désir de singularité, propre de l'individualisme moderne, que Mme de Merteuil confirme par les propos tenus dans la lettre 134: "*...Mme de Tourvel n'est en réalité qu'une femme ordinaire*", ainsi que dans ceux de la lettre 85: "*...ne me confondez plus avec les autres femmes*". Plus que jalousie, ces propos expriment son aspiration d'être originale, unique avec tout ce que cela comporte de satisfactions narcissiques.

Enfin, dans son monde de roués où les hommes consomment des femmes comme instruments de leur prestige social, Mme de Merteuil, à l'inverse de ses rivaux, consomme des hommes pour elle-même comme instruments de son bonheur intime. Car elle dit dans lettre 81: "*...au lieu de rechercher les vains applaudissements du théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité*". Résolution éloignée de toute vanité qui se rattache à l'ego par l'affirmation du primat du bonheur intime. Nous ne pouvons faire moins que constater que cette recherche du bonheur intime est l'un des référentiels cardinaux de la culture postmoderne.

Au côté de Mme. de Merteuil, Mme. de Tourvel est son opposée parce qu'elle est toute affectivité, sentimentalité, émotivité, tendresse larmoyante, intuition... Sa conception de l'amour- qu'il faut mettre en rapport avec le rousseauisme de la fin du siècle- est renoncement, don total de corps et âme, abolition de soi dans l'autre, dépendance totale envers l'être aimé, association sexe- sentiment. Rien ne confirme mieux sa dépossession de soi que lorsqu'elle écrit dans la lettre 128: "...si j'avais encore mon existence en moi: mais un autre en est possesseur: et cet autre est M. de Valmont" et quelques lignes après, elle ajoute: "Il est devenu le centre unique de mes pensées, de mes sentiments, de mes actions". Ce discours sincère qu'elle tient dans cette lettre, comme dans d'autres, démontre non seulement sa transparence mais aussi le peu d'importance qu'elle accorde au jugement de Mme. de Rosemonde, c'est-à-dire au jugement du monde. En disant sa vérité à tous, elle recherche la tranquillité intérieure, le bien-être confortable en adéquation l'être au paraître.

Finalement, Cécile, toute sensualité, cédant aux pulsions instinctives et ne se guidant que par le plaisir, se transforme en symbole de la libération du désir et du droit à la libre disposition de son corps. Et, en tant que victime des violences psychologiques, du harcèlement sexuel et du viol de Valmont, elle devient l'exemple du *date rape*, ou viol entre intimes selon la nouvelle définition des féministes américaines.²⁾

C'est pourquoi, nous refusons de considérer Cécile comme une "ordure originelle" telle que l'a fait Baudelaire³⁾ et partageons le point de vue de la Merteuil qui ne réprovoque pas l'excès de sensualité chez la petite Volanges sinon la satisfaction pavlovienne de ses pulsions libidinales dépourvues d'érotisme.

Mmes. de Merteuil et de Tourvel et leurs soeurs de la posmodernité

Mme. de Tourvel par son besoin de priorité à la vie affective, aux élans spontanés du coeur, au vrai, à l'authenticité s'apparente aux femmes de l'ère individualiste. Car celles-ci en tant que maîtresses de leur destin individuel, sans modèle social directif, peuvent trouver, de manière facultative, leur épanouissement personnel dans la vie affective.

Mme. de Merteuil, pour sa part, n'a que l'illusion de sa liberté sexuelle parce qu'elle l'occulte à ses amants, opérant une disjonction entre l'être et le paraître en accord avec son temps. Pourtant, elle n'en a pas moins la certitude intellectuelle que la sexualité est un rapport de pouvoir entre les genres dont les subordonnées sont les femmes. Sa lucidité lui permet de comprendre que pour s'émanciper sexuellement, ces subordonnées devaient conquérir d'abord leur autonomie individuelle et, ensuite, maîtriser elles-mêmes leur destin, mettant leur volonté au service de l'idéal d'autoconstruction de soi-même qui décline avec l'estime de soi. Par là, elle est le modèle élitaire, anticipé et anticipatoire de la révolution du féminin qui commence dans les années 1960 et qui continue de nos jours.

Les lecteurs et lectrices de Laclos, à la fin du XVIIIe siècle, condamnent Mme. de Merteuil parce qu'elle avait des projets subversifs de changer la place des femmes dans l'ordre social. Nous, lectrices de la fin du XXe siècle, la remercions de ses recherches tâtonnantes et occultes pour miner les positions sociales dissymétriques entre les hommes et les femmes.

Notes

1) Elisabeth Badinter: "L'amour en plus", Paris, Flammarion, 1980.

2) Gilles Lipovetsky: "La troisième femme", Paris, Gallimard, 1997, p. 70 - 71.

3) Charles Baudelaire: "Curiosités esthétiques. L'Art romantique", Paris, Bordas, 1990, p. p. 832-833.

Bibliographie

-) Baudelaire, Charles: "Curiosités esthétiques. L'Art romantique", Paris, Bordas. Classiques Garnier, 1990, p. 828 - 837.
-) Faivre, Jean - Luc: "Les liaisons dangereuses. Laclos", Paris, Hatier, Collection Profil, 1992.
-) Giroud, Françoise et Levy, Bernard: "Les hommes et les femmes", Paris, Olivier Orban/Livre de Poche, 1993.
-) Goncourt, Edmond et Jules de: "La Femme au XVIIIe. siècle", Paris, Flammarion, 1982, préface d' Elisabeth Badinter.
-) Laclos, Choderlos de: "Les liaisons dangereuses", Paris, Garnier - Flammarion, 1964, préface de René Pomeau.
-) Lippovetsky, Gilles: "La troisième femme", Paris, Gallimard, 1997.
-) Versini, Laurent: "Les surréalistes et Laclos", Revue d' Histoire Littéraire de France, juillet - août 1982, p. 615 - 621.

Determinismo y libertad: figuras de identidad y diferencia en “Jacques le fataliste et son maître” de Diderot

“*Tout qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut*”¹⁾, tal la frase que cierra el primer párrafo de “Jacques le fataliste” et son maître, y que con leves variantes se repite a lo largo de toda la novela.

¿Cuál es el alcance concedido a la concepción determinista y a las posibilidades humanas de actuar con libertad, en esta obra que el autor de la Enciclopedia reescribió a lo largo de más de una decena de años (1771 a 1783 aproximadamente), y que como “La Religieuse” o “Le Neveu de Rameau”, fue publicada por entregas en la “Correspondence littéraire” de Friedrich M. Grimm, ya que la intolerancia reinante en Francia había hecho que Diderot desechara una publicación en forma de obras completas?

El esquema del relato es aparentemente simple: mientras cabalgan a lo largo de un camino, a solicitud de su amo Jacques se dispone a contar la historia de sus amores. Pero ésta será siempre interrumpida por situaciones inesperadas e intervención de personajes que a su vez narran historias intercaladas que paralelamente contienen episodios heterogéneos. De este modo, el relato diferido y las narraciones introducidas en forma de “caja china” se erigen en principio estructural de la novela, y el registro polifónico de voces y las metalepsis en una modalización del discurso que se opone a la univocidad del relato clásico tradicional. En el desenlace, sólo la intervención del narrador en primera persona, pondrá fin a la inconclusa historia de los amores.

Allí se nos advierte que Jacques había dicho cien veces “*qu’il était écrit là-haut qu’il n’en finirait pas l’histoire*”²⁾, pero queda la posibilidad de que el lector la continúe con su imaginación, o intente consultar a alguno de los protagonistas del relato: “*continuez- le à votre fantaisie ou bien faites une visite à Mlle. Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné: voyez Jacques, questionnez-le: il ne se fera pas tirer l’oreille pour vous satisfaire*”³⁾. El tono irónico del narrador que repetidas veces en el curso de la historia había intervenido con el mismo consejo, concluye con tres versiones posibles del final que dice haber extraído tras la lectura de las memorias manuscritas de Jacques, aunque considera a una de ellas apócrifa, y cita como fuente el “Tristram Shandy” de M.

Sterne.⁴⁾

Lector entusiasta de novelistas ingleses, fundamentalmente Fielding, Richardson y Sterne, Diderot señala expresamente la vinculación con la novela de éste último, ya que en efecto, la historia parte de una amplificación de citas textuales de "Tristram Shandy"⁵⁾, pero además a él le debe el tono desenfadado e irónico con que el narrador se inmiscuye en el relato, creando un efecto de distanciamiento que anticipa al perseguido en el teatro por Bertold Brecht.

Si en la novela de Sterne el protagonista contesta "*don't puzzle me*" cuando se le pregunta quién es, como sintetizando en esa respuesta el escepticismo que al autor le venía de Hume⁶⁾, acerca de la posibilidad de revelar la identidad en una sola frase; el mismo tono sorprende y atrapa al lector desde el inicio de la novela de Diderot, cuando es introducido por el narrador en el diálogo entre Jacques y su amo: "*Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va?*"⁷⁾ Este exordio es el primer indicio de una serie de rasgos que al decir de Hegel, lector entusiasta de la obra desde su juventud, convierten a "Jacques le fataliste" en una de las novelas más originales del siglo XVIII⁸⁾, y además la hacen precursora de la narrativa contemporánea.

Porque si esta novela de camino y aprendizaje, tiene evidentes resonancias filosóficas respecto de la libertad del accionar humano, dichos planteos hallan su equivalente en el plano estético en una narración que a cada paso cuestiona los cánones tradicionales del género, las leyes preestablecidas de la acción, las funciones prefijadas del narrador y del lector, y por esto se convierte también en una metanovela y en una parodia del género.

En el diálogo entre Jacques y su amo se hallan dispersas alusiones que remiten a Leibniz y Spinoza y que convierten a la novela, desde el punto de vista filosófico, en la antítesis del "Candide" de Voltaire, quien ironizaba contra las teorías de Leibniz, o más exactamente contra las de su discípulo, Johann Christian Wolff.

Si la frase que ante cada contrariedad o catástrofe pronuncia Candide: "*tout est pour le meilleur dans le meilleur des mondes possibles*", sirve a Voltaire para refutar el concepto leibniziano de la armonía pre-establecida y el principio de la razón suficiente que de ella se desprende, por el contrario Diderot encuentra "*plus de tête dans l'harmonie préétablie de Leibniz, ou dans son Optimisme que dans tous les ouvrages des théologiens du monde*".⁹⁾ Esta aceptación del concepto de necesidad y del optimismo del filósofo, no impiden que rechace la idea de otros mundos posibles, y en esto sigue a Spinoza, quien sostenía la racionalidad objetiva de un mundo único, geoméricamente ineluctable. De este modo, el enciclopedista rechaza la idea de la contingencia; según él, sólo la ignorancia y la pasión hacen invocar el azar o encontrar presagios en lo que únicamente son coincidencias fortuitas. Así el comportamiento del caballo que inquieta a Jacques al conducirlo dos veces consecutivas hacia una colina donde se levantaban dos horcas, se resuelve en forma de apólogo cuando se descubre que su dueño había sido el verdugo.

También puede atribuírsele a Spinoza el fatalismo de Jacques, y muchos de sus razonamientos llevan a su amo a afirmar: "*Jacques, mon ami, vous êtes un philosophe*", y a compararlo con Sócrates, un Sócrates para quien el daimon toma el nombre de destino cuando las contingencias le impiden continuar con el relato de sus amores.¹⁰⁾

Dicha semejanza con el filósofo griego también fue atribuida a Diderot por Voltaire, quien en

una carta lo denominó Sócrates-Diderot; y una identificación del autor con el personaje de Jacques es más presumible que con la figura de su amo, no por casualidad innominado.

A pesar de su fatalismo filosófico, las actitudes del escudero ante los contratiempos de la vida revelan un espíritu de iniciativa y de lucha que contrasta con el de su amo, quien aunque parece más convencido del libre arbitrio y de la voluntad personal, tiende más a menudo al desaliento. Tal como lo advierte el narrador, según sus principios Jacques no debería afligirse por nada, sin embargo "*il était inconséquent comme vous et moi*"... "*Il tâchait à prévenir le mal; il était prudent avec le plus grand mépris par la prudence. Lorsque l'accident était arrivé, il en revenait à son refrain; et il était consolé.*"¹¹⁾

En realidad si el relato contiene alusiones filosóficas, Diderot se vale de ellas más como poeta y hombre de penetrante ironía crítica. Tal como lo expresaba en una carta, consideraba a "*Leibniz, le fondateur de l'optimisme, aussi grand poète que profond philosophe*".¹²⁾ Como a Valéry, al Diderot creador, los términos filosóficos le interesan más por su poder de sugerencia, su colorido y sus matices. Pareciera que éstos fueran piedra de toque para desencadenar su extraordinaria prodigalidad de ideas y su agudo sentido del humor. Porque en esencia, Diderot concibe las contingencias de la vida como irreductibles a normas y clasificaciones, aunque cada uno intente responder a su lógica; y de este modo, el verdadero tema de "Jacques le fataliste", como afirma Italo Calvino, "es la concatenación de las causas, el inextricable conjunto de circunstancias que determinan todo acontecimiento, aunque sea mínimo, y que desempeña para los modernos el papel del destino."¹³⁾

Por eso la novela, en la que se intenta mimetizar el decurso de la vida real, tiene la forma y el tono de una *causérie*, como el estilo de sus cartas a Sophie Volland a quien comenta "*car je cause en vous écrivant, comme si j'étais à côté de vous, un bras passé sur le dos de votre fauteuil et que je vous parlasse.*"¹⁴⁾ De allí, el especial tratamiento del tiempo y las voces en la novela.

Como en Sterne, el principio estructural es el relato diferido, que concilia simultáneamente el tiempo digresivo y el progresivo. Pero en "Tristram Shandy" el movimiento implica siempre un desviarse hacia otros puntos para retornar a la historia principal, la historia de una vida. En cambio, la forma de diálogo de la novela de Diderot hace que la historia se ramifique en episodios que derivan en otras digresiones. Desde un presente imaginado como real, el viaje y sus peripecias; se articula el pasado de las diversas historias evocadas por variados personajes, con la irrupción del narrador-autor que apela a un narratorio "*lecteur, causons ensemble*". Pero esta presencia también deviene imaginaria, porque como el comediante de la "Paradoxe", Diderot pierde su realidad de individuo determinado para representar el rol de narrador.

El expreso propósito del autor es reflejar del modo más verosímil las alternativas imprevisibles de la vida real, por eso su planteo de un estilo diverso al predominante, tanto en el teatro como en la novela, a los que reprocha "*Conduites trop intrigées, personnages conventionnels, dialogues à mille lieues de la nature, dénouements miraculeux, voilà ce que nous voyons sur nos scènes, voilà ce que nous retrouvons dans la plupart de nos romans.*"¹⁵⁾

Por esta razón el narrador de "Jacques" aclara repetidamente que la suya no es una novela¹⁶⁾, para marcar su concepto peyorativo de un género que no presenta "*ni vérité dans les incidents, ni vérité dans le discours*".

Por otra parte, es interesante explorar en la filosofía del autor cuál es su valoración de la conducta humana, ya que ésta vale, según se desprende de las historias que narra, por la capaci-

dad de sus personajes en adaptarse a las distintas circunstancias que les depara el destino.

En muchas ocasiones se verá que la respuesta no es la del hombre naturalmente bueno que preconizaba Rousseau, tal como lo ilustra la historia que relata el amo sobre la hipocresía del padre Hudson, el intrigante apasionado por las mujeres y los placeres.

Tampoco es ejemplar la conducta de la protagonista de la historia más famosa del libro, la marquesa de La Pommeraye, la despechada que urde cínicamente la venganza amorosa contra su antiguo amante, el marqués de Arcis. La historia, narrada por una posadera que había recibido educación con los jansenistas de Saint-Cyr, inspirará "Les liaisons dangereuses" de Chaderlos de Laclos y su famoso personaje, impenetrable en su disimulo, cruel en la venganza, constante y sin escrúpulos con tal de lograr su cometido.

Pero si los episodios ponen en evidencia rasgos negativos de la naturaleza humana, también despiertan juicios adversos en aquellos que los escuchan¹⁷⁾. A pesar del ateísmo que se desprende del pensamiento del enciclopedista, tanto Jacques como su amo y aquellos acompañantes circunstanciales, poseen una moral que exalta la virtud y la honestidad. Del mismo modo, en su correspondencia con Sophie Volland, Diderot consideraba que aquellos que han perdido la noción del vicio y la virtud, del bien y el mal; son los seres más miserables, privados del goce y de la sensibilidad y agregaba "*Nous prendrions plutôt le parti de mourir que celui de vivre à cette condition*".¹⁸⁾

Pero la moral de Diderot no es falsa hipocresía ni pacatería. Tras algunas historias en que Jacques describe detalladamente alguna aventura con la frescura, el humor y el tono de la literatura picaresca, el narrador se defiende contra aquellos que justificarían a Catulo, Marcial u Horacio porque están muertos, y lo tacharían de obsceno porque alude por su nombre a algunas partes "prohibidas" del cuerpo humano. Finalmente, concluye increpándolos: "*Vous prononcez hardiment tuer, voler, trahir, et l'autre vous en l'oseriez qu'entre les dents!*"¹⁹⁾

Esta vertiente grotesca de la narración se refuerza seguidamente con la alusión a la cantimplora que siempre acompaña a Jacques, y que le sirve siempre de consejera para tomar cualquier tipo de decisiones: "*Lorsque le destin était muet dans sa tête, il s'expliquait par sa gourde, c'était une espèce de Pythie portable, silencieuse aussitôt qu'elle était vide*".²⁰⁾

La relación con la vena picaresca se cierra con la alusión al mayor exponente del género, François Rabelais, quien el narrador cita como uno de los principales espíritus inspirado por el vino²¹⁾. Efectivamente, tanto esta novela como la inspiradora de Sterne, tal como lo ha señalado Mikhail Bachtin²²⁾, es uno de los eslabones principales que forman la tradición de la literatura popular, como manifestaciones de un nuevo grotesco subjetivo que ilumina la audacia de la invención, permite la asociación de elementos heterogéneos, y ayuda a superar conceptos preestablecidos para echar una mirada nueva sobre el mundo.

En realidad, el fatalismo de Jacques sólo está destinado a hacer resaltar su libertad, y como señala Jacques Schérer, "*A l'image de ce personnage exemplaire, ce qui exalte le roman est la liberté de l'écrivain qui l'a conçu*".²³⁾

La libertad de un espíritu agudo y sensible que nos conmueve en esta novela con una inventiva inagotable, una prosa desenfadada y plena de humor, que hace que consideremos a Diderot entre aquellos autores que él llamaba "benefactores del género humano": "*Ces auteurs qui charment si puissamment nos ennuis, qui nous ravissent à nous memes, à qui Nature a mis en main une baguette magique dont ils ne nous touchent pas plus tôt que nous oublions les maux de la vie, que*

les ténèbres sortent de notre âme, et que nous sommes réconciliés avec l'existence."²⁴⁾

Notas

- 1) Diderot, Denis: "Jacques le fataliste et son maître". Paris, Gallimard, 1973, p. 5. (En adelante las citas del texto corresponden a esta edición).
- 2) Diderot: D. ob. cit., p. 325.
- 3) Diderot: D. ob. cit., p. 326.
- 4) Diderot: D. ob. cit., p. 327.
- 5) Diderot: D. ob. cit., p. 36.
- 6) Ver. Watt, Ian: "The rise of the novel", London, Penguin Books, 1963, p. 303.
- 7) Diderot, D.: ob. cit., p. 35.
- 8) Hegel, Friedrich: "Esthétique", Paris, Gallimard, 1962, T. II, p. 237.
- 9) Diderot, D.: "Lettres a Sophie Volland", Paris, Gallimard, 1938, T. I, p. 155.
- 10) Diderot, D.: ob. cit., p. 81 y p. 88.
- 11) Diderot, D.: ob. cit., p. 218.
- 12) Diderot, D.: ob. cit., p. 348.
- 13) Calvino, Italo: "Porqué leer a los clásicos", Barcelona, Tusquets, p. p. 114 -115.
- 14) Diderot, D.: ob. cit., T. I, p. 239.
- 15) Diderot, D.: "Oeuvres Completes", Paris, Assézat-Tourneux, T. I, p. 496.
- 16) Diderot, D.: ob. cit., p. 47, 74, 279.
- 17) Diderot, D.: ob. cit., p. 184, 196.
- 18) Diderot, D.: ob. cit., T. II, p. 277.
- 19) Diderot, D.: ob. cit., p. 271.
- 20) Diderot, D.: ob. cit., p. 263.
- 21) Diderot, D.: ob. cit., p. p. 263 - 64.
- 22) Bachtin, Mikhail: "L'oeuvre de Francois Rabelais", Paris, Gallimard, 1970, p. 43 -46.
- 23) Schérer, Jacques: "Le cardinal et l'Orang-outang", Paris, 1972, p. 177.
- 24) Diderot, D.: ob. cit., T. I, p. 172.

Bibliografía

-) Bachtin, Mikhail: "L'oeuvre de Francois Rabelais", Paris, Gallimard, 1970.
-) Belaval, Yvon: "Préface a Jacques le Fataliste et son maître", Paris, Gallimard, 1972.
-) Calvino, Italo: "Porqué leer a los clásicos", Barcelona, Tusquets, 1987.
-) Diderot, D.: "Lettres a Sophie Volland", Paris, Gallimard, 1938, T. I y II.
-) Genette, Gérard: "Figures III", Paris, Seuil, 1972.
-) Hegel, Friedrich: "Esthétique", Paris, Gallimard, T. II, 1962.
-) Schérer, Jacques: "Le Cardinal et l'Orang-outang", Paris, 1972.
-) Watt, Ian: "The Rise of the novel", London, Penguin Books, 1963.

Vieillesse et littérature

"La vieillesse commence le jour où meurt l'audace", "Le vrai mal de la vieillesse n'est pas l'affaiblissement du corps, c'est l'indifférence de l'âme"... avec ces phrases empruntées à *André Maurois*, je résume, dans cet article, les résultats d'une recherche en cours concernant un domaine particulièrement étendu de la littérature française "la vieillesse".

Bien que je n'aie pas procédé à un examen sociologique approfondi, je peux affirmer que, d'après la conscience collective, la vieillesse étant le destin de tout être vivant, met en évidence une signification affective fondée sur les concepts suivants: limite, angoisse, mort. Et la littérature, ayant l'homme pour thème fondamental, est amenée à s'y intéresser et à s'en occuper. Alors je choisis d'envisager cet avenir conçu comme une capitulation, pour aborder le personnage du vieillard enfermé par les remparts de l'intolérance et de la solitude; ce vieux dépersonnalisé, réduit à l'état d'objet dans la conscience des autres -au dire de Sartre. Autrement dit, mon étude loin d'être exhaustive n'a d'autre prétention que celle de faire un choix dans quelques oeuvres françaises, se rapportant à la perspective des *sévices envers les personnes âgées*. Je me permets de justifier l'emploi du mot *sévices* puisque sa définition englobe le sens de toutes les maltraitances: violences physiques, psychologiques, négligences médicales et matérielles. Alors, pour que "le crépuscule soit plus beau que l'aurore", il résulte de toute évidence qu'il faut protéger les personnes âgées autant que les enfants à cause de leur faiblesse, ne pas les laisser seuls et les associer aux joies de la jeunesse ou de l'âge mûr. Mais malheureusement le vieillissement est une des principales maladies morales qui ronge le monde; le vieux est importuné par une société qui l'observe bien des fois d'un regard indifférent. Près de sa famille, mais loin d'elle, le vieillard se renferme dans un conformisme prudent et son scepticisme le conduit à n'espérer aucun bénéfice affectif des siens. Au contraire, l'espoir est remplacé parfois par le désespoir, par la crainte de l'impossibilité de communiquer, de se déplacer ou d'être finalement décohabité. Un vieillard -cité par *Emile Faguet*¹⁾ avoue qu'il préfère rester isolé avant de devenir "un tableau de famille sorti de son portrait".

Certainement tous les conflits familiaux qui s'extériorisent par les sévices à l'égard d'un vieillard, condamné à une destinée impitoyable, se prêtent à la dramatisation littéraire, mais si curieux que cela puisse paraître, il me faut bien souligner la précarité des exemples que j'ai trouvés, portant sur une question dont l'ampleur aurait dû lui valoir une place plus importante dans la littérature française. En revanche, des textes littéraires abondent qui louent la sagesse des vieux ou exaltent la

jouissance de l'instant présent. Bien qu'il s'agisse du dernier jalon de l'itinéraire d'une vie, *D'Aubigné* affirme que "*l'hiver jouit de tout, heureuse vieillesse!*"²⁾ et à la question: "*À quel âge avez-vous été plus heureux?*", Fontenelle répond: "*À partir de 60 ans (...), on n'a plus d'ambitions, ne désire rien et jouit de ce qu'on a semé.*"³⁾

Mais maintenant j'entre par la porte des sévices, de la main de *Michel Tournier* qui dans un entretien assez récent, tient ces propos outranciers pour marquer son opposition à l'avortement, et son humour noir, dans un terrible paradoxe!

(...) Quand les démographes se plaignent que la France a trop de vieux et pas assez de naissances, je leur dis que c'est parce que les avorteurs ne font pas leur travail: au lieu de tuer l'an dernier deux cents mille bébés, ils auraient dû tuer deux cents mille vieillards."⁴⁾

Or le débat littéraire, sur des sujets considérés par certains comme tabous porte sans contredit sur des valeurs humaines en conflit qui existent depuis toujours. A titre d'exemple je remonte au XIII^{ème}, siècle, aux *fabliaux*, pour citer quelques lignes de "*La couverture partagée*" où l'on constate l'ingratitude à l'égard d'un vieux qui a consenti à se dessaisir de tous ses biens au profit d'un fils, qui à un moment donné, lui dit:

(...) Père, père, il vous faut partir, car on n'a que faire de vous. Cherchez donc votre vie ailleurs (...). Le père pleure amèrement (...) Pour le temps qui me reste à vivre, tu ne dois pas m'abandonner" (...)⁵⁾

Et ayant supplié pourqu'on lui donne au moins une couverture, le fils ordonne à son enfant de la lui procurer, mais le garçon, prenant la meilleure, la coupe en deux avec son couteau et en donne au vieillard la moitié... le père reproche l'égoïsme de son enfant:

*(...) Maudit sois-tu fils! Donne-la-lui tout entière. Je n'en ferai rien, dit l'enfant. Que pourrais-je un jour vous offrir? Je vous en garde la moitié et c'est tout ce que vous aurez. Quand je serai le maître ici, je partagerai avec vous comme vous faites avec lui (...)"*⁶⁾

Ce texte moralisateur inspirera non seulement *La Fontaine* mais aussi *Molière* qui aime dénoncer les vices humains sous le masque d'un sourire grinçant. C'est le cas d'*Harpagon*, un vieil avare qui prétend l'amour d'une jeune fille. Considérant la théorie bergsonienne, ce personnage devient comiquement ridicule, parce que comme tous les vieux, il tombe irréversiblement dans l'automatisme de la routine du temps libre, il s'efforce d'agir en homme, comme autrefois. Cependant sa maladresse ne provoque que le rire des autres et sa propre compassion. Conscient de sa faiblesse, de sa laideur, se reconnaissant source inféconde d'amour, il se rend compte de sa vulnérabilité et, en conséquence, il se réfugie dans ses trésors matériels comme moyen d'autodéfense. *Harpagon* reste emmuré par la défiance et le soupçon, c'est ainsi que les répercussions psychiques évoluent vers un état quasi dementiel:

*(...) je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent (...) je n'ai plus que faire au monde (...) je suis enterré (...)
(...) Ils me regardent tous, et se mettent à rire"*⁷⁾

Comme la plupart des vieillards il souffre la crise du "lendemain" vers son destin final, craignant d'être dépossédé par son entourage, il subit des sévices psychologiques qui basculent de la peur à l'humiliation.

Un autre exemple remarquable, permet de rallier *Harpagon* au héros mauriacien du "*Noeud de vipères*": *Louis*, un vieux malodorant, en proie à des manies insupportables et méprisables. La méfiance envers sa famille lui rend un coeur rongé par la haine et l'avarice qui l'entraîne vers un état dépressif.

*"(...) j'aime l'argent, je l'avoue, il me rassure (...) Un vieillard n'existe que par ce qu'il possède (...)"*⁸⁾

Le protagoniste de ce texte, accuse surtout les siens des sévices matériels, de manque de soin et d'abandon:

*"Il est quatre heures, et le plateau de mon déjeuner, les assiettes sales traînent encore sur la table attirant les mouches. J'ai sonné en vain (...)"*⁹⁾

*"(...) J'entre dans ma soixante-huitième année et je suis seul à le savoir"*¹⁰⁾

*"(...) Pâques a vidé la maison, les champs. Je demeure seul, vieux Faust séparé de la joie du monde par l'atroce vieillesse. Ils ne savent pas ce qu'est la vieillesse (...)"*¹¹⁾

Mais plus atroce que les histoires de ces vieux qu'on pourrait caractériser de hideux, de possédants pris d'égoïsme, est celle racontée par *Balzac* à travers les pages du "*Père Goriot*". Ce vieillard généreux, *Christ de la Paternité*, comme l'auteur lui-même l'a surnommé devient esclave de sa solitude, condamné à mourir seul par l'ingratitude de ses filles pour lesquelles il s'est déchiré. *Moribond*, le protagoniste se plaint:

"(...) Ah! mon ami, (...) n'ayez pas d'enfants! Vous leur donnez la vie, ils vous en donnent la mort.

*Vous les faites pour entrer dans le monde, ils vous en chassent"*¹²⁾

*"Rien, personne. Mourrai-je donc comme un chien? Voilà ma récompense, l'abandon"*¹³⁾

Après la mort de *Goriot*, l'un des pensionnaires de la pension Vauquer où il logeait, lâche ironiquement ces mots d'indifférence, de faux optimisme:

*"(...) Un des privilèges de la bonne ville de Paris, c'est qu'on peut y naître, y vivre y mourir sans que personne fasse attention à vous. Profitons donc des avantages de la civilisation (...)"*¹⁴⁾

Mais la victimisation des vieilles personnes n'a pas de frontières, elle ne se cache pas seulement parmi les membres des familles bourgeoises, la maltraitance n'est pas non plus l'apanage des citadins, elle est partout, là où quelqu'un vieillit. *Guy de Maupassant* décrit dans sa nouvelle "Le Vieux", la pénible situation campagnarde d'un pauvre paysan moribond dépourvu de toute affection, jeté sur un lit au coin d'une pièce immonde, qui se résiste à mourir le jour même où son fils et sa bru ont décidé d'organiser la veillée selon les rites traditionnels de la campagne: bénédiction du curé et un très bon repas. Le dialogue s'ouvre par les mots du fils du vieillard lorsqu'il demande à sa femme si son vieux père est déjà mort et qu'elle lui répond:

"(...) M'sieur le curé dit que c'est la fin, qu'il n' passera point la nuit".¹⁵⁾

Le lendemain le vieux est encore vivant. Alors le problème se pose quand les invités arrivent pour manger les douillons préparés depuis la veille, auprès du cadavre promis. Mais tout de même, on mange, on boit, on rit, on parle fort.

"Tout à coup une vieille paysanne qui était restée près du moribond, retenue par une peur avide de cette chose qui lui arriverait bientôt à elle-même, apparut à la fenêtre, et s'écria d'une voix aiguë:
-Il a passé! il a passé!
(...) Il avait mal choisi son moment, ce gredin -là (...) On n'avait pas fini de mâcher les boules (...)"¹⁶⁾

Alors la bru, vraiment surprise, par un travail imprévu dit à son mari:

"(...) -Faudra r'cuire quatre douzaine de boules! Si seulement il avait pu s' décider c'te nuit!"¹⁷⁾

A ce qu'il paraît *Meursault* - dans *l'Etranger* d'Albert Camus - semble apporter une solution pour atténuer les tensions entre les vieux parents et leur environnement. Dès la première page du récit, il raconte, c'est bien connu, que depuis trois ans sa mère logeait dans un asile. Averti de son décès par un télégramme, la veille de l'enterrement, il avoue, en parlant avec le directeur de "la maison":

"C'était vrai. Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence. Dans les premiers jours où elle était à l'asile, elle pleurait souvent. Mais c'était à cause de l'habitude. Au bout de quelques mois, elle aurait pleuré si on l'avait retirée de l'asile (...) C'est un peu pour cela que dans la dernière année je n'y suis presque plus allé. Et aussi parce que cela me prenait mon dimanche (...)"¹⁸⁾

Faisant référence aux vieux de l'asile, *Meursault* s'aperçoit avec un certain étonnement que "c'est le silence de tous ces gens qui m'était pénible". Ces corps décrépits, insignifiants, symboles de la fragilité humaine deviennent, un instant, assises indestructibles face à la sécheresse d'âme du fils de la vieille qui vient de mourir. Il ajoute:

"(...) J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger (...) ils étaient affaissés, mornes et silencieux"¹⁹⁾

Dans un autre exemple, extrait de *Louis Ferdinand Céline* dans son oeuvre "Voyage au bout de la nuit", la victime est la vieille *Henrouille*, une femme que sa bru veut faire interner pour s'en débarrasser, même si elle vit depuis vingt ans dans une misérable baraque au fond de leur jardin. Le docteur *Bardamu*, personnage pivot de ce roman, est le responsable de raconter la manoeuvre secrète, suspecte, de cette famille impitoyable pour obtenir de lui l'appui nécessaire et entraîner la vieille femme hors de "son foyer".

"(...) Croyez-vous pas, Docteur, qu'elle est folle?... Y a plus moyen de la faire sortir!... Ça lui fera du bien pourtant de temps en temps! (...) En dites pas non ... (...) Je vous assure. La vieille hochait la tête, fermée, entêtée, sauvage, alors qu'on l'invitait comme ça... (...)"²⁰⁾

La pauvre femme se rétrécit dans sa pièce car elle sait qu'en ouvrant la porte, on s'emparera d'elle, comme on l'avait déjà fait avec son argent, sous prétexte d'en prendre soin.

La production littéraire d'aujourd'hui est plus soucieuse de devenir "un miroir du réel"; la vogue journalistique, peut-être, a créé un engagement éthique nécessaire, dont nous avons besoin. C'est facile de saisir l'inquiétude de l'écrivain face à la condition humaine, s'occupant à dénoncer le bouleversement des valeurs, le rôle dégradant de certaines familles qui comptent leurs vieux comme des "produits sociaux", mais non pas comme des témoins d'amour de leur propre existence. À l'appui, une des meilleures représentantes de cette littérature contemporaine, où joue l'intérêt social polémique est, à mon avis, *Danièle Sallenave*, auteur des nouvelles rassemblées dans "Un printemps froid". Dans ce recueil apparaît une lettre écrite par une *vieille femme*, déposée par son fils dans un asile. Elle s'adresse à lui avec des mots caressants, par besoin de communiquer avec quelqu'un, consciente de son abandon. La dame lui raconte alors comment elle a fêté son anniversaire et accepte les excuses de "son cher petit", qui n'a pas pu y aller la visiter Noël dernier:

"Il y a plusieurs choses qu'il faudrait que je te demande (...) Depuis fin juin (ce n'est pas un reproche) la liste commence à être longue. Dis aussi à Madeleine de m'envoyer les mesures de Jean-François: sans quoi je ne peux pas terminer son pull (...)"²²⁾

Et je me permets encore de citer quelques vers émouvants d'un poète octogénaire de Chambéry, *Emile Cusin* qui ose écrire:

"Lorsqu'on les bat, les vieux
c'est jusqu'en eux
qu'entrent les poings
Mais replié qu'est leur vieux corps
Leurs yeux
Chérissent encor
La main qui frappe et qui les tord".²³⁾

Bref, vieillir... c'est vivre ou survivre? Les réponses sont dans les pages de ce que j'appelle "la bible de la vieillesse", l'oeuvre d'André Maurois, intitulée: "Un art de vivre, dans le chapitre concernant l'art de vieillir".

Quoi qu'il en soit, l'esquisse du sujet traité semble fournir le cadre d'une analyse psycholinguistique de la littérature française concernant les sévices faites aux vieillards.

Pour finir, j'apporte les opinions que sur la vieillesse ont versé avec humour deux célèbres écrivains français: *La Rochefoucauld et Montaigne*. Le premier a écrit: "les vieillards se consolent en donnant de bons conseils puisqu'ils ne peuvent plus donner de mauvais exemples" et le deuxième a affirmé que "si entre le vieillissement et la mort il y a une énorme différence, au moins la distance est courte". Il est de toute évidence que cette dernière réflexion est tout à fait démodée, car de nos jours à la veille du XXIème. siècle, l'explosion médiatique et la mutation technologique ont évolué plus vite que les mentalités...et alors la réalité révèle que les adultes qui atteignent la cinquantaine, paraissent souvent avoir vieilli plus rapidement que ceux du XVIIème siècle; par contre, ils jouissent "du privilège" de rester vieux pendant longtemps, grâce aux progrès de la science médicale.

Optimisme ou pessimisme? Ça dépendrait, en partie, de nous.

Notes

- 1) Faguet, Emile: "De la vejez", Bouret, 1912.
- 2) Faguet, Emile: "De la vejez", Bouret, 1912, p. 32.
- 3) Ibidem, p. 32.
- 4) Entretien avec Benjamin Ivry in Newsweek, 6 novembre 1989. Hugonot, Robert. "Violences contre les vieux". Toulouse, Erès, 1990, p. 18.
- 5) Bernier: "La couverture partagée" in *Fabliaux*. Paris, Gallimard s/d., p. 222.
- 6) Ibidem, p. 224.
- 7) Molière. L'Avare. Scène VIII, p. 600-601 in "Théâtre choisi de Molière" par Ernest Thirion. 17^e Edition, Paris, Hachettè, s/d.
- 8) Mauriac, François: "Le noeud de vipères", Paris, Grasset, 1933, p. 42.
- 9) Ibidem, p. 10.
- 10) Ibidem, p. 12.
- 11) Ibidem, p. 63.
- 12) Balzac, Honoré de: "Le Père Goriot", Paris, Gallimard, 1961, p. 404.
- 13) Ibidem, p. 411.
- 14) Ibidem, p. 428.
- 15) Maupassant, Guy de: "Une partie de campagne et autres nouvelles", Paris, Libro, 1994, p. 45.
- 16) Ibidem, p. 50.
- 17) Ibidem.
- 18) Camus, Albert: "L'étranger", Paris, Gallimard, 1942, p. 12.
- 19) Ibidem, p. 18.
- 20) Céline, Louis-Ferdinand: "Voyage au bout de la nuit", Paris, Gallimard, 1934.
- 21) Cusin, Emile: p. 138 in Robert Hugonot. "Violences contre les vieux". Toulouse. Erès, 1990.
- 22) Sallenave, Danièle: "Un printemps froid". Paris, P.O.L., 1983.

El discurso de los poderosos y el poder del discurso o la trama del destino en "Bola de sebo" de Maupassant

A manera de introducción

En 1880 aparece un volumen que reúne relatos que giran en torno a la guerra franco-prusiana. Los mismos pertenecen a jóvenes escritores menores en diez años al maestro común, Emile Zola, que hacían en Medán -casa del autor de "Naná"- sus primeras armas en las letras. Dicho volumen se llamó "Las veladas de Medán" e impactó con fuerza, provocando asombro e indignación en aquellos años de posguerra. Noemí Ulla señala que "...salvo el relato de Zola, los demás apuntaban a cuestionar el sentido de la moral bélica en la aún fresca contienda franco-prusiana. Los jóvenes medanianos (...) entre los que se encontraba Maupassant, reconocidos como escritores de la "escuela naturalista", dejaban constancia de su posición ante un hecho que abarcaba a toda la nación francesa (...). En ese acontecimiento literario (que significó las veladas de Medán), el relato de Maupassant, "Bola de sebo", arrasaría con el resto -en la opinión de Gustave Flaubert- y sería además texto fundante de su posterior escritura (...).¹⁾

En "Bola de sebo"²⁾, el autor juega con una situación básica en la que se admiten claramente dos componentes: 1- el confinamiento en una posada de un sujeto plural constituido por el grupo de franceses que intenta salir en diligencia de Ruán, y 2- la presencia vigilante, agresiva y coercitiva de los invasores a cuya cabeza se halla un comandante prusiano. La acción resulta entonces de las reacciones de los sujetos oprimidos contra su estado de postración forzosa. Recordemos que en los franceses están representados diferentes estratos sociales que la voz narradora se complace en describir sin ahorrar ironía. Así desfilan:

El almacenista de vinos Loiseau y su mujer:

"(...) Antiguo dependiente de un viñatero, hizo fortuna continuando por su cuenta el negocio que había sido la ruina de su principal. Vendiendo barato un vino malísimo... adquirió fama de pícaro redomado. (...) su mujer era el orden, el cálculo aritmético de los negocios en la casa (...)" (p. 12)

El diputado Carré-Lamadon y su esposa:

"(...) hombre acaudalado, enriquecido en la industria algodonera, caballero de la Legión de honor y diputado provincial... contrario al Imperio capitaneaba un grupo de oposición tolerante, sin más objeto que hacerse valer sus condescendencias cerca del gobierno, al cual había combatido siempre "con armas corteses". (...) La señora... mucho más joven que su marido, era el consuelo de militares distinguidos, mozos y arrogantes." (p. 12).

El conde y la condesa Hubert de Breville:

"(...) El conde, viejo aristócrata, de gallardo continente, hacía lo posible para exagerar con los artificios de su tocado, su naturaleza semejante con el Rey Enrique IV... representaba al partido orleanista. Su enlace con la hija de un humilde consignatario de Nantes fue incomprendible... Pero como la condesa lució desde un principio aristocráticas maneras... agasajáronla mucho las damas de noble alcurnia (...)" (p. 13)

Dos religiosas :

"(...) Una era vieja con el rostro descarnado, carcomido por la viruela, como si hubiera recibido en plena faz una perdigonada. La otra, muy endeble, inclinaba sobre su pecho de tísica, una cabeza primorosa y febril, con sumida por la fe devoradora de los mártires y los iluminados (...)" (p.13)

El republicano Cornudet:

"(...) fiero demócrata y terror de las gentes respetables... Había derrochado en francachelas una regular fortuna que le dejó su padre, antiguo confitero, y aguardaba con impaciencia el triunfo de la República para obtener al fin el puesto merecido por los innumerables tragos que le impusieron sus ideas revolucionarias (...)" (p. 14)

La prostituta Isabel Rousset:

"(...) La mujer... era una de las que se llaman galantes, famosa por su abultamiento prematuro que le valió el sobrenombre de Bola de Sebo, ...mantecosa ...con una piel suave y lustrosa, con un pecho enorme, rebosante... muchos la deseaban porque les parecía su carne apetitosa. (...) En cuanto la reconocieron, las señoras que iban en la diligencia comenzaron a murmurar, y las frases "vergüenza pública", "mujer prostituida" fueron pronunciadas con tal descaro que la hicieron levantar la cabeza (...)" (p. 14)

Dentro de este conjunto de personajes podemos establecer, a medida que avanza el relato dos subgrupos: el que conforman los nobles, industriales y burgueses ricos, y otro, compuesto por el demócrata y la joven de vida airada. Bola de sebo se convertirá en la figura nuclear de la historia, ya que en torno a ella giran todos los deseos de los demás personajes, que de ignorarla despectivamente pasan a hacerla objeto de falsas actitudes condescendientes, cuando se enteran que su suerte depende de que ella se entregue al oficial prusiano que los retiene. *La prostituta, excediendo cualquier*

previsible tipologización realista-naturalista, elige negar su cuerpo esta vez en un gesto patriótico. Sin embargo esta heroicidad que la enaltece como ser humano es frustrada y el determinismo naturalista se cumple. Bola de Sebo no puede escapar a su condición de ramera, porque, enfrentada a su destino heroico (abstenerse de dar placer al enemigo y ser leal a su patria), los poderosos de turno manipulan sus nobles sentimientos y le niegan ese acto de dignidad. La muchacha entonces no es libre para elegir: su destino está condicionado por el egoísmo de sus compañeros de viaje.

Este relato se presenta entonces como un terreno fértil para describir e interpretar cómo circula el poder en el texto y cuáles son los mecanismos manipulatorios y sus modalidades. Intentamos develar de esta manera la amarga cosmovisión que emerge del universo literario de Maupasant, expresada en este cuento magistral que vuelve sobre el tema ancestral del hombre enfrentado a su destino.

Poder, manipulación y discurso

Podríamos definir a la manipulación siguiendo a Greimas ³⁾ como "...un hacer-hacer o factividad, ... (es decir)... la acción del hombre sobre el hombre, tendiente a hacerle ejecutar un programa...". El mismo crítico habla de dos tipos de comunicación ⁴⁾: a) **comunicación no manipulatoria**, donde el destinatario tiene la libertad de aceptar aquello que le es propuesto, y b) **comunicación manipulatoria**, donde un destinador manipulador lleva al destinatario a una posición de falta de libertad: éste no puede entonces dejar de aceptar el contrato propuesto.

En "Bola de sebo" existen dos casos de concretos de manipulación. Ambos van torciendo el destino heroico que la prostituta había elegido: no dar su cuerpo al enemigo. Analizando los dos casos de comunicación manipulatoria, veremos cómo la joven es forzada a claudicar en su acción noble:

-**primer caso:** ocurre cuando el militar prusiano, al que llamaremos destinador I impide la partida del contingente de la posada porque Bola de sebo no quiere satisfacerlo. La manipulación se da porque ese destinador I, lleva no sólo a la joven, destinatario I, sino también al grupo con el que viaja, destinatario II a una situación de falta de libertad. En este caso el prusiano ejerce un **hacer persuasivo** ⁵⁾ que se apoya en la modalidad del Poder y la tipología de la intimidación ya que actúa a través del chantaje y ofrece un don negativo (no partir y permanecer prisioneros) si no se ejecuta el contrato propuesto (entrega de la joven). Este confinamiento en la posada moviliza al destinatario II, los compañeros de Bola de Sebo, que actuarán luego manipulándola.

Ahora bien, ante esta presión, los dos destinatarios responden de distinta manera:

-**El hacer interpretativo de Bola de sebo** reside en optar en esta primera instancia por un valor positivo (su dignidad, su patriotismo) en detrimento del negativo (la entrega física al enemigo).

-**El hacer interpretativo del grupo** reside en la elección del valor libertad (positivo en sí, pero negativo éticamente porque implica aliarse implícitamente con el militar para hacer claudicar a la joven). Esto nos lleva a detectar una segunda manipulación en el texto:

-**segundo caso:** Loisseau, Carré-Lamadon el conde y sus respectivas esposas conforman un bloque, al que posteriormente se aliarán las dos monjas (no así Cornudet) que genera una **contramanipulación**, esto significa que al sentirse presionado, ejerce a su vez su poder presionando. Esta nueva manipulación consistirá en proponer a Bola de Sebo que se entregue al enemigo para que todos puedan partir. Esto implica para ella renunciar a su dignidad patriótica y nuevamente vuelve a

negarse. Es entonces que, para ponerla en una situación de falta de libertad, el grupo recurre a un **hacer persuasivo que se apoya en la modalidad del Saber combinando las tipologías de la provocación primero y la seducción después**. Esta estrategia se concreta en el texto con la exteriorización enfática (en boca de los señores encumbrados y las monjas) de una serie de juicios que aluden a la exaltación de mártires y santos que se sacrificaron al enemigo en aras de la libertad y el bien común. Este proceso culmina con un pedido galante pero sin rodeos por parte del conde para que la joven deponga sus escrúpulos y ceda.

El *hacer interpretativo de Bola de sebo* en esta segunda manipulación es claro: forzosamente elige entre la dignidad y la humillación, entre el patriotismo y la claudicación, pero esta vez se queda con valores negativos, modalizando su competencia. Sin embargo esta degradación que representa dormir con el enemigo, es una muestra más de su generosidad y solidaridad para con el grupo. Éste la sacrifica egoístamente, priorizando sus intereses mezquinos y luego de conseguir la libertad, margina y denigra a la prostituta. El relato no puede cerrarse de manera más amarga.

Circulación del poder

Michel Foucault ⁶⁾ trabaja la problemática del poder y construye aristas productivas para analizar las relaciones que de él se derivan

"(...) el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada (...)".

Foucault no entiende el poder como privilegio en tanto posesión de la clase dominante, sino como efecto de conjunto de las posiciones estratégicas a las que alude. Lo novedoso de esta concepción es que produce un quiebre en cuanto a la noción de poder monolítico, central o de dominación de un grupo sobre otro para trasladarla a las relaciones sociales, concretas, cotidianas y fundamentalmente no igualitarias.

En "Bola de sebo" entrevemos esos lugares estratégicos del entramado social desde donde surgen las voces que configuran en el texto lo que llamamos *discurso del poder*. El mismo termina por sofocar la voz y el patriotismo de la valiente prostituta.

El poder, en una primera instancia, parece circular verticalmente en el texto encarnado en la figura del oficial enemigo que caprichosamente impide la partida del grupo de los franceses hasta que Bola de sebo lo satisfaga. Sin embargo, cuando el burgués, el diputado, el conde y sus respectivas esposas comprueban que el prusiano no depona su actitud, se confabulan para presionar a la joven sin tener en cuenta su dignidad:

"(Dijo la Sra. Loisseau) -No podemos envejecer aquí. ¿No es oficio de la moza complacer a todos los hombres?... podría sacarnos del apuro sin la menor violencia... ese prusiano es un hombre muy correcto... hubiera preferido a cualquiera de nosotras... pero se contenta con la que pertenece a todo el mundo. ...el conde propuso: -Tratemos de convencerla.

Prepararon el bloqueo, lo que tenía que decir cada uno y las maniobras

correspondientes, quedó en regla el plan de ataque... y astucias que debieran abrir al enemigo la ciudadela viviente" (...). (ps. 34-35)

A partir de esta confabulación, la verticalidad del poder se quiebra, porque no es el enemigo el único que lo detenta y lo ejerce: un aparte del grupo coercionado se suma a él. Podríamos decir entonces que las líneas de poder se abren y le permiten circular desde otras posiciones estratégicas del entramado social que presenta el relato. En una tercera instancia, el discurso del poder, integra otras voces: esto sucede cuando las monjas acceden tácitamente a persuadir a la prostituta.

"(La condesa) le rogó que refiriese actos heroicos de la historia de los santos que habían cometido excesos... que se ofrecían a la gloria de Dios... y provecho del prójimo... lo cierto es que la monja contribuyó al triunfo de los aliados... habíala juzgado tímida y se mostró arrogante, violenta, elocuente... era su doctrina como la barra de acero, ... no enturbiaba su conciencia ningún escrúpulo. Aprovechando la condesa tan favorable argumentación de su improvisada cómplice, la condujo a parafrasear un edificante axioma, "el fin justifica los medios" (...)" (p.37)

Vemos así cómo las voces que configuran el discurso del poder emergen de distintas esferas y se encadenan a pesar de pertenecer a distintos lugares de la trama social (la milicia invasora, la nobleza, la burguesía, el clero). Todos estos discursos autoritarios persiguen un efecto único: oprimir y sofocar el *discurso de la resistencia representado en la voz cada vez más débil de Bola de sebo*. Foucault ⁷⁾ dice al respecto:

"(...) donde hay poder hay resistencia y no obstante... ésta no está nunca en posición de exterioridad respecto del poder (...) Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del emjambre de los puntos de la resistencia surge las estratificaciones sociales (...)".

Como dice Foucault, el discurso de Bola de sebo, a pesar de ser de la resistencia, no está excluido del poder, es más, lo ejerce en una primera instancia, porque merced a su firme negativa sus influyentes compañeros son confinados en la posada y el militar debe refrenar sus instintos. De esta manera vemos una vez más cómo el poder circula permanentemente. Pero, volviendo al discurso de la resistencia localizado en la voz de Bola de sebo, debemos decir que el mismo encuentra un apoyo en las actitudes del demócrata Cornudet:

"(...) Cornudet hizo un gesto desapacible... erguido el rostro y encarado con todos, como si quisiera retarlos con una mirada terrible, respondió: -ustedes han traguado una bellaquería... (...)" (p. 41)

Esto ocurre después que la joven se ha sacrificado al prusiano, presionada por sus compatrio-

tas. Digamos de paso que Cornudet apoya a la prostituta pero es un aliado inoperante ya que si bien no interviene en las manipulaciones antes descritas, nada hace para evitar que éstas surtan efecto. Así, el discurso de la resistencia claudica finalmente frente a los discursos poderosos.

Conclusiones

Nuestro trabajo se había propuesto develar la trama del destino en el relato elegido. Así hemos visto como Bola de sebo fue objeto del deseo y de turbias manipulaciones discursivas que tenían como fin hacerla claudicar en su gesto patriótico. Las consideraciones de Foucault sobre el poder nos permitieron analizar su circulación por puntos estratégicos y detectar dos discursos en pugna: el de los poderosos y el de la resistencia. Sofocado el último, se cumple de esta manera el determinismo naturalista que dice en forma cruda que quien nace para prostituirse, debe seguir haciéndolo siempre: una joven de vida airada no puede darse el lujo de negarse por patriotismo al enemigo y hacer peligrar la tranquilidad de compatriotas influyentes. Para Bola de sebo el destino no se tuerce ni se cambia porque está marcado. Pero este mensaje amargo que clausura el texto se ve suavizado cuando aflora con fuerza otro discurso de la resistencia hasta el momento poco potente. Nos referimos a la "estocada verbal" de Cornudet, el republicano, que ante el llanto silencioso de Bola de sebo, se complace en cantar La Marsellesa, himno revolucionario que molesta insoportablemente a los demás viajeros. Dejemos entonces que la voz de Maupassant resuene cerrando así este brillante relato y con él nuestro trabajo:

*"(...) en la oscuridad lóbrega del coche, proseguía con una obstinación rabiosa el canturreo vengativo y monótono (de Cornudet), obligando a sus irascibles oyentes a rimar sus crispaciones con la medida y los compases del odioso cántico.
Y la moza lloraba sin cesar; a veces, un sollozo, que no podía contener, mezclábase con las notas del himno entre las tinieblas de la noche."
(p. 45)*

Notas y Citas

- 1) Ulla, Noemí: en "Estudio preliminar", "Guy de Maupassant. Relatos", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- 2) Todas las citas del presente trabajo referidas a este cuento han sido extraídas del volumen "Maupassant. Bola de sebo y otros cuentos", Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1977.
- 3) Latella, Graciela: "Metodología y teoría semiótica", Buenos Aires, Hachette, 1985, p. 45 a 48.
- 4) Latella comenta en el texto mencionado que Greimas entiende que la **manipulación** consta de dos estructuras básicas que permiten incluirlas en el marco de la comunicación: 1- **estructura modal**: presupone una **performance** (el hacer que modaliza el ser) y una **competencia** (el ser que modaliza el hacer); 2- **estructura contractual**: presupone una relación entre Destinator y Destinatario -ya no entre Sujeto y Objeto- dotados de una competencia particular que les permite efectuar la comunicación.

- 5) Latella aclara en el texto citado anteriormente que el **hacer persuasivo** es una forma del hacer cognoscitivo que lleva a la manipulación. Por otra parte, el destinator manipulador para comunicar el objeto-saber, que representa su propio querer, emplea una suerte de modalidades. El hacer persuasivo se apoya en dos: **a) la del poder**: aquí el destinator manipulador para hacer que el destinatario manipulado ejecute el programa narrativo le ofrece dones negativos (una amenaza por ejemplo) o positivos (cualquier clase de valores culturales). El destinator que manipula según la modalidad del poder, lo hace en base a dos tipologías: *tentación o intimidación*; **b) la del saber**: el destinator manipulador ejerce aquí la manipulación produciendo juicios negativos o positivos sobre la competencia modal del destinatario manipulado para hacerle ejecutar el programa narrativo deseado. El destinator que manipula según el saber, lo hace en base a dos tipologías: *provocación o seducción*.
- 6) Citamos aquí su artículo "método" que se encuentra compilado por Oscar Terán con otros en "El discurso del poder", México, Folio Ediciones, 1983, p. 175.
- 5) Ibidem, p. 177.

L'oubli, une destinée libératrice? "L'éducation de l'oubli" d'Angelo Rinaldi

*"Même si tu la trouves pauvre, Ithaque ne t'as pas trompé.
Sage comme tu l'es devenu après tant d'expériences,
Tu as enfin compris ce que les Ithaques veulent dire."
(Cavafis: "Le voyage à Ithaque", 1911).*

L'œuvre d'Angelo Rinaldi est inspirée d'une observation lucide des mœurs de son île, la Corse, où il a passé son enfance et son adolescence. Son style, d'une épaisseur dite proustienne, est marqué de notations précises, enchâssées dans des phrases longues. Ce trait s'adapte exactement à l'analyse -si rinaldienne- des méandres du cœur humain.

Du premier roman -"La loge du gouverneur" (1969)- jusqu'au dixième -"Dernières nouvelles de la nuit" (1997)-, le *"plus corse des écrivains français, soupçonné d'être le plus français des écrivains corses"*¹⁾, excelle dans l'écriture d'autobiographies imaginaires. Cette stratégie primordiale de l'œuvre romanesque rinaldienne reconnaît dans le traitement du thème de la mémoire lié à celui du voyage -géographique et intérieur-, la voie royale vers le passé en tant que source essentielle à la reconnaissance et à la recomposition d'une vie. Trente ans déjà de romans à la première personne du singulier où Angelo Rinaldi n'en finit pas de profiler les protagonistes de ses histoires dans des entreprises de résurrection du temps vécu à travers les labyrinthes de la mémoire. Il peuple les pages de ses romans de personnages qui meublent leur solitude avec des amours inconsolés, des passions sans lendemain ou des caprices sans retour. Ils viennent nous rappeler l'évanescence des êtres et la persistance des souvenirs. Son héros-narrateur vit en général seul parmi ses souvenirs qui ajoutent à son insularité.

Pour se libérer des rappels qui le rendent prisonnier de son passé, José Exiga -narrateur et premier personnage de "L'éducation de l'oubli" (1974), troisième roman rinaldien - est forcé d'apprendre l'oubli- douloureux d'abord car il recèle un mystère. Et c'est cet apprentissage qui doit le conduire au savoir afin de transformer l'effacement -sa destinée- en faculté capable de guérir ce jeune homme d'un mal incurable: la mort par exclusion et par abandon. Mais l'oubli -s'il vient- ne peut être que la conséquence de la mémoire retrouvée. Il faut donner une forme à ce qu'on veut oublier. Il faut pouvoir

exprimer ce dont on veut se délivrer. Un jour alors, ce marginal -insulaire?, Français?, apatride?- ressent au sud de la France -à la croisée des chemins entre Paris et la Corse- le besoin de remonter le cours de sa propre existence. Le moment est venu d'aller à la rencontre de l'enfant qu'il a été et des personnes qu'il a aimées "là-bas", dans l'île mythique, celle des réminiscences les plus heureuses de sa vie. Rêve, roman, voyage de retour et plongée dans les souvenirs sillonnent par étapes non chronologiques les chemins de José vers l'expression finale -et peut-être libératrice- d'une vie passée et à oublier.

Roman rinaldien, "L'éducation de l'oubli", repose sur une fable des origines et montre les jeux subtils de la mémoire. Écrit à la première personne du singulier, cet ouvrage vient nous rappeler qu'on se doit la tâche -tôt ou tard- de recomposer son passé pour qu'il cesse, en sourdine, de fausser le temps vécu, de déterminer le présent et de conditionner l'avenir. Dans ce roman, José Exiga est prisonnier de son enfance enveloppée de vestiges enfouis, fragmentaires et nébuleux. Peu d'impressions restent nettes et faciles à recouvrer. Peu de pistes le rassurent ou lui renvoient un portrait identifiable de son "moi" caché dans l'île. Évidemment, pour pouvoir s'affranchir de sa propre figure, énigmatique et douloureuse, il est d'abord contraint de la reconnaître telle. À ces fins, il est forcé de la récupérer, puis de l'accepter et enfin -s'il le veut- de la mettre à l'écart.

Ce travail se propose de suivre cette route, véritable odyssee qui part d'une omission obligée et s'achemine vers un oubli choisi -en passant par la prise en charge d'une histoire personnelle infortunée. Ce chemin constitue le sillage de José Exiga dans lequel il suit sa propre trace pour l'effacer, en pleine conscience, après l'avoir découverte. Nous prétendons démontrer que ce jeune homme, hanté par les fantômes identitaires liés -évidemment- à l'exercice de la mémoire, retrouve -au bout de son voyage- le pouvoir de l'oubli qui encourage tout élan vers le furtif. Que, vidé de ses souvenirs, cet Ulysse qui, "sage", comprend "ce que son Ithaque veut dire", se donne sa propre loi: "parfaire l'éducation de l'oubli". Que son anamnèse et son retour à sa Corse natale lui enseignent une modalité de l'oubli rédempteur: la mise à l'écart des souvenirs déterminants en vue d'un "jour neuf" installé dorénavant dans la conscience d'un "je" qui transforme l'effacement des vies passées en cause d'une autonomie regagnée. Que José Exiga n'a que l'oubli perfectionné et agissant qui puisse régler sa vie sur son futur et non plus sur son passé. Que l'oubli, nécessaire à toute vie, s'obtient par "dévastation méticuleuse de vestiges exhumés".²⁾

Mais, comment se libérer d'un temps vécu marqué des signes du silence? Comment renverser une durée malheureuse -et imaginer un futur différent-, durée sans doute conséquence d'un passé incompris et inexploré? Initié dès sa première enfance aux lacunes, aux mensonges et aux fictions, José, doit-il s'accommoder de "l'éducation de l'oubli"? Enfin, qu'est-ce que l'oubli forcé sinon l'un des visages horribles d'une vie navrante pareille à une mort prématurée? Et qu'est-ce que le destin sinon un

"enchaînement des causes et des effets conduisant à la mort. Ce qui, à proprement parler, n'est rien d'autre que la vie? Vie, mort, l'idée de destin s'articule autour de cette évidence inéluctable et à travers elle: autant dire qu' (...) elle relève (...) du mythe". (Encyclopædia Universalis).

Dès l'incipit -"Maintenant tout est à sa place et j'ai retrouvé ma loi"³⁾-, temps, matière, espace et règle défient le lecteur à déceler le processus conduisant un "je" vers cette inflexion qui coupe en deux une vie humaine. Mythique, ce voyage précède la mort, enterre une vie devenue destin et annonce -peut-être- une nouvelle vie prometteuse d'une destinée autre. De cette phrase-là, liminaire, à celle qui clôt le roman -"Et il ne me restait plus qu'à parfaire l'éducation de l'oubli"⁴⁾-, José Exiga se débat, sans qu'il s'en rende compte, entre les souvenirs d'un passé obscur qui le pressent et le déterminent à une existence étrangère à lui -triste et misérable- et l'envie furieuse d'un soulagement résultant d'un apprentissage. Il n'a qu'à s'exercer à détruire une histoire personnelle douloureuse. Pour ce faire, il lui faut s'introduire dans un passé inexploré. Il doit entreprendre le voyage de retour à l'île où il n'est jamais revenu. En quête du savoir et de la vérité, et arrivé au centre de l'énigme -la maison de sa mère- il remplit ses lacunes en même temps qu'il refuse les mensonges et les fictions -rêve et roman, par exemple- pour s'accommoder finalement de "l'éducation de l'oubli".

José a été volé de son passé par vingt ans de silence: silence de sa mère, silence de l'Histoire à l'égard des collaborateurs et de l'épuration, silence enfin de cette Corse qui sait très bien asphyxier les secrets. Héros rinaldien, il fait partie de la race des déshérités qui éprouvent d'une part, un besoin violent d'être aimés et de l'autre, un élan irrésistible vers la destruction et le mépris.

Quand José, jeune homme, commence à regarder sa vie manquée en face, les visions intérieures des péripéties de son existence associent -à son insu- sa mauvaise fortune à des effets de certains événements contingents liés à des causes distinctes de sa volonté. Solitude, secret et incompréhension voilent le dédale des souvenirs d'enfance et d'adolescence de cet être destiné -semble-t-il- aux mésaventures qui résultent de l'irrévocable. C'est alors qu'il entreprend le trajet de "retour à soi" afin d'explorer les "puissances" -extérieures et intérieures- qui auraient pu "écrire" à l'avance sa biographie.

Les premiers pas vers la rencontre de l'orphelin qu'il est déclenchent un mécanisme voué à inverser son sort d'être humain négligé. Victime de l'abandon, la remembrance de ce délaissement lui rend des images chaotiques d'un temps bouché. Images sélectionnées par le mouvement complexe de la mémoire et de l'oubli qui veut que les marques gravées à feu dans l'âme renaissent sans ordre apparent et répondent au bonheur ou au malheur qu'elles ont produits. Ainsi, -et à titre d'exemples- des présences: la belle Gina, la Calabraise qui le gardait; Casatorra, une maison envoûtée d'évocations réjouissantes; "la Rosamonda", une musique de fête...; et des absences: un père inconnu et surtout, une mère enveloppée de mystère, de mensonge et de honte. Ces réminiscences sont bien les cicatrices de son passé et pourtant elles ne lui appartiennent pas encore.

Pourquoi méritait-il d'être oublié? Il est parti à huit ou neuf ans enlevé par une grand-mère presque folle qui résigne une situation insulaire favorable -paraît-il- pour aller supporter à Paris la misère -morale et matérielle. Quel danger son retour représente-t-il? Pour qui? Qu'est-ce que son histoire et l'Histoire doivent-elles lui cacher? L'appel au retour fait fonction d'antidote au jeu pervers de l'élimination de sa personne, suppression qui travaillera toujours contre lui tant qu'il n'en connaîtra pas les causes ou -au juste- tant qu'il ne l'assumera pas, même si elle reste recelée. S'instruire donc sur son exclusion pourrait signifier la dominer, l'adapter à un destin sans doute toujours malheureux mais qui dès lors saurait devenir une destinée libératrice parce que connue et banalisée. C'est vers l'île que José se dirige pour mener à bout le "retour à soi". Le secret de sa vie est caché "là-bas" et il est lié à une suite d'expulsions multiples. Ce voyage vers l'île de la connaissance, vers le centre de l'énigme -son passé et son "moi"- est censé lui révéler les arcanes de cet être qu'il a été tout en le

mettant en rapport avec les existences qu'il n'a pas pu avoir; arcanes qui le déterminent toujours et qui continuent de lui échapper. Récupérer sa mère et son enfance, sa place dans l'île et un ordre interne qui explique sa proscription c'est se réfugier d'abord dans la vie et la mémoire pour savoir ensuite s'il doit tuer ce matériau -et se replier sur la mort et l'oubli- ou le laisser fonctionner selon des règles incorruptibles et fatales.

Livré au sort des omis, José -durant trente ans dont huit ou neuf dans l'île et vingt dans le continent- a dû imprimer son existence de rêves, de refoulement, de fantaisie ou de bribes de souvenirs qui ont pris la forme d'une mythologie personnalisée et d'un manuscrit d'un roman.

*"De là-bas, certes, je savais pas mal de choses, et d'expérience, mais elles s'étaient éloignées de moi à une telle vitesse pour s'installer dans un passé mythique qu'elles me revenaient désormais comme les réminiscences de poèmes qu'on a beaucoup aimés et dont, malgré tous les efforts, on ne parvient plus qu'à attraper un vers par-ci par-là."*⁵⁾

Dans cette vie imaginaire, des lieux de sa Corse natale, des noms de son entourage familial, une musique, une maison, des événements historiques et sociaux d'une période trouble et, surtout, l'image de sa mère toujours absente et mystérieuse, tout ce dépôt -coloré d'incertitude et d'ignorance- comparait souvent en désordre dans son esprit et il l'expose, mêlé de fiction, suivant les conventions de l'art de conter.

*"C'est un matin que j'avais osé parler de ma famille, prononcer le nom de Gina (...) je filais un récit que je connaissais par cœur et j'élaguais. Je n'avais qu'une phrase pour la grande maison où j'étais né; (...) je m'en serais mordu les doigts d'avoir vidé mon sac jusqu'au fond, et que l'on m'eût laissé définir ce que Gina représentait dans ma mythologie."*⁶⁾

Malgré ses efforts pour l'étouffer ou pour l'exprimer, cet assemblage revient sans cesse comme un stigmate d'un destin déplorable où confluent le hasard, les circonstances et les lois d'un déterminisme extérieur rendant la vie de José étrangère à lui. Processus corrosif qui le mène d'abord à subir les conséquences de sa fortune sans jamais comprendre pourquoi il n'agit pas sur elle afin de la modifier. Ensuite, et dès qu'il apprend d'épreuve en épreuve, de manque en manque, à pénétrer le rapport de méconnaissance entre le savoir -individuel- et la vérité, il peut s'instruire sur ses chances de démêler le vrai du faux.

Condamné -victime d'une odyssée- à un déplacement dans des aléas aliénants, dans un "dehors" ou, pour tout dire, dans les détours d'une expulsion de soi, le retour à son "lthaque" le conduit -sans le savoir- à la réappropriation du "dedans". Sa marche à la dérive tourne ainsi vers un lieu singulier -la Corse- en réponse à un appel de délivrance: se réintégrer à son "moi"-le plus réel et le plus lointain. Et il y parvient. Mais, le fait de regarder en face son destin personnel et se retrouver soi-même exclu et absent l'entraîne soudain à connaître et accepter, et non plus subir, une abolition déplorable de sa personne. Il n'est plus prévu dans l'île, dans ce recoin recouvert et vidé à jamais qui -bien sûr- ne le "trompe" pas. Son enfance insulaire n'existe que dans ses évocations confuses et

dans ses songes. Cet oubli, une fois évident et banalisé, peut devenir pour José une destinée embrassée et libératrice car le destin est aussi "(...) le passage de la méconnaissance du savoir et de la conscience -la vie- à la saisie mythique et rétroactive de cette méconnaissance- la mort" (*Encyclopædia Universalis*). Dans la bonne voie, "que la mort fasse advenir la vérité, (...)" (*Encyclopædia Universalis*) et que cette disparition inéluctable -symbolique ou réelle et en termes d'épilogue ou de recommencement- guide l'itinéraire initiatique du protagoniste de *L'éducation de l'oubli*. Qu'elle le fasse avancer vers cet état de conscience qui veut que la mort -dans notre cas synonyme de marginalisation des souvenirs- devienne indispensable pour continuer à vivre. Parcours d'apprentissage au cours duquel José Exiga franchit le seuil de l'effacement qui lui est depuis toujours destiné, traverse le passage de l'ignorance au savoir -suivant l'exercice de la mémoire et de l'oubli parallèlement aux étapes d'un voyage mythique- pour aboutir sur une **volonté** d'anéantissement. En tête à tête avec sa mère retrouvée, il réfléchit:

"Il me semblait que par une sorte d'accélération du temps, depuis que cette femme s'était assise devant moi, j'avais traversé toutes les phases qui, dans la vie d'un couple, couvrent de longues années et aboutissent à ce degré zéro des sentiments à partir duquel deux êtres qui se sont beaucoup aimés, et détestés à proportion, ne se représentent plus l'avenir que comme un long glissement de jours sans relief, une lente dérive vers l'oubli".⁷⁾

Dès lors "c'est le destin qui intervient comme régulateur alors qu'il était dérèglement" (*Encyclopædia Universalis*). La mort par oubli lui annonce une seconde vie assumée après l'échec d'un double désir: celui -conscient- qui éveillait le rêve d'une présence apaisante et rédemptrice de son "moi" passé l'atteignant quelque part "là-bas" dans l'île, et celui -inconscient- qui réclamait une mère l'attendant après vingt ans de mutisme. Ainsi, ce destin de José est-il l'expression d'un déterminisme et celle d'une saisie de ce déterminisme au moment de la mort -en l'occurrence, l'abolition de sa mémoire et le décès de sa mère le lendemain de son arrivée au pays natal.

Vers la trentaine, ce marginal prend conscience de son existence échouée et il éprouve le besoin de regarder en arrière: "(...) ma vie n'avait pas toujours ressemblé à ma vie, (...) ce voyage avait un sens"⁸⁾ "Qui étais-je?"⁹⁾ Au sud de la France -le manuscrit de son roman achevé-, cet écrivain débutant et comédien raté, après beaucoup de doutes sur le chemin à prendre (vers Paris ou vers la Corse?) et puisque finalement personne ne l'attend nulle part, cet "oublié" errant fait un choix: il s'en va vers le pays de son enfance. Et ce choix décide du sort et de son passé et de son avenir. Son étoile, produit du hasard et des circonstances, le blâme d'incivique car il est fils d'un père -François-Marie qu'il n'a jamais connu- tué pour collaborateur et d'une mère -Renée dite "Renata"- mise en prison aux temps de l'épuration. Cette étoile, héritage de ceux qui l'ont précédé, fait grief de "réprouvé" à José et lui lègue les conditions de son destin. Et ce destin, à côté de sa réalité de misère et d'errance, se mue en interrogation salvatrice et en volonté de réponse et de récupération d'une vérité dont il connaît les bribes que sa grand-mère -à Paris, où elle l'a exilé- lui laissait entrevoir. Énigme que lectures, films et conversations complétaient partiellement. À peine arrivé à Paris, et ayant été arraché d'un "monde rempli de chaudes certitudes"¹⁰⁾, l'existence du petit insulaire souffre, à son insu, les stigmates du sentiment de culpabilité. José adulte reproduit le parcours traversé par ce petit-là, venu

d'un "pays exotique", parcours l'aidant à supporter sa condition de "réprouvé". La guerre finie, mensonge, mystère et insécurité mènent le fils d'un collaborateur à recourir à la ruse et à exciter son imagination:

*"Un double bougeait en moi: étais-je Français ou fils de la Hyène (cet animal représentant l'Italien dans un album illustré pour enfants qui racontait la dernière guerre) qui s'acharnait sur les blessés? (...) La Hyène me rejetait du côté des masques, de la pénombre des coulisses où l'on tire des ficelles, des chuchotis annonçant le drame, (...) des coups de théâtre qui bousculent le destin (...). Pour préserver ma solitude et les secrets honteux dont je magnifiais l'importance, j'apprenais l'hypocrisie et m'interdisais les confidences; (...) je commençais à me sentir à l'écart, voué à la dissimulation".*¹¹⁾

Si jusqu'à ce moment quelques éléments de sa biographie -réelle ou imaginée?- font partie de son manuscrit qu'il conserve encore quand il s'embarque vers l'île, dès maintenant ce ne sera plus l'écriture mais le remémoration qui aura la tâche de lui prêter une histoire et de fixer dans son esprit son existence. Le roman -de son aveu, "trop autobiographique"- est remplacé par le recouvrement non fictionnel de son passé.

*"J'ai sans doute tort de me préoccuper de cohésion comme au temps où j'essayais de créer des personnages de roman; alors je veillais à ce qu'il y eût de la logique dans leur comportement, de l'ordre dans leurs pensées, et à ce que leurs sentiments fussent toujours en accord avec le rôle que je leur avais assigné dans mon canevas. (...) je n'ai à présent aucune règle à respecter puisqu'il s'agit de ma vie; je n'ai qu'à me soumettre à mon plaisir".*¹²⁾

Jusqu'ici artiste et "personnage", il tourne dès lors vers sa "Personne". Et il jette à l'eau le manuscrit parce que "Pour moi, le roman digne de ce nom était affaire d'invention pure sans alliage d'expériences personnelles"¹³⁾. Son travail d'anamnèse se met en marche marqué des associations libres et chaotiques. Ses plongées dans les souvenirs ne suivent pas un ordre chronologique: elles se présentent comme des vagabondages d'une mémoire toujours active.

José fuit un présent pénible -et un déni de sa réalité- pour revenir vers la Corse où il est né et où il n'est pas retourné depuis sa petite enfance. Il entreprend ainsi la quête des origines. Peu à peu, l'évidence de ses racines tue en lui le sentiment d'une fatalité sans issue et lui laisse pressentir la liberté de s'inventer un avenir. L'action qui manquait à l'incipit -tel une simple constatation d'un **état de choses**- vient s'ajouter dans la dernière phrase du roman: "**parfaire l'éducation de l'oubli**". Cette volonté mise en mouvement après la connaissance de la vérité a dû d'abord comprendre que vie et mémoire ferment un cycle dépourvu d'acquis certains et marqué de détours, d'errance, de refoulement et de fantaisie. En même temps, elles ouvrent la voie vers la promesse d'une vie autre où mort et oubli de ce terrain instable enfin exploré représentent le seuil d'une détermination visant à renverser l'infortune. José est revenu à l'île chercher son "moi" caché. Il y retrouve un nouvel exil, évident malgré les efforts pour l'occulter. Et seulement alors il peut **oublier** ce qu'il sait et qu'il ne soupçonnait

pas si simple et si trivial.

*"J'avais faim, j'avais soif et m'étonnais de ces sensations élémentaires, alors que toute la littérature du monde me préparait à la mélancolie juteuse des pèlerinages aux sources, m'en représentait les délices, et me laissait espérer aussi què; quelque part en moi, s'élevaient des chants très doux".*¹⁴⁾

Confronté à ses souvenirs, le panorama réel de son pays natal ne correspond pas aux images retenues dans son esprit. "(...) si j'étais déçu, c'était de ne rien ressentir de particulier face à une telle métamorphose. Je restais sec, contemplant le paysage avec indifférence"¹⁵⁾. Il est en mesure de s'affranchir des témoignages -extérieurs et intérieurs- qui le poussent encore vers un vide lourd d'interrogations sans réponses.

*"Dans ces lieux mêmes où, tant de fois, je les avais retrouvés en pensée, j'appelais les êtres que j'avais aimés -et ils n'obéissaient plus qu'avec la lassitude des serviteurs aux ordres absurdes, (...) Eux aussi se taisaient. (...) je tâchais de comprendre pour quelle raison une mécanique si souvent révisée, alors que je l'avais remontée à bloc, soudain ne marchait plus. Et je soupçonnais qu'il n'y avait rien à comprendre, qu'il n'y avait qu'à constater la confiscation en plein jour de la part la plus précieuse de moi-même au profit de la nuit".*¹⁶⁾

Face au silence et à sa mémoire brusquement "desséchée", il trouve soudain ses propres réponses une fois émancipé de son "moi" gravé dans son âme et disparu de l'île. Le savoir est affaire d'expériences et d'évidences. Ainsi, devant sa mère morte le lendemain de son arrivée, se pose-t-il une question dure mais sans doute trop sincère après tant de douleur sourde: est-il le seul à éprouver "(...) cette impression que l'on peut reprendre sa route, enfin libre, enfin de plain-pied avec la vie, parce que délivré du plus insidieux des fardeaux, celui qu'on ne remarque pas tant qu'il pèse?"¹⁷⁾. Défait d'un joug, José Exiga se découvre "encouragé à vivre, poussé à l'avant"¹⁸⁾; et il croit voir alors "(...) au-dessus des ténèbres, flotter la promesse d'un jour neuf, plus beau dans ses promesses que tous les souvenirs d'un amour accompli"¹⁹⁾. Ce "réprouvé" peut avoir une seconde vie, bien à lui cette fois. C'est lui-même "maintenant" qui prédit son avenir lorsqu'il apprend par la mort de sa mère -"(...) la femme qui, par son absence, avait rempli ma vie"²⁰⁾- et avec une "lucidité calme"²¹⁾ que "(...) Le passé manquait à cette nuit"²²⁾. Et cette prédiction, promesse d'une nouvelle vie -sans mémoire-, résulte d'un choix, non plus d'une malédiction. Cette métamorphose intérieure face à une réalité extérieure toujours adverse est le produit de son voyage vers la connaissance et vers le centre le plus caché.

La maison de sa mère, où il a fantasmé une existence qui lui a toujours manquée, devient le tombeau de son absence jusqu'alors ignorée, le cimetière des souvenirs réels, imaginés, romancés et liquéfiés avant d'arriver en Corse quand il se débarrasse de son manuscrit. La mort de Renata cerne à jamais les attentes de José car, vivante, "*j'aurais eu encore une chance que Renata revînt peupler ma mémoire déserte et remplacer la dame à la veste en peau de mouton, que je croyais apercevoir, (...) face au collègue*"²³⁾. Son être abandonné dans l'île commence à trouver "sa place", celle-là

anticipée dans la première phrase de "L'éducation de l'oubli". Lui, il a été fait d'expulsion et d'amnésie, il ne lui reste qu'accepter cette lacune afin de se reconstruire à partir d'elle. Il sait **maintenant** ce qu'il doit oublier. Toute tentative contraire le rejeterait sans doute dans "la méconnaissance du savoir et de la conscience -la vie" antérieure de José Exiga. Il sait aussi **maintenant** qu'il sera toujours un exclu de et dans l'île. Bannissement prédestiné parce que sa mère n'a prévu qu'un tombeau au cimetière. Lorsqu'il assiste à l'enterrement de sa mère, il constate : "(...) Renata (...) avait acquis une concession perpétuelle au cimetière du village (...) elle n'avait laissé de place que pour une seule sépulture, comme si la famille devait s'éteindre avec elle" ²⁴). Cette dernière expulsion lui renvoie une vérité essentielle: il n'est rien que le reflet d'une extinction et ce reflet prouve une destinée porteuse d'oubli. Il n'est prévu ni attendu nulle part -vivant ou mort. Supprimé et "sans cartes de visite", il est forcé d'apprendre l'oubli de cet oubli déplorable s'il veut s'assurer la maîtrise de son destin. De là le soulagement qu'il ressent quand sa mère meurt et qu'il décide de reconnaître - "sage"- sa véritable lthaque qui, "pauvre, ne l'a pas trompé": marginalisation de sa personne fixée d'avance par son histoire et par l'Histoire. De là aussi la promesse d'une nouvelle vie dont il a l'intuition lorsqu'il se détermine à oublier et à agir parce qu'il oublie. Il a alors la possibilité de recomposer son passé et de mettre à l'écart le poids de sa mémoire. Se sachant éliminé de tous, sa vraie demeure est **maintenant** la conscience de "la saisie mythique et rétroactive de cette connaissance -la mort".

Le "non" de José à une existence imaginaire ou à une vie romancée a une valeur rédemptrice. Entre parenthèses, cet écrivain débutant qui a détruit le manuscrit de son premier roman réfléchit:

"(Peut-être l'écriture, comme le cimetière de Casatorra, était-elle un lieu clos où l'on marchait parmi les signes du passé; (...) on s'y glissait sans doute pour occuper, comme ma mère dans son mausolée, une niche placée au-dessus des restes confondus de ceux qui nous avaient précédés et dont on ne se souvenait plus, afin d'avoir l'illusion de dominer quelque chose dans l'éternité, fût-ce de la poussière, fût-ce rien... Peut-être écrire équivalait à descendre au tombeau, et peut-être aimais-je encore trop la vie pour consentir à cette mort qui, comme l'autre, vous prend tout entier)". ²⁵

Voici Rinaldi romancier la chair à vif. Voici José, narrateur-personnage rinaldien qui, "sec", prend le devant: dès ce moment de coupure le processus de retour à la dissolution de son "moi" premier le destine à une construction volontaire de son destin second en termes de "perfection de l'oubli". C'est lui dès lors qui mène le jeu. Le voyage vers l'île, descente vers le secret des choses, vers la mort de son enfance, a un sens s'il y a retour au monde des vivants où José revient dépourvu de l'enfant qu'il a été et animé d'une "exaltation légère". "Après tant d'expériences", il a une certitude: il sait qu'il doit remémorer le chemin de l'oubli et taire lucidement toute exploration d'un passé déjà inhumé. Choix ou destinée libératrice parce que

"Le petit garçon avait vieilli, il connaissait toutes les réponses. (...) Il ne savait que trop de choses, le petit garçon dont les temps se creusaient (...): la solitude, la nature de la maladie, le goût de la revanche et du plaisir, sans oublier la prise qu'avaient les uns sur les autres

restés dans cette maison, d'où il était sorti vingt ans auparavant et dont les maîtres avaient changé". ²⁶

Il est arrivé au bout de son voyage, à son plus haut "moi". Les images et les scènes qui lui revenaient en mémoire auparavant, et dont il se demandait s'il les avait "vécues", "rêvées" ou "empruntées", forment le "tout", annoncé dans l'incipit, qui appartient "maintenant" à l'absence -sa "place" véritable-, absence regagnée et à laquelle, d'après sa "loi retrouvée", il se voue. Une seconde vie -sans le fardeau des souvenirs nébuleux et enfouis ou celui de l'oubli fatal, sans le recours à l'imagination ou au rêve pour remplacer un manque prêté et enfin sans l'illusion d'exister par le biais de l'écriture- une telle seconde vie représente le présage d'un nouveau José Exiga. Un "je" conscient et instruit ancre dorénavant dans le néant et le "jour neuf" qu'il augure à sa personne destinée ainsi à être meublée d'une existence réelle et authentique. Pour ce faire -il le sait- José dit son avenir: "il ne me restait plus qu'à parfaire l'éducation de l'oubli".

Cela implique qu'il reste encore de nouveaux apprentissages. L'état de choses constaté au début du roman devient la condition inéluctable où la conscience de son vrai "moi" contrecarre la sublimation des José de la fiction -rêve, fantaisie ou fable-, en même temps qu'il prélude au José de la fin du roman: un homme agissant en faveur d'une destinée émancipatrice. Après avoir tout détruit, il revient au monde des vivants pour entreprendre son deuxième voyage -on ne saurait pas où et peu importe- vers son "moi" accepté et devenu un "je" qui prévient de son sort nouveau et se promet d'agir en conséquence. Une nouvelle initiation pronostique une nouvelle "sagesse" à conquérir. Dans son "île", rien ne reste des peu de pistes de son enfance gravées dans sa mémoire. Tout sent ce jour de deuil les cendres d'un passé qui est bien le sien et le goût de la mort d'une existence échouée vouée à être renversée moyennant le savoir et la perfection du savoir. De tombeau en tombeau -et au cimetière quand il enterre sa mère et ses origines-, le périple de José paraît n'avoir été que la transposition de cette Corse natale -si rinaldienne- close et inerte dans son culte des défunts. Réalité insulaire où le silence complice est toujours plus pesant car "L'Histoire ne va pas si vite dans l'île: elle s'y attarde (...)" ²⁷ et où le premier pas -sauveur ou asservissant- ne garantit ni la marche vers le "dehors" recherché ni la rupture volontaire avec le "dedans" rejeté: "Mais s'il y a plus d'un stratagème pour s'évader d'une ville, on ne ruse pas avec les îles; on ne s'en arrache pas, quand on y parvient, sans que quelque chose au fond de soi se casse à jamais" ²⁸). José y parvient, cependant, instruit qu'il est depuis toujours dans l'expérience de l'exil et de la destruction.

"...J'ai été Homère; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse; bientôt, je serai tout le monde: je serai mort". (J. L. Borges: "L'Immortel").

Hanté par les fantasmes identitaires liés -évidemment- à l'exercice de la mémoire, José Exiga retrouve le pouvoir de l'oubli qui encourage tout élan vers le futur. Vidé de ses souvenirs, cet Ulysse qui comprend "ce que les lthagues veulent dire", se donne sa propre "loi": "parfaire l'éducation de l'oubli" afin de se frayer une destinée libératrice. Son anamnèse trouve une modalité de l'oubli rédempteur: la mise à l'écart des images imprimées dans l'âme. Pour ce faire, il faut d'abord les récupérer. Et José retourne à l'endroit où son passé est caché. Lorsqu'il le trouve -si

banal et mensonger-, José se donne une amnistie mémorielle en repoussant un destin de mémoire -en sourdine- active et enfermante.

Face au silence (Histoire, histoire personnelle, Corse, mère) et à un héritage qu'il n'a pas choisi, cet être qui fait partie des descendants des inciviques et se range dans la communauté des marginaux, découvre le droit -en tant qu'individu- d'anéantir les fautes et la culpabilité que l'Histoire paraît ne pas acquitter. Destin d'exclu nourri de la liberté que son voyage de retour aux origines lui fait conquérir. Il détruit toutes les traces de son passé pour que celui-ci ne le détermine plus et qu'il puisse recomposer sa vie à sa façon moyennant une opération de sélection et une entreprise d'apprentissage. La marche vers le savoir et la vérité le mène finalement à l'effacement des souvenirs - ses réminiscences ne correspondant plus à la réalité de son "île" retrouvée. Ainsi, sa biographie et sa mémoire -telles qu'il les a inventées- ne correspondent-elles qu'à une malédiction originelle car son passé est effacé depuis toujours. Condamné au banissement, il enterre dans sa Corse natale, et avec le cadavre de "Renata" -qui n'a existé que dans les chimères de son fils-, son désir d'être aimé et rapatrié.

Au détriment d'une mémoire libératrice, cet Ulysse en quête d'un "dedans" inaltéré rétrograde la remémoration en faveur de la faculté d'oublier. Faculté liée à l'idée d'une maîtrise de sa propre destinée dorénavant installée dans ce "jour neuf" que la mort de sa mère et la suppression de toutes les références à son passé lui font entrevoir en termes d'une destinée affranchie du poids des souvenirs déterminants.

José a appris que son Ithaque, "pauvre" et changée à l'égard de ses attentes, "ne l'a pas trompé". Sa vie, régie jusqu'alors par une loi qui le dépasse -loi située dans l'ordre des choses- a dû descendre au monde des morts pour pouvoir revenir au monde des vivants et s'imposer elle-même une "loi" autre: celle qui transforme l'effacement inéluctable des êtres et des vies passées en cause d'une autonomie regagnée. Vie et mort. Le destin tout entier est là pour crier ses chances de transformer "le cours d'une existence considérée comme pouvant être modifiée par celui qui la vit"; pour révéler une dimension libératrice lorsqu'une destinée d'homme s'accomplit après la mort de l'ignorance. José voyage vers le savoir et la conscience. Dans ce centre énigmatique et révélateur -l'île- la vérité lui dévoile la mort et l'oubli. Et cette inflexion lui augure une seconde vie -cette fois choisie et réglée à sa manière et selon son acquis. Seconde vie "maintenant" marquée des signes de l'affranchissement du déterminisme extérieur et imprégnée des indices du choix intérieur.

José Exiga, "sage", peut se délivrer des deux tutelles qui le pré-déterminaient: celle de l'absence et du silence de sa mère -ce qui l'empêchait d'oublier ce qu'il ne connaissait pas en même temps qu'il l'obligeait de s'inventer une mémoire- ; et celle des souvenirs honteux de son histoire personnelle insérée dans l'histoire de sa famille et toutes deux dans la grande Histoire. Il n'y a, dans cet état de choses, que l'oubli perfectionné et agissant qui puisse régler la vie de José sur son futur et non plus sur son passé. Il doit continuer d'apprendre à neutraliser le caractère actif des souvenirs -ne serait-ce que par l'expérience salvatrice de l'oubli. À chacun son Ithaque. À chacun ses chemins jonchés d'obstacles.

Notes

- 1) Jay, Salim: "Pour Angelo Rinaldi", Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1994, p. 110.
- 2) Ibidem, p. 121.
- 3) Rinaldi, Angelo: "L'éducation de l'oubli", Paris, Éditions Denoël, 1974, p. 13.
- 4) Ibidem, p. 344.
- 5) Ibidem, p. 96.
- 6) Ibidem, pp. 106-107.
- 7) Ibidem, p. 275.
- 8) Ibidem, p. 146.
- 9) Ibidem, p. 160.
- 10) Ibidem, p. 180.
- 11) Ibidem, pp. 181-182.
- 12) Ibidem, pp. 118-119.
- 13) Ibidem, p. 139.
- 14) Ibidem, pp. 231-232.
- 15) Ibidem, p. 233.
- 16) Ibidem, pp. 241-242.
- 17) Ibidem, p. 343.
- 18) Ibidem, p. 343.
- 19) Ibidem, p. 344.
- 20) Ibidem, p. 342.
- 21) Ibidem, p. 344.
- 22) Ibidem, p. 344.
- 23) Ibidem, p. 322.
- 24) Ibidem, p. 336.
- 25) Ibidem, pp. 338-339.
- 26) Ibidem, pp. 342-343.
- 27) Ibidem, p. 334.
- 28) Ibidem, p. 204.

Bibliographie (Source)

) Rinaldi, Angelo: "L'éducation de l'oubli", Paris, Editions Denoël, 1974.

Bibliographie (Critique)

-) Chevalier, J. et A. Gheerbrant: "Dictionnaire des symboles", Édition revue et corrigée. Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
-) De Beaumarchais, J-P, D. Couty et A. Rey: "Dictionnaire des Littératures de langue française", Paris, Bordas, 1994 (4 vol.).
-) De Beaumarchais, J-P et D. Couty: "Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française", Paris, Bordas, 1994 (4 vol.).
-) Jay, Salim: "Pour Angelo Rinaldi", Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1994.
-) "Dictionnaire des mythes littéraires", Sous la direction de Pr. P. Brunel, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

Destin de grande dame

"Wo es war, soll Ich werden" (S. Freud)

Sur le frontispice de la cathédrale balzacienne, les déités d' un monde aristocratique laissent les traces d'un destin partagé. Destin qui glisse entre les généalogies et le statut social, les déguisements et les conventions sans oublier l'amour qui s'y déploie et qui occupe une place particulière car il entraîne des conséquences que l'on pourrait dire paradigmatiques pour cette construction féminine. Je m'intéresse alors à entendre parler les fictions des parisiennes de la haute noblesse, d'abord pour dessiner une carte de lecture convenable qui comprend -comme contexte d'organisation et de justification- le profil des grandes dames, la quête de l'amour et l'exil qu'elles vont choisir pour des raisons différentes; ensuite, pour montrer comment ce texte-palimpseste - l'ensemble des oeuvres- produit un travail métaphorique et métonymique qui opère à partir du terme représenté, les intrigues du démiurge marquant un mouvement d'anéantissement qui embrasse un destin plus large que celui des femmes en question.

Modelée par les changements économiques, sociaux, politiques déclenchés par la Révolution de Juillet 1789, la disparition s'étend aussi à leur classe sociale. La chaîne révolutionnaire résultera fortement attachée entre 1789 et 1848. (MHU.7) De l'évènement capital naîtra une nouvelle conception de société aussi bien qu' un puissant sentiment de nation que l' Empire napoléonien abritera sous ses ailes. L'esprit de la révolution ne cessera de ronger peu à peu l'ordre précédent jusqu' à le détruire, bien que l'Aigle accorde une place à l'ancienne noblesse et la Restauration lui fait des concessions. Le corpus de base qui comprend "La duchesse de Langeais", "La princesse de Cadignan" et "La femme abandonnée", complété par "Le père Goriot", "Etude de femme" et "Autre étude de femme" nous permettra de dégager la disparition signalée.

Maintenant je me demande pourquoi prendre ces oeuvres que l'on pourrait penser comme non canoniques, sauf "Le père Goriot"? Deux raisons se sont imposées: en premier lieu, parce que la cohérence initiale provenait du paradigme ciselé par Balzac pour les femmes de la haute noblesse. En outre, parce que l'espace y construit ne se borne pas aux rapports intertextuels linéaires. Par contre, il dessine un dispositif articulé au discours historiographique, la littérature permettant donc d'aller au-delà de la simple textualité.

Profil de Grande Dame

Le paradigme de cet éventail de muses va s'élaborer notamment sur les généalogies, les conventions et les déguisements qui en découlent. Jeunes, belles, aristocratiques, elles appartiennent au monde du "Petit Château" où logent les nobles de race qui sont directement attachés au service du roi. Balzac caractérise la vicomtesse de Beauséant, née Claire de Bourgogne, comme la *"dernière fille d'une maison quasi royale"* (PG. 326). Reine de la mode à Paris, elle partage ce statut avec son amie Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais dont les blasons et la fortune sont considérables. Dans cette constellation et à l'époque de la Restauration, la duchesse de Maufrigneuse brille et mène une vie de luxe, de richesses et de fatuité. Cependant, lors de Juillet 1830, elle adoptera le titre de princesse de Cadignan pour une raison que nous allons voir tout à l'heure.

Jusqu'à présent, la lignée et la fortune constituent les traits caractéristiques de ces dames. Voyons maintenant comment elles en deviennent les victimes. Bien que Claire de Bourgogne, Antoinette de Langeais et la princesse de Cadignan soient reconnues par la noblesse comme des souveraines qui imposent leurs lois, gouvernent la mode ou donnent le ton aux conversations, elles n'ont pas le droit de s'écarter des conventions que leur monde a forgées. Quoi qu'il en soit, elles doivent suivre le destin marqué par leur rang.

Mariées seulement dans le but de rassembler et les maisons et les fortunes, dans leur intérêt et pour faire leur volonté, elles sont obligées à tout déguiser, jusqu'au moindre détail. Le conseil que Claire de Bourgogne donne à son cousin Rastignac est bien clair. *"Si vous voulez réussir, dit la vicomtesse à voix basse, d'abord ne soyez pas aussi démonstratif"* (PG. 105). Pour voiler, par exemple, sa liaison avec un seigneur portugais, elle se faisait accompagner aux Bouffons et à l'Opéra par son mari qui, après les avoir installés, quittait sa loge. Lorsqu'elle est abandonnée et à cause de la dignité que son nom lui impose, *"elle se montra supérieur à son mal et domina jusqu'à son dernier moment le monde dont elle n'avait accepté les vanités que pour les faire servir au triomphe de sa passion"* (PG. 326). Malgré la trahison du portugais, le bal fixé aura lieu chez elle. Le grand monde avait beau se presser pour voir sa chute, *"personne ne pouvait lire dans son âme"* (PG. 326) car elle *"n'affichait ni douleur ni fierté ni fausse joie"* (PG. 326).

Il fallait toujours faire semblant d'être digne, honorable car *"une imprudence, c'est une pension, une vie errante, être à la merci de son amant"* (DL. 216) dit l'ancienne princesse de Blamont-Chauvry à Antoinette de Langeais. Celle-ci, habituée au jeu de regards, de gestes et d'esprit, cache aussi ses pensées et ses sentiments. La vie à la Cour lui avait appris les simulations. Si Antoinette voulait se rendre chez son amant, elle aurait dû le faire la nuit portant un masque au lieu d'envoyer sa voiture chez lui en plein jour.

De sa part, la duchesse de Maufrigneuse ayant mené un vie de prodigalité et de dissipation perd toute sa fortune vers Juillet 1830. Par conséquent et pour être oubliée, elle se déguise sous le titre de princesse de Cadignan. Puisqu'elle a besoin de disparaître pour que toutes ses "erreurs" soient effacées, elle assiste aux Italiens d'incognito, elle prend secrètement les cheveux de son amie la marquise d'Espard et se déplace sans être reconnue, elle ne reçoit personne chez elle.

En conséquence, pour tout concilier (le rang, la fortune, la place à la Cour en même temps que les galanteries) il leur fallait savoir imaginer un détour aux lois sociales et ne pas les défier (DL. 212). Il ne s'agit pas de trancher le bonheur mais de le raccomoder aux mœurs. (DL. 209) estime

madame de Blamont-Chauvry qui se demande rhétoriquement si le fait d'avoir un amant devient une forte raison pour dresser le lit au Carrousel.

Condamnées à observer les règles soutenues par la même société qui les a déifiées, elles sont assujetties aux convenances et aux simulations. Cacher à la galerie leurs pensées, leurs sentiments et leurs actions secrètes était indispensable pour mener une vie plus aisée et en accord avec leurs vrais désirs. Par conséquent, il faudrait maintenant se demander si elles sont capables de briser ces normes et de rester fidèles à l'amour, malgré tout.

La quête de l'amour: un éloignement

L'amour exerce un pouvoir absolu sur les duchesses en question. Antoinette de Langeais et Claire de Bourgogne, fidèles à leurs amants oublient les rigueurs des conventions et défient leurs lois. Après trois ans de bonheur avec le portugais, quand la vicomtesse de Beauséant se reconnaît abandonnée, elle quitte Paris pour ne plus rentrer. Réfugiée en Normandie elle fait la connaissance d'un jeune baron. Elle avait beau se promettre de refuser l'amour, elle accepte la liaison. Mais, comme ce ne sont pas des amours permises, l'auto-exil s'impose encore une fois. Elle s'enfuit à Genève et le jeune homme la rejoint pour s'établir finalement avec elle.

La fidélité à l'amour chez Antoinette de Langeais a une conséquence semblable dont elle est consciente. Au bal de Madame de Beauséant, elle devine le départ de son amie et lui dit : *"une même douleur a réuni nos âmes (...). Moi, je tente un dernier effort. Si j'échoue, j'irai dans un couvent."* (PG.331). Effectivement, après avoir donné un ultimatum à son amant et n'ayant eu aucune réponse, la duchesse va s'ensevelir en Espagne sans laisser la moindre trace. Envoyer sa voiture chez Montriveau le matin et quitter Paris pour avouer qu'elle lui appartient complètement constitue le double défi qu'elle lance à la société où elle rayonne.

Quant à la princesse de Cadignan, sa vie débauchée lui exige aussi l'exil pour se revendiquer. Seule dans sa demeure, elle n'accepte que madame d'Espard comme confidente. Mais, quel est le secret de cette princesse ? Adorée, vantée, divinisée, elle n'a jamais su aimer et ne veut pas abandonner ce monde sans avoir connu le véritable amour. Tel est son aveu. Dans le but de redresser son passé, elle est condamnée à le travestir et à tromper celui qu'elle aime, un homme honnête et sincère. Lors de sa réussite, la princesse et son amant vont à Genève et ne rentrent à Paris que pour y passer l'hiver. Ainsi, la société ne parle plus d'eux.

La force de l'amour pousse ces dames par des voies apparemment différentes. L'une, déçue car elle croit ne pas être aimée, s'enferme dans un couvent; l'autre, visiblement abandonnée, s'établit à Courcelles en Normandie, loin du grand monde; la troisième, pour protéger sa vie intime passe la plupart de l'année hors Paris. Cependant l'éloignement concret du milieu qu'elles fréquentent conforme le trait qui les rassemble. Il s'agit donc de lire ce que cet écart véhiculise.

L' exil: Métaphore et métonymie d'un destin

Revenons maintenant aux questions du début. Quelles sont les bribes qui relient ces femmes? Outre les généalogies, les conventions et les déguisements ébauchés, la fidélité à l'amour les rapproche. C'est pour amour qu'Antoinette de Langeais et Claire de Bourgogne profanent

les lois sacrées des convenances. C'est pour amour que la princesse de Cadignan est obligée à cacher son passé. Acceptation et refus du code mondain sont, à la fois, les premières conséquences des soucis amoureux. Mais, il y a encore une autre coordonnée déjà énoncée qui me semble la plus importante car elle va engendrer la métaphore articulée à l'histoire comme je l'ai suggéré auparavant. Un chagrin de cœur fait ces dames vivre à l'écart ou fuir de la vie sociale. L'exil ou auto-exil qui émerge mérite donc d'être lu comme une disparition. Disparition qui métaphorise la mort d'autant plus qu'elles étaient nées pour rayonner dans leur monde de fatuités. Il suffit de reprendre quelques lignes d' "Autre étude de femme" pour comprendre la condensation qui s'y est opérée. Le dandy De Marsay, aujourd'hui premier ministre, dans une soirée chez la marquise d'Espard fait de subtiles observations sur la transformation subie par la femme française depuis la révolution de Juillet 1830. Pour lui, la grande dame est disparue. Avec elle son esprit, ses manières, ses mœurs. (PC.164). "Dans mon temps une femme savait au milieu de ses galanteries garder sa dignité" (DL.214) reconnaît aussi l'ancienne princesse et avoue en reprochant à Antoinette: "...en me remémorant les choses de ma jeunesse, je ne me rappelle pas qu'une seule duchesse ait foulé aux pieds les convenances comme vous venez de le faire". (DL.214) En tant qu'expression euphémique de la mort, la disparition de ces femmes est illustrée par le destin de la duchesse de Langeais qui expire lorsque son amant est sur le point de la libérer. En tant que dénotation, le paradigme est représenté par la fuite de la vicomtesse de Beauséant et l'auto-exil de la princesse de Cadignan.

De même que l'exil métaphorise la mort des grandes dames, le terme dans son contexte produit un travail métonymique tel le déplacement à la classe sociale représentée. Après Juillet 1830, l'aristocratie laisse une place vide. Comme elle ne veut pas lutter contre la bourgeoisie avide de pouvoir, elle se replie au fond de leurs terres, selon l'avis de madame d'Espard, cousine de la princesse de Cadignan et dernière sommité qui ouvre encore son salon malgré les transformations. (OEM.161) Son hôtel devient ainsi le dernier asile de l'ancien esprit français avec sa courtoisie exquise, ses raffinements et ses galanteries en voie d'extinction. La princesse de Chauvry qui avait vécu à la Cour de Louis XV réfléchit aussi : "... la noblesse est morte. Oui, tout est perdu pour vous, mes enfants..." (DL.207).

Suivant le discours historiographique "au Château tout cérémonial disparut" (LH.249), le roi-citoyen menant une vie simple. D'ailleurs le drapeau tricolore fut adopté, l'article 14 remanié et les privilèges de la noblesse révoqués. Révisée la Charte, partagé avec les Chambres le droit d'initiative des lois, abaissé le cens pour le droit de vote, "le roi Louis-Philippe fut la personnification de cette haute bourgeoisie que la révolution de Juillet avait portée au pouvoir". (LH.249).

S'il est vrai que sous son règne le progrès vers le régime parlementaire fut lent, il n'en est pas moins évident que la disparition de la noblesse comme classe et comme pouvoir social avait commencé bien avant. Depuis toujours, les Parlements avaient été peu favorables à la monarchie. Ils étaient à la base de l'administration de justice et puisqu'ils avaient le droit de présenter des remontrances lorsqu'ils enregistraient les ordonnances royales, ils se mêlaient de politique. Anéantis par Louis XIV, après sa mort ils ressuscitèrent. Durant le règne de Louis XV, ils furent source de nombreux ennuis et sous Louis XVI le projet de leur dissolution échoua. Opposition parlementaire et surtout création par la bourgeoisie d'un régime politique et social inspiré du programme des Philosophes furent la source de la disparition de l'Ancien Régime et avec lui de la noblesse (MHU. 8) L'Assemblée Constituante détruisit ses fondements juridiques; de plus l'hostilité royale provoqua une scission définitive entre révolution

et monarchie. Son discrédit devint total lors de l'Assemblée Législative et l'antagonisme envers le régime royal s'accrût. (MHU.9) D'ailleurs, vers 1789, la bourgeoisie s'était beaucoup enrichie à cause du développement remarquable du commerce, de l'industrie et des finances. Étant une force économique puissante, elle aspira à l'être au point de vue politique et social. Le texte balzacien nous renvoie au vote du futur Louis XVIII à l'Assemblée de notables en faveur de la double représentation du Tiers État quand la princesse de Blamont-Chauvry signale: "Le mauvais frère qui vota si mal dans son bureau de l'Assemblée constituante doit pactiser avec les libéraux, les laisser parler, discuter" (DL.207). Finalement, vers 1846, les banqueroutes, la crise financière doublée d'une crise industrielles déclenchèrent la chute de la monarchie. Ainsi, pour terminer et comme on peut voir, le dispositif construit à partir de l'espace intertextuel vient confirmer la thèse initiale: les grandes dames étaient destinées à disparaître de même que leur classe sociale, leurs conventions et leurs raffinements.

Sigles

-) DL: "La duchesse de Langeais"
-) LF: "L'histoire"
-) MHU: "Manual de Historia Universal"
-) OEM: "Otro estudio de mujer"
-) PG: "Le père Goriot"

Bibliographie

-) Balzac, Honoré: "La duchesse de Langeais", Folio Classique, Gallimard, Saint-Amand, 1997.
-) Balzac, Honoré: "La princesa de Cadignan", Obras Completas, Aguilar, T. II., Madrid, 1967.
-) Balzac, Honoré: "La mujer abandonada", Obras Completas, Aguilar, T. III., Madrid, 1968.
-) Balzac, Honoré: "Le père Goriot", Folio, Gallimard, Saint-Amand, 1985.
-) Balzac, Honoré: "Otro estudio de mujer", Obras Completas, Aguilar, T. II., Madrid, 1967.
-) Garramuño, Florencia: "Genealogías culturales", Beatriz Viterbo Editora, Bs.As., 1997.
-) Malet et Isaac: "L'histoire", T. II, L'Âge classique, Collection Marabout Université, Hachette, Paris, 1959.
-) Malet et Isaac: "L'histoire", T. III, Les Révolutions, Collection Marabout Université, Hachette, Paris, 1960.
-) Palacio Atard, Vicente: "Manual de Historia Universal", T. III, Edad Moderna, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.

Le destin dans "Le ventre de Paris", de Zola

Que d'erreurs se commettent quand on parle du destin! Que d'embûches jalonnent cette route! A dire vrai et en première approximation, le terme dissimule mal deux sens assez différents et même contradictoires, mais qui, malgré leur contradiction, se mêlent bien souvent, soulignant par là même un des paradoxes de notre condition humaine que Zola, sans s'en rendre compte peut-être, met en relief dans "Le Ventre de Paris". Il s'agirait d'abord d'une attitude passive, négative, assimilable à la résignation, face à un événement passé, présent ou futur auquel il s'avère impossible de changer quoi que ce soit. Toute une tradition qui remonte à l'Orient, passe par la philosophie grecque et s'insère fréquemment dans les conversations courantes signale cette attitude. "Rien à faire" dira Estragon inaugurant ainsi la pièce "En attendant Godot" ¹⁾. "C'est le destin" diront les gens devant un malheur inévitable.

Face à cette soumission qui s'identifie à une histoire conçue cycliquement, s'oppose un sens positif non plus de démission, mais d'active participation à la création d'une existence vue dans la perspective d'une histoire linéaire dans laquelle chacun des actes de l'homme contribue à forger son itinéraire. Entre ces deux pôles la pensée oscille insistant tantôt sur le premier, tantôt sur le second aspect. Ou bien tout est dit d'avance, tout est déterminé irrémédiablement, ou bien tout reste à faire.

Le XIXe siècle, en pleine euphorie scientifique, a édifié un monument au déterminisme, sans lequel, s'imaginait-il, la science devenait impossible. Claude Bernard, qui exerça une influence décisive sur Zola, dans son "Introduction à l'étude de la médecine expérimentale", tente de prouver "qu'il y a un déterminisme absolu dans les conditions d'existence des phénomènes naturels, aussi bien pour les corps vivants que pour les corps bruts". Claude Bernard appelle "déterminisme le cours qui détermine l'apparition des phénomènes" ²⁾. Liée à ce déterminisme, l'expérimentation constitue l'élément essentiel qui le confirme. Une connaissance parfaite des lois de la nature ouvre la voie à une détermination précise de l'avenir. "L'expérimentation, dit quelque part Claude Bernard, est le juge d'instruction de la nature". Et Zola, emboîtant le pas avec enthousiasme, ajoute: "Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions" ³⁾.

Nous voilà donc en plein naturalisme. L'artiste, selon Zola, se place devant la nature, a une idée a priori et travaille d'après cette idée. Sur ce point précis, il est en nette contradiction avec

Claude Bernard qui définissait l'artiste comme l'homme qui réalise dans une oeuvre d'art une idée ou un sentiment qui lui est personnel⁴⁾. Nous retrouvons ici, sous une forme simplifiée, le double sens du mot destin : ou bien un a priori, ou bien quelque chose de personnel.

Quelle grille pouvons-nous appliquer maintenant au "Ventre de Paris"? A première vue, il semble que ce soit la conception négative qui coïncide assez parfaitement avec l'idéologie naturaliste. En effet le cycle s'accomplit presque littéralement dans le roman. Le protagoniste Florent s'échappe de Cayenne au départ et le dénouement nous décrit son retour au bagne, comme si toute l'histoire vécue entre le début et la fin n'était que la marque indélébile de sa tragique destinée. Rien n'a changé non plus dans le cas de Lisa, l'autre protagoniste. Dès le début, elle est décrite comme "une belle femme qui dégage un air de grande honnêteté"⁵⁾. Et à la dernière page, on la revoit "immobile, avec sa carrure digne, donnant aux Halles le bonjour matinal, de ses grands yeux de forte mangeuse"⁶⁾. Entre ces deux descriptions presque parallèles, on contemple "sa belle face de vache sacrée"⁷⁾. On a souligné très justement "le caractère statique du roman fait d'une suite de tableaux, sans véritable action"⁸⁾. Et en conséquence, on pourrait presque affirmer que cette sorte de stagnation dans le récit indique clairement que Zola reste frappé par le destin tragique de l'homme, son impuissance à changer le cours des choses et la stérilité de toute révolte⁹⁾. Ainsi, malgré les péripéties qui émaillent le roman, on n'est pas très loin de deviner dès le début ce qui sera en fin de compte la conclusion, tant se révèle infaillible la force du destin.

Si nous détaillons maintenant quelques éléments biographiques de Florent et de Lisa, retrouvons-nous le même déterminisme? Il semble évident que Zola s'est efforcé d'en montrer les conséquences en insistant sur certains points, par exemple, dès le début, il nous montre un Florent timide et craintif, qui n'ose pas regarder en face le visage d'une femme et qui reste comme hanté tragiquement par le cadavre sanglant d'une jeune fille qui s'écroula sur lui lors des émeutes du 4 décembre; il y pense souvent depuis lors, il en rêve et il imagine qu'il aurait pu mener avec elle une vie heureuse¹⁰⁾. Par ailleurs, sa déportation à Cayenne n'est que la conséquence de ses élucubrations républicaines. C'est qu'une sorte d'inadaptation à la réalité le plonge par compensation dans des rêves utopiques de justice et de liberté. Et il n'est pas absurde de conclure que toute sa vie demeure orientée dans un sens unique et irréversible, actif dès le départ, permanent durant sa trajectoire et présent dans son terme.

Le cas de Lisa n'est pas moins évident. Nous savons que c'est une grosse et belle enfant, au regard séduisant et qui tient de sa mère le goût du travail. Elle a des idées très claires sur le bonheur dont chacun a la charge, sur la paresse, cause du malheur. En conclusion, c'est une fille rangée, raisonnable, logique avec ses besoins de bien-être, manifesté dès l'âge de six ans par la récompense à laquelle elle avait droit si elle avait été bien sage¹¹⁾. En somme, une parfaite commerçante, d'une honnêteté irréprochable et qui ne connaîtra aucune évolution dans son existence, comme si encore une fois, le film de sa vie était tourné d'avance.

D'autres figures secondaires suivent le même cours. C'est le cas en particulier de deux êtres, décrits comme prisonniers de leurs instincts et qui symbolisent au milieu des Halles une sorte de vie purement animale. C'est un couple, Marjolin et Cadine, qui s'engraissent et s'aiment au milieu des légumes et des fleurs, image parfaite du matérialisme envahissant.

Un autre personnage qui a son importance par le contraste qui l'oppose à Florent et qui, lui aussi, semble fidèle presque littéralement à une image dessinée par anticipation, c'est son demi-

frère, Quenu, un être gras qui trouve finalement sa voie dans la fabrication du boudin rouge et dans son mariage avec Lisa où l'amour et l'argent ne font plus qu'un. Tous les incidents de son existence soulignent ici une empreinte indélébile.

Sans poursuivre notre enquête plus loin, car bien d'autres personnages du roman suivent une ligne semblable, pour n'en citer que quelques-uns pris au hasard, que l'on pense à Mademoiselle Saget, à la Sariette, à la famille Méhudin, on ne peut qu'éprouver un certain malaise à voir tous les acteurs du drame jouer leur rôle a priori, sans qu'interviennent à première vue leur liberté et leur responsabilité. Deux êtres cependant dans le roman semblent échapper à cet étau dans lequel Zola enserre habituellement tous les personnages: il s'agit de Claude, le peintre, et de Madame François qui précisément ne peuvent être rangés dans la classe des Gras ou des Maigres. Ce sont eux qui manifestent de toute évidence un bon sens inaltérable, celui du menuisier qui fait une table de travail et qui se couche heureux de l'avoir terminée¹²⁾. Mais ce bonheur n'est pas encore pour Claude qui reste inquiet, car l'artiste qu'il est constate avec amertume qu'il n'en a jamais fini avec toutes ses ébauches. En effet, il semble que Zola ait voulu indiquer par ce porte-parole une solution esthétique au problème qu'il se pose. Cette orientation, teintée de scepticisme, est décrite au moment où le peintre, écoeuré par le matérialisme des Halles, s'amuse, si l'on peut dire, à transformer en un tableau pictural l'étalage de la charcuterie de Lisa, car ces belles choses, comme il le dit, ne sont pas faites pour être mangées, elles ne peuvent être aimées que pour leur couleur. La belle Lisa ne se conforme pas à ce point de vue et dès lors elle démolit la construction artistique de Claude pour refaire la vitrine à sa manière. La bêtise a repris le dessus.¹³⁾

Ce n'est pas Madame François, cette maraîchère au coeur tendre qui s'intéressa discrètement dès les premières pages du roman au sort de Florent mort de faim à son retour du bagne, qui pourrait opposer une résistance efficace à l'invasion de la matière. Bien sûr, Claude et Florent connaissent quelques heures de bonheur en sa présence. Mais il ne suffit pas d'une omelette partagée à la campagne pour fonder un mode de vie adapté au temps qui court. Un retour utopique à l'âge d'or ne peut être qu'anachronique et dépassé. Et l'autre utopie, celle de Florent l'est tout autant. Pour équilibrer une vie qu'il s'imagine médiocre, il s'engage à fond dans un mouvement révolutionnaire voué nécessairement à l'échec à cause de sa naïveté et des fantaisies intellectuelles et vantardes des complices avec qui il s'est abouché sans se rendre compte de son manque total de réalisme et de leurs projets fumeux. "Dans sa poche, le complot vécut; les notes devinrent des réalités, des données indiscutables".¹⁴⁾

Nous voilà donc enfermé dans un cercle infernal que Zola, pour confirmer le déterminisme et le sort auquel on ne peut échapper, approfondit en classifiant l'humanité en deux classes: les Gras et les Maigres. L'histoire de l'humanité pourrait se résumer dans le combat qui oppose depuis Caïn, un Gras, à Abel, un Maigre. "Ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs"¹⁵⁾. Le Gras a le Maigre en horreur, il veut l'ôter de sa vue d'une manière ou d'une autre. Et c'est bien le destin que connaît Florent, une fois de plus sur la route de Cayenne, éliminé par la grasse Lisa, la paix et le bien-être retrouvés, et identifiée pratiquement à son étalage de saucisses et de jambonneaux.¹⁶⁾

Si nous en restions là, nous devrions affirmer sans aucune hésitation que Zola confirme magistralement les thèses du naturalisme, aucun des personnages du "Ventre de Paris" ne pouvant échapper à son destin. Mais peut-on soutenir jusqu'au bout que ce cycle est définitivement fermé

surtout dans le cas de Florent et de Lisa? Tous leurs comportements ne seraient-ils que le fruit et la conséquence d'un déterminisme absolu, d'une hérédité et d'un milieu qui expliquent tout, avec l'interdiction de recourir à tout autre élément qui suggérerait un dépassement de la matière. Zola, avec raison, rejette la tentation du fatalisme qui suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendant de ses conditions. Dans le déterminisme cette manifestation n'est pas forcée, car le milieu où se déroule la vie de l'homme affublé d'un certain tempérament rend raison de sa conduite, sans qu'il soit besoin d'aucune autre explication. De toute façon, la distinction entre fatalisme et déterminisme est tellement ténue que finalement elle ne signifie pas grand chose, sauf qu'on pourrait peut-être laisser tomber entre les deux termes une goutte de liberté, ce à quoi le romancier ne se résoud pas.

Plutôt que de nous perdre dans la subtilité de ces distinctions, nous pouvons, me semble-t-il, découvrir un certain illogisme de Zola en constatant que ces personnages, malgré ce qu'il en dit, ne se conforment pas entièrement au déterminisme et qu'en eux aussi se font jour la liberté et la responsabilité. Nous appuierons notre démonstration sur une triple distinction qui nous semble capitale. On ne peut nier que l'homme entre dans l'existence riche d'un capital génétique, ou marqué, comme le dit Viktor Frankl, par un destin biologique, l'hérédité, dira Zola, fidèle disciple de Claude Bernard. Ce capital se complète par le destin psychologique, ensemble des facteurs animiques qui s'interposent avant l'action de la liberté spirituelle. Un troisième destin, sociologique, le milieu, caractérise l'action humaine située toujours dans une trame sociale qui exerce son influence sur l'individu¹⁷⁾. On ne peut nier ce triple héritage, mais de là à affirmer, au nom d'un dogme scientifique, que ces facteurs parviennent à rendre compte de tout le comportement, l'exagération est patente. Le destin fait partie de l'homme, comme le sol auquel l'attache la loi de la gravitation, sans laquelle il ne pourrait avancer d'un pas. Mais subsiste toujours chez lui ce que nous pourrions appeler un résidu, son ouverture à l'esprit. Florent, selon le naturalisme de Zola, ne serait-il qu'une pure victime ou bien manifeste-t-il d'une manière constante sa capacité de décision et de responsabilité? Relisons le roman sous cette lumière et nous suivrons la trajectoire du protagoniste d'un regard purifié de tout dogmatisme. Florent se charge de l'éducation de son demi-frère, se lance dans l'aventure révolutionnaire, s'échappe du bagne, s'acharne à trouver une place dans Paris et dans la communauté humaine. Son ambition qui le pousse à construire une société plus juste et moins matérialiste, tous ses comportements que l'on pourrait détecter dans des expressions très concrètes du texte ne prouvent-ils pas avec évidence qu'existe bien chez lui ce résidu dont nous parlions plus haut et qui est bien plus qu'un résidu, parce qu'il constitue en un sens très vrai l'essence de l'être humain.

De même Lisa, n'est-elle, elle aussi, qu'un pur jouet du destin? Son accueil de Florent, sa lutte pour lui faire accepter le poste d'inspecteur de la marée, ses soupçons sur sa vie politique, son acharnement à s'en débarrasser, sa visite au curé de la paroisse, sa déclaration tardive à la police, son triomphe final, tout cela ne serait que le fruit du déterminisme? Ne subsiste-t-il pas chez elle aussi ce résidu de l'esprit qui lui conseille d'emprunter sans hésitation le chemin de la dénonciation, ce qui lui permettra de récupérer la tranquillité et le bien-être de sa famille, but ultime de son existence?

Si donc les deux protagonistes du roman ne sont pas entièrement déterminés par leur destin et manifestent un degré de liberté et de responsabilité, le problème rebondit quand on se penche sur le cas général des Gras et des Maigres, éternels vaincus dans ce combat inégal. Ne s'agirait-il pas dans la pensée de Zola de l'opposition quelque peu manichéenne entre le mal et le bien et qui finit

toujours par le triomphe de la méchanceté? Ne passe-t-on pas ici insensiblement du déterminisme au fatalisme, comme si les Gras, plongés dans le matérialisme des nourritures terrestres ne pouvaient que s'assurer la victoire. Dans ce monde des Gras, tel que le décrit Zola, tant dans les Halles, ce ventre de Paris dégoulinant d'odeurs suffocantes que dans la charcuterie de la belle Lisa, "il n'était certainement pas, du plancher au plafond, un clou qui ne pissât la graisse"¹⁸⁾. Cette affirmation que l'on rencontre bien des fois sous d'autres formes tout au long du roman n'est-elle pas la preuve la plus évidente du dégoût que ressent Zola au spectacle de cet univers qui suinte la graisse et qui, par contraste, souligne la nécessité d'un autre monde mal et timidement annoncé par la tentative naïve et condamnée à l'échec de Florent? C'est ici qu'affleure dans toute sa dimension, la réduction qu'opère le naturalisme. Tout l'homme ne peut se comprendre à partir des lois sociologiques ou biologiques. "Le ventre de Paris" nous en fournit a contrario, s'il en était besoin, une preuve flagrante. "Seul, comme l'affirme Saint-Exupéry en conclusion de "Terre des Hommes", l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme"¹⁹⁾.

Notes

- 1) Beckett, S.: "En attendant Godot", Paris, Ed. de Minuit, 1976, p. 9.
- 2) Cité par Zola, E., "Le roman expérimental", Chronologie et préface par Guedj, A., Paris, Garnier, Flammarion, 1971, p. 60.
- 3) Ibidem, p. 65.
- 4) Ibidem, p. 94.
- 5) Zola, E.: "Le ventre de Paris", Paris, Flammarion, 1971, pp. 84-85.
- 6) Ibidem, p. 377.
- 7) Ibidem, p. 149.
- 8) Jouanny, R. A.: "Chronologie et Introduction", en Zola, ibid., p. 33.
- 9) Ibidem, p. 33.
- 10) Ibidem, p. 312.
- 11) Ibidem, p. 98.
- 12) Ibidem, p. 134.
- 13) Ibidem, pp. 268-269.
- 14) Ibidem, p. 320.
- 15) Ibidem, p. 273.
- 16) Ibidem, p. 377.
- 17) Frankl, V.: "Psychoanalyse et existentialisme", Mexico, FCE, 1983, pp. 135-147.
- 18) Zola, E.: ibid., p. 136.
- 19) Saint-Exupéry, A.: "Terre des hommes", Paris, Gallimard, 1985, p. 185.

Bibliographie

-) Encyclopédie française, Universalis, art. "Déterminisme".
-) Frankl, V.: "Psychoanalyse et existentialisme", Mexico, FCE., 1983.
-) Zola, E.: "Le ventre de Paris", Chronologie et Introduction par Jouanny, R. A., Paris, Flammarion, 1971.
-) Zola, E.: "Le roman expérimental", Chronologie et préface par Guedj, A., Paris, Garnier, Flammarion, 1971.

Note finale: Last but not least, nous adressons notre plus vif remerciement à la Docteure Lidia Moreau pour la générosité avec laquelle elle nous a prêté les livres dont nous avions besoin pour rédiger notre communication.

Destino, futuro y prospectiva en "Viaje hacia el fin de la noche"

Introducción

Cuando en 1932 apareció "Viaje al fin de la noche" de Céline generó una de las polémicas literarias más importantes del siglo entre los intelectuales: sus adversarios -los políticos y críticos académicos- señalaban la violencia y un pesimismo destructor, los partidarios -narradores de primera línea- señalaban el coraje tanto en el manejo de la lengua del pueblo francés como la honestidad de la visión de lo humano. Por esos años Céline no había escrito sus panfletos antisemitas, ni desplegado la otra polémica -la política alrededor de su vida que ocultó esta primera polémica- la estética. En la finalización del siglo la obra ya no concita polémicas: cada lector, cada crítico, cada escritor ha podido separar la paja del trigo, y "Viaje al fin de la noche" se presenta ya como la gran novela de Céline, y una de las más importantes novelas de la literatura francesa del siglo.

Nacida como la obra más escéptica de su tiempo, la que inspiró las literaturas anarquistas norteamericanas y las narrativas latinoamericanas a partir de los años cincuenta, la novela que denunciaba la gangrena social y personal de los individuos, sigue en pie en los albores de un tercer milenio, cuando todo el carácter profético de "Viaje..." si es que tenía algún residuo de ello, está cumplido.

La pregunta que pretendemos respondernos en este trabajo es cómo leer "Viaje al fin de la noche" en la tensión de la *prospectiva*. ¿Cómo se puede hacer de este viaje pasado e histórico la *desviación* necesaria de su lectura para justificar una lectura utópica de un texto nacido para negar toda voluntad y cualquier efecto de la misma para llegar al *futuro* o cuál es el lugar *utópico* en una novela negra?

¿Dónde radica la validez de esta pregunta? Comencemos diciendo que este tipo de pretensiones de lectura se afirma si sólo se sostiene que detrás de todo texto de arte existe una potencia como excedente de una lectura del goce, y que dicho sentido pasa a instalarse en lugares recónditos de la conciencia o la inconsciencia del lector. Posición tomada a partir de la lectura de Barthes, Sontag, Blanchot, Deleuze en orden cronológico de lectura. En segundo lugar es posible realizar una *lectura desviada del texto*. El término desviación remite directamente al origen de la poeticidad de un texto en razón de su desviación. El modelo de la desviación está ligado estrechamente a las posiciones estructuralistas ¹⁾. Y a la noción de *canon* ²⁾, superficie sobre la que se efectúa el desvío. Pero la tesis de Mukarovsky explica la transgresión del estándar y esta transgresión como mecanismo potencial de

sentido de un texto. La estilística de la desviación nos hereda la noción de lectura desviada, aquella que imprime otras reglas constitutivas del pacto de lectura al texto, y lo hace girar en otro sistema que no sea el estético³⁾, realizando una lectura fuera de lo instituido, *desterritorializada*.

En un mundo donde la igualdad humana se volvió técnicamente posible y políticamente impensable, nos concentraremos en "Viaje..." porque los problemas de un futuro incierto se hacen más visibles allí que en otros textos.

Pero por qué utópicas y por qué futuro?

Tal como hemos llegado al final del milenio, sería prudente detenernos a pensar por qué la reflexión sobre el futuro/destino? Es como si esta palabra "futuro/destino" es un significante tan potente que habilita que diferentes sentidos se le adhieran y la habiliten a articularse en diferentes y hasta antagónicas cadenas significantes. *¿Estamos en presencia de una sobre-determinación?*

Para ello habría que deslindar la distancia que media entre futuro y utopía. Futuro/destino es otro tiempo, utopía otro lugar. El futuro no es prospectivo. O la prospectiva está radicalmente contra el futuro salvaje. El futuro no se presenta como planificable mientras que la prospectiva viene deslindada por un campo donde se pueden pensar condiciones materiales de su producción.

El futuro/destino puede contener valores adscriptos culturalmente como negativos -decepción, escepticismos, angustias- la prospectiva siempre plantea proyectos y la utopía la imaginación de ese futuro y esa prospectiva⁴⁾.

Entonces podríamos así en una segunda instancia ver aquellas zonas de sombra, de los problemas de entrecruzamiento⁵⁾ que designan en el ámbito de la perspectiva de lectura política de la literatura y por consecuencia será necesario recurrir a la búsqueda de otras disciplinas. La pregunta que guía la búsqueda podría ser formulada así: *cómo la obra de un profundo escéptico, de una vital anarquista, una de las más terribles tragedias contadas o el relato final de la tragedia moderna puede ser pensada en función de futuro y contiene rasgos visibles y evidentes de lectura utópicas.*

La lucidez del pacto de lectura

El enunciado celinesco presenta la situación contemporánea como desesperada, hecha con todos los símbolos posibles de decadencia y de degeneración, acumula las imágenes sombrías y apocalípticas y se detiene en denunciar todo aquello que a sus ojos a todo precio debe hacer saber: las democracias, las masas domesticadas quieren la guerra, avinagradas, heridas, socavadas, despersonalizadas están tomadas por los odios absurdos fratricidas, absorbidas por las propagandas políticas que las impulsa a obedecer un deseo inculcado de obediencia⁶⁾ a los poderosos.

El *pacto de lectura* contratado por el narrador celinesco contiene un sólido lazo lingüístico: nosotros los lectores confiaremos plenamente en los sentidos de sus palabras para poder corresponderle. Guiñar un ojo acaso -a los rodeos que obliga la podredumbre humana-, implica tener el coraje de aceptar de plano las "noches" de la vida y del "alma". Los caminos de este pacto será descriptos por nosotros como *aceptación del destino de itinerante, piedad ante la baja de lo humano y paciencia para soportar la muerte. He aquí los lugares de lo utópico.*

Primer axioma de la utopía: aceptación del destino itinerante

Bardamú cree profundamente en que las cartas de los hombres están jugadas: las condiciones de clases y los lugares de nacimiento, la procedencia, describen por anticipado la historia. Nada puede oponerse a las fuerzas de los ricos, y a las selvas tropicales, las metrópolis o las ciudades provincianas. Residen en cada hábitat fuerzas que de diferentes modos tienen un solo objetivo: acabar con la individualidad del hombre, reducir su libertad, reprimir sus deseos, contaminarlo de maldad, volverlo obsecuente, débil, esclavo. *No importa donde el hombre nazca o viva, si es pobre no será dueño de sus actos, ni de sus deseos, menos aún de su futuro. Las sociedades son siempre de control.*

El trabajo de la novela comienza por presentar la hipótesis final. Primer axioma: *La máquina de la guerra es exterior al aparato del Estado*⁷⁾. Bardamú relata, fuera de la epopeya la exterioridad del estado y de la nación, la maquinaria de matar: la guerra. Inutilidad de la guerra que, sin meta ni destino, sin punto de llegada ni de partida, provoca el efecto de *desterritorializar* a sus propios soldados: en la guerra todos son expatriados regidos por la ley del más fuerte⁸⁾. En el relato de la guerra el personaje se aleja de las hazañas de los héroes que le conduce a la soledad y a la muerte segura, sin poder alguno.

Esta exterioridad es la que habilita el relato devenir y del nómada. La obra se inscribe en la tradición de los relatos de viajes y diarios de viajeros, e historias inaugurales de la tradición occidental. Sólo que esta vez el viajero no va a ningún lugar ni llega a ninguna parte. Bardamú más que viajero es un ambulante, un itinerante que sigue el flujo en un campo minado de condiciones pre-determinadas por el destino y otros tantos "accidentes". Es en este *no-espacio del viaje*, donde el personaje encuentra diferentes dimensiones para fundar un *nuevo tipo de saber*: seguir el flujo de la vida, trazar y concertar, el conocimiento de la humanidad, del otro, se vuelven imprescindibles las evaluaciones sensibles y las intuiciones, alejándose de todo saber apodíctico, categórico y racional. El pensamiento así se sustrae políticamente al pensamiento de un lazo entre estado moderno y razón. Entonces el personaje contrapone a la racionalidad del estado y del futuro que ella conlleva, una construcción de un territorio interior, de un pensamiento interior activo y fuerte "del que no puedo escapar" dice Bardamú. El nómada tiene pensamientos violentos, de apariciones discontinuas, son actos de un "pensador privado" (Deleuze, 101) que se oponen a los pensadores públicos. Los pensadores privados, son pensadores del afuera del sistema, y su función es destruir las imágenes, -la noología que sostiene el sistema violento- (el concepto pertenece a Foucault al referirse a Maurice Blanchot): en definitiva el propio Céline convierte el pensamiento de su personaje en una máquina externa -como la de la guerra- con la cual apuntar la demolición: la máquina de la guerra de pensamiento montada por Céline tienen dispositivos lingüísticos y retóricos precisos: una sintaxis y una lengua francesa que contiene todas las tonalidades, y varias capas de historicidad diferentes, en un trabajo verdaderamente arqueológico con la lengua. Este sujeto que piensa desde afuera y en el interior, no está en soledad sino que piensa con un lector futuro con el cual establece un pacto más que lingüístico de orden moral: *"yo no te miento porque no me miento, ...tu lector debes hacer lo mismo para poder soportar estas cuatrocientas páginas donde no se promete jamás placer"*.

Segundo axioma de la utopía celinesca: paciencia ante la muerte

El antiheroe de "Viaje..." conoce la diferencia entre actuar y hacer. Ve la vida frente a sí desarrollándose lentamente y madurando, siempre dándonos la clave que el mismo personaje se empeña por acuñar durante toda su vida novelesca: *la paciencia, el trabajo sin prisa, un cambio fundamental de la relación entre el tiempo del sujeto y el tiempo de la sinceridad*. En este sentido no es propiamente un anarquista a la manera de los personajes de la novelística "beat" que tanto leyeron a "Viaje..." Mientras los personajes "beat" golpean el tiempo, se desmembran en él, combatiendo el paso del momento o perdiéndolo largamente tras el humo del cigarro... Bardamú se empeña en darnos una de esas claves para sobrevivir. *La paciencia sería la llave de entrada para imponer a la vida el ritmo propio y no el ajeno. Esta paciencia poco o nada tienen que ver con la aceptación religiosa, pero es la base para el desarrollo de la creencia que sustenta el tercer axioma para seguir creyendo en el hombre: la piedad*. Se centra en un credo profundo en las fuerzas del destino propio de la materia: las cosas suceden a pesar de su aceptación o de su resistencia... pero esta vida que socava aún hasta los poderosos, puede ser escuchada si se tiene paciencia para esperar un trabajo, trabajo de la vida misma, no visible, que no tiene ningún objetivo, *el trabajo propio de la muerte*.

"Hay que saber caminar a la vejez valientemente. En verdad los pobres rejuvenecen por dentro a medida que avanzan hacia su fin. Siempre que ellos hayan tratado de descargarse de toda mentira, del miedo y del innoble deseo de obediencia que les inculcaron al nacer, resultan menos repulsivos." (366).

O enunciados del tipo *"La juventud, la verdadera y única, consiste en amar a todo el mundo sin distinción de ninguna clase; eso es lo único hermoso, joven y nuevo"* (366) en boca de este lúcido y pesimista personaje, surte el efecto de salidas a una utopía: *la lucidez sería el lugar propicio para sobrevivir*.

Aceptar la falta de utopía, con paciencia que requiere *"limpiarse de toda docilidad, en devolverla por la boca. Y si los pobres llegan a hacer esto antes de reventar del todo, entonces pueden sentirse orgullosos de no haber vivido inútilmente."* (366).

Estos *"Desperdicios de argumentos al asalto de nada"* (330) tienen como función el *trabajo de nombrar* el siglo, los "tiempos de la muerte ligera".

Como la "pulp fiction" inaugural presenta las pesadillas de la sociedad bajo el signo del capitalismo económico, el autoritarismo político y el canibalismo social al que opone no sin tono quijotesco *la sinceridad*, la claridad de una palabra que intenta nombrar con desesperación,

"El gran cansancio de la existencia no es más, tal vez que el enorme trabajo que nos tomamos para ser razonables" dice Bardamú. Ante ello el narrador opone un trabajo incansable sobre la lengua para confiar que la escritura posea intrínsecamente el lazo social de que "lo humano" carece.

Tercer axioma de la utopía: la piedad

La aceptación de la muerte, lleva a alejar las formas de construcción de un futuro, pero nos acerca a un tipo de acciones presentes: las piadosas. Lo más terrible que puede hacernos el destino es que nos alcance la muerte sin haber justificado la vida. Y lo único

que deja este mundo cruel es morir uno mismo sin traicionar la única verdad y la esencia de la muerte: verle la cara a la nada. La angustia de morirse "sin que haya valido la pena", anónimamente, preocupación rilkeana si las hay, nos lleva directamente a una salida: la preocupación por ser uno mismo, no retroceder ante el propio infierno, aceptar el amigo Robinson con el cual todos caminamos por las noches, y hasta compartir con él, el deseo, como en la escena con Madeloin.

Bardamú, el cobarde, no retrocede jamás ante las zonas oscuras de su propia humanidad, sus deseos, miedos, bajezas, las mira de frente con la lucidez de alguien que pudiera escapar de ellas, lucidez que desnaturaliza el miedo a la muerte, lo conjura y lo invita a jugar la partida, ya mucho más ligero de equipaje...

Lo terrible de la vida es hacer de este viaje por el mundo un lugar *"doblemente empobrecido: empobrecido por la pobreza de ese temor que es un temor malo y empobrecido de muerte porque ese pobre temor la arroja obstinadamente fuera de nosotros"* (Blanchot. 119).

Aceptada la muerte y el asesinato de los hombres a través de las guerras como condición natural de lo humano, no queda otra cosa más que disponerse a conocer sus mecanismos y llegar hasta ella lo más verdaderos posibles. Este hombre cree en la verdad, en la sinceridad, en una relación entre el deseo y las acciones; antes que una relación del logos. Así Bardamú saluda lo espantoso de la vida, como forma de conjurarlo... no le va a dar a los poderes indecibles de la vida el privilegio de poder seguir ocultándose.

Final

Como los anarquistas, Bardamú es un nómada, aquel que se comporta como un extraño en la comunidad, como un extraño con respecto a los destinos comunes (Alain Pessin. 153) por ello puede desenmascarar las falacias de los lazos sociales, todas las conspiraciones. Como todos los libertarios su pensamiento hace sospechar la existencia de una lógica diferente, lejana inflexible, pero este caminante no trae buenas nuevas, no adopta el punto de vista de la errancia absoluta, ya que no se puede escapar del territorio mayor que es el mundo donde los ricos ejercen una fuerza inmoral sobre los pobres.

"La razón de esta impotencia no reside sólo en la profundidad de la crisis mundial y en su complejidad, sino también en el aparente fracaso de todos los programas, nuevos o viejos, para manejar los asuntos de la especie humana⁹⁾. La aceptación de esta verdad y el crimen que ella conlleva debe devenir en piedad como único sentimiento humano posible. Si el amor es el nombre que los hombres débiles han puesto a un "excepcional sentimiento de confianza", la caridad es una obligación y por lo tanto debe provenir de la imposición de los dominantes, la piedad es una creencia y por lo tanto es el sentimiento humano propio entre los débiles. No involucra a la familia, o al prójimo sino a los pobres, a los sufrientes, a los débiles, y le es negada a los poderosos. La piedad surgida de la conciencia del destino y de la imposibilidad de esquivar a la muerte injusta, es la barrera para sentimientos que enmascarados se presentan como enemigos de los hombres que viven en la noche: ni compasión moral, ni clemencia política, ni misericordia divina. La piedad tiene un solo origen: el amor entre iguales. Ese amor que debe mantenerse incontaminado de las palabras y mucho más alejado de los enunciados académicos, por lo que no se diga más.

Notas

- 1) La noción de canon resucitada por el catedrático de Yale Harold Bloom, se presenta como el enclave donde pueda desplegarse un mapa de autores determinantes de la literatura occidental. Aquellos autores cuyo poder de contaminación de la matriz estética que construyen dan origen a una multiplicidad de textos y estilos en los que esta especificidad creada por el autor se despliega. Talento y mayor alcance son los límites del canon al que vuelve Bloom en el cual el canon se presenta como un bello hegemónico y como los verdaderos constructores del sistema literario donde giran como satélites las demás obras. Este canon presentado por Bloom deja fuera a Céline -cuando presenta la edad caótica (pero.) lo controvertido de esta noción es cómo se describe.
Pero esta idea del canon autoral-occidental en relación a un canon oriental tan discutible se contrarresta con la idea de que la obra sólo se "canoniza" una vez que irrumpe en el sistema literario y lo desestabiliza inculcándole nuevos sistemas estéticos y produciendo dentro del mismo canon un reacomodamiento fuerte. La idea de la función autoral de Foucault se contraponen fuertemente a esta noción de canon ya que los productores de discursividad, los autores fuertes como Freud, Marx y Nietzsche operan en una transdiscursividad, producciones nuevas, reglas de formación textual en un tiempo histórico largo.
- 2) Céline, excluido del canon, es uno de esos autores cuya obra "Viaje hacia el fin de la noche" actuó de manera subterránea en la configuración de las narrativas de las décadas del cincuenta y sesenta sobre todo la de origen norteamericano y latinoamericano, es decir en las literaturas que hacia los cincuenta estaban en la periferia. Centro y periferia no son ubicaciones geográfico-espaciales sino ubicaciones, implican un modo de instalarse con respecto a valores hegemónicos.
- 3) Sobre el uso de la noción de desvío Wolfgang Iser. "El acto de leer", Taurus, Madrid, 1987.
- 4) La tarea de olvido de pasado es una tarea retórica compleja que realiza todo proceso hegemónico, pero la historia está allí para mostrarnos cuantas veces la hegemonía presentó fisuras (el reformismo universitario, Forja -por ejemplo-). La noción de pasado de la cual resignifiquemos la perspectiva histórica, nos permitirá o cerrar la historia o reconstruir una tradición selectiva. El pasado significativo tiene una tarea que cumplir a la hora de o pensar no sólo los discursos críticos o la coyuntura sino una perspectiva futura.
- 5) Sobre el entrecruzamiento de las lecturas políticas y literarias en Céline Cfr. Michael Lacroix Nombre L' injure: la loi des discours. Communication prononcé au colloque des jeunes chercheurs Cetadest-celayt-Cer II. 24 et 26 septembre 1995 à Québec. Texte originelle.
- 6) Céline, "Viaje al fin de la noche". Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 287.
- 7) Delleze, Gilles: "El estado y la máquina de la guerra", p. 79.
- 8) Clastres, Pierre: "Antropología política", Gedisa. Se analiza allí la desterritorialización y el destino del guerrero en la sociedad primitiva. Allí además afirma que la guerra es el mecanismo más seguro para impedir la formación del Estado, manteniendo la dispersión y la segmentariedad de los grupos.
- 9) Hobsbawn, Eric: "Historia del Siglo XX", Crítica, 3ª, de 1996, p. 555.

El desplazamiento de lo trágico a la ironía. De "Antígona" de Sófocles a "Antigone" de Anouilh

"Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout..."¹⁾

Un presentador, Prologue, se adelanta a la obra que va a comenzar y señala a unos actores comunes, quienes están realizando las tareas más triviales y, sin embargo, se harán cargo, transcurridos algunos instantes, de una tragedia; entre ellos, una muchachita delgada que nadie podría tomar en serio va a ser Antigone y se enfrentará a Créon, contraponiendo sus juveniles certezas al poder y a la sociedad que acepta sus leyes.

En este contexto, con tal alarde de distanciamiento -se trata de una ficción que se va a representar y esto se subraya-, el destino como fatalidad en la vida de los hombres se ha desplazado hacia una verdadera desacralización. Cuando seguimos la trayectoria de Antígona en la obra de Sófocles sabemos que se enmarcaba en un contexto en el cual, a pesar de los cambios que venían renovando las concepciones del hombre en las polis como Atenas, aún se conservaba una firme creencia en la intervención de los dioses en el destino de los hombres. Es decir que Antígona moría engeguada por sus pasiones (orgullosa hija de orgulloso padre), pero también porque pesaba sobre ella la maldición de la familia de Edipo y porque la justicia divina distribuía equitativamente los castigos. El dejarse llevar por las pasiones (amor, cólera, obstinación) era el peor peligro para los seres humanos.

Algo muy esclarecedor aparece en el *kommós* o diálogo lírico que ella y el coro sostienen al comienzo del cuarto episodio: el coro empieza por atribuir la desgracia de la hija de Edipo al error de haberse dejado arrastrar por su apasionamiento hasta el extremo de la audacia, pero luego busca una causa anterior, algo más ajeno a los hombres que justifique esta muerte tan dolorosa; así, aparece la fatalidad: ella está pagando una deuda de sus antepasados. Tanto Antígona como Creonte no se dejan penetrar por las razones del otro, se encierran en sí mismos. Allí interviene una justicia superior, que distribuye a cada uno su parte de dolor. No únicamente para Antígona se ha decretado sentencia de muerte, a Creonte también le tocará sufrir las muertes de su hijo y su esposa. Es interesante, en este momento, recordar que Nilsson, en su análisis de la religiosidad griega, sostiene que esta perspectiva

de equilibrio es parte del pensamiento de Sófocles, y también que:

"Esta es la antigua doctrina: concóctete a ti mismo, sabe que sólo eres un hombre, que entre los dioses y los hombres media un abismo infranqueable. Esta concepción alcanza su cumbre en Sófocles. Su Edipo, que, desde la altura del poder y de la felicidad, sin culpa ninguna, es precipitado a una infinita miseria, es el ejemplo más grande y más conmovedor de la impotencia de los hombres y de la inevitabilidad del destino enviado por los dioses." ²⁾

¿Qué ocurre con la "Antígona" surgida en Francia, durante la ocupación alemana ³⁾, en plena Segunda Guerra Mundial? Se afirma que la jovencita va a representar su rol hasta el final, pero no como en Sófocles porque pese sobre ella la maldición de los Labdácidas, sino porque se llama "Antígona", es decir, por una razón absolutamente cultural y literaria, por esa tradición inscrita en el teatro occidental por Sófocles y retomada, reelaborada por numerosísimos autores a lo largo de veinticinco siglos en diferentes lugares y situaciones ⁴⁾. Subrayemos: la noción de lo teatral, la representación, "elle joue son rôle", aporta todo su peso (cultural, intelectual) desde las palabras de Prologue. El de esta Antígona es un destino literario.

Podemos afirmar que en el texto de Anouilh se observa una devaluación en dos órdenes:

- del **destino** como determinación divina, fatalidad asociada, a la vez, a las culpas humanas (la ceguera, las pasiones, la soberbia). Se ha visto desplazado, en nuestros contemporáneos, hacia una visión desacralizada, donde ya no tiene ningún valor trascendente como regulador de la vida de los hombres, sólo queda la espera de vivir lo que cada uno hace de su propia existencia, en medio de imposiciones, humillaciones y degradación. Se representa un papel mientras se espera que llegue la muerte. Dice Créon a Antígona:

"Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s'en mettre jusqu'aux coudes. C'est facile de dire non, même si on doit mourir. Il n'y a qu'à ne pas bouger et attendre. Attendre pour vivre, attendre même pour qu'on vous tue. C'est trop lâche. C'est une invention des hommes." (p. 83).

- de los **valores del mundo heroico**, con sus nociones elevadas que son el centro de lo trágico: el respeto debido a los dioses, al culto de los muertos y a las normas del *génos*, opuestas hasta la muerte contra los valores puramente civiles. En Antígona han sido minados por la desvalorización, propia de la visión del siglo XX, mediante el desenmascaramiento en el cual la conciencia lúcida, que ha conocido las más variadas y sutiles traiciones y genuflexiones en la guerra y, en especial, la ocupación ⁵⁾, observa como relativa toda conducta humana y, aún más, todo fanatismo. En las palabras de Créon hay sarcasmo,

"Pauvre Antígone, avec ta fleur de cotillon! Sais-tu qui était ton frère?" (p. 86).

pero también una postura relativista que se opone a cualquier idealismo que proponga la salvación

por la adhesión a un absoluto (a una idea de totalidad), al punto que hasta los ritos funerarios y el culto a los héroes son una farsa, representación hipócrita, por necesidades del poder, como lo revela Créon a Antígona:

"Et tu risques la mort maintenant parce que j'ai refusé à ton frère ce passeport dérisoire, ce bredouillage en série sur sa dépouille, cette pantomime dont tu aurais été la première à avoir honte et mal si on l'avait jouée. C'est absurde!" (p. 72).

Paul Ginestier ⁶⁾ analiza la geometría dramática y, específicamente, cuando trata las estructuras de situaciones simples, de geometría abierta, cuyas acciones avanzan en línea recta, toma como punto de partida el hecho de que apenas comenzada la obra de Anouilh ya se revela el desarrollo entero de la vida de Antígona. Ella está determinada por su destino: ser la orgullosa hija del orgulloso Edipo. Desde el comienzo hay en su trayectoria una proyección, en el sentido geométrico, del destino, hasta el momento crucial en que la protagonista se identifica verdaderamente con él ⁷⁾:

"Cette émergence, par laquelle une vie humaine s'inscrit sur le vecteur supérieur d'une entité suprahumaine, est un cas d'espèce du passage de l'existence à la surexistence." (p. 193).

Ahora bien, no da Ginestier ningún fundamento para comprender por qué una obra contemporánea, escéptica, compuesta en un contexto tal que cualquier idea que se afirme es cuestionada, pueda estar estructurada por una noción de **destino** fatalista o determinista, más apropiada al contexto de Sófocles que al de Anouilh. ¿Puede pensarse que Anouilh crea en el Destino? ¿O se trata de un recurso formalista de tomar literalmente la idea de "jouer son rôle" y llevar el absurdo hasta sus últimas consecuencias? Esto último quizás podría pensarse como significación que sustenta una obra contemporánea, con fuertes marcas de distanciamiento, lo que agudiza la fijeza y la lucidez de las miradas y no deja rincón sin iluminar, certeza sin destruir, ningún resquicio donde pueda colarse alguna "fe" en alguna ideología humana que conduzca a la acción, sino que la acción es en sí inevitable, porque se vive y hay que actuar, tal como Créon, sin ideales, sólo porque alguien debe hacerse cargo del poder. En palabras de Créon:

"Mais, bon Dieu! Essaie de comprendre une minute, toi aussi, petite idiote! J'ai bien essayé de te comprendre, moi. Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque. Cela prend l'eau de toutes parts, c'est plein de crimes, de bêtise, de misère... Et le gouvernail est là qui ballotte." (p. 81).

Antígona, en el texto sofoclesiano, se conoce a sí misma en el punto exacto donde se encuentra su breve trayectoria de vida con su destino. Ha nacido para el amor y se sacrifica por él.

En "Antígona", ya vimos cómo se nos da a conocer anticipadamente su destino; por consiguiente, el momento cuando Antígona encuentra su anunciado fin, no nos remite a una concepción de una existencia superior, sino que ubica al espectador en la perspectiva de que se trata de una representación teatral y, al mismo tiempo, de otro plano en que los hombres son pensados como actores

que en la vida representan un rol. Esto reenvía al público al análisis crítico de las situaciones y las actitudes humanas.

La ironía, con una sonrisa que duele, instala al espectador en una posición distanciada desde la cual puede reflexionar críticamente sobre el hombre enfrentado a situaciones límites, sobre el valor del amor (filial, de pareja) y, fundamentalmente, sobre el poder, la razón de estado, el individuo en conflicto con la sociedad. Seguramente, este distanciamiento obraría sobre los contemporáneos del París de la ocupación provocándolos a salir de sí mismos, a verse representados en la escena por sus posiciones colaboracionistas o resistentes al poder, en sus heroísmos y en la mala conciencia de los traidores.

Notes

- 1) Anouilh, Jean: *"Antigone"*, Paris, La Table Ronde, 1992, p.p. 9-10. Las citas del texto francés remiten a esta edición.
- 2) Cf. Nilsson, Martin P.: *"Historia de la religión griega"*, Madrid, Gredos, 1953, p.p. 72-73.
- 3) Recordemos que *"Antigone"* se estrenó en 1944, cuando estaba plenamente vivo el enfrentamiento entre la resistencia y los colaboracionistas. Casi inevitablemente, las actitudes de los personajes de la obra, en especial de Créon, serían analizadas en correlación con las del gobierno de Vichy. Le Boterf, cuando pasa revista al teatro parisino de la época, titula una de sus secciones: *"Antigone: une apologie de la résistance ou un plaidoyer pour la collaboration?"*; y en ese párrafo comenta: *"Aussi certains partisans de la collaboration assimilent-ils d'emblée le roi de Thèbes à Pierre Laval, obligé de croire à la victoire allemande sous peine de voir son pays englouti sous le raz de marée du bolchevisme. Come le chef du gouvernement de Vichy, Créon semble déchiré par l'ingratitude douloureuse de sa charge: Je sais bien, dit-il, que je fais une sale besogne."* (p.p. 251-2). Cfr. Le Boterf, Hervé. *"La vie parisienne sous l'occupation (1940-1944)"*, Tome I, Paris, Éditions France-empire, 1974.
- 4) Barrault, Jean Louis: *"La conscience humaine et la raison d'état"*, dice: *"Histoire d'un conflit permanent et universel. Tandis que nous suivons le déroulement de l'action et que nous y participons, toutes sortes d'évocations, de souvenirs, de réminiscences reviennent à l'esprit. A chaque instant, quelqu'un en nous murmure: Cela me rappelle quelque chose."* Cahiers Renaud-Barrault. *"A propos de Antigone"*, Nº 103, Gallimard, février 1982, p. 10.
- 5) Bourgeade, Pierre: en *"Histoire d'Antigone"*, al revisar la cuestión de la muerte de Eteocles y Polinice, enfrentados en dos bandos opuestos, da el ejemplo del odio entre colaboracionistas y resistentes: *"Dans notre propre pays, il y a peu d'années, d'innombrables familles se trouvèrent divisées en deux camps -résistants, collabos- se vouant une haine mortelle."* Ibid. p. 25.
- 6) Ginestier, Paul: *"Le théâtre contemporain dans le monde"*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- 7) Cf. Ginestier: Op. cit., p.p. 192-3.

Bibliographie

-) Anouilh, Jean: *"Antigone"*, Paris, La Table Ronde, 1992. *"Nuevas piezas negras. Jezabel. Antigona. Romeo et Jeannette. Medea"*, Buenos Aires, Losada, 1983.

-) Bailly, A.: *"Dictionnaire Grec-Français"*, Paris, Hachette, 1993.
-) Cocteau, Jean: *"Journal (1942-1945)"*, Paris, Gallimard, 1989. *"Antígona. Reinaldo y Armida"*, Buenos Aires, Emecé, 1952.
-) Fustel de Coulanges, N.: *"La ciudad antigua"*, Buenos Aires, Emecé, 1951.
-) Jaspers, Karl: *"Esencia y formas de lo trágico"*, Buenos Aires, Sur, 1960.
-) Kirk, G. S.: *"El mito: su significado y funciones en las distintas culturas"*, Barcelona, Barral, 1973.
-) Ginestier, Paul: *"Le théâtre contemporain dans le monde"*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961. *"Jean Anouilh"*, Paris, Seghers, 1969.
-) Grimal, Pierre: *"Diccionario de mitología griega y romana"*, Barcelona, Paidós, 1994.
-) Le Boterf, Hervé: *"La vie parisienne sous l'occupation (1940-1944)"*, Tome I, Paris, Éditions France-empire, 1974.
-) Lida, María Rosa: *"Introducción al teatro de Sófocles"*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
-) Mondolfo, Rodolfo: *"La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua"*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
-) Nietzsche, Federico: *"El origen de la tragedia"*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1985.
-) Nilsson, Martín: *"Historia de la religión griega"*, Madrid, Gredos, 1953.
-) Rodríguez Adrados, Francisco: *"Fiesta, comedia y tragedia"*, Barcelona, Planeta, 1972.
-) Scabuzzo, Susana: *"Tratamiento del mito en tres tragedias de Sófocles"*, U. N. del Sur, Bahía Blanca, Utopía Ediciones, 1994.
-) Sofocles: *"Tragedias"*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción y notas de Assela Alamillo. *"Antígona"*, Buenos Aires, Eudeba, 1993; introducción, traducción y notas de E. Ignacio Granero. *"Antígona"*, Buenos Aires, Albatros, 1971; introducción, versión y notas por María Celina Griffero.
-) Sophocle: *"Les Trachiniennes. Antigone"*, Paris, Société d'édition "Les belles lettres", 1962; texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon.
-) Steiner, George: *"Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura"* Barcelona, Gedisa, 1991.
-) Vernant, Jean-Pierre: *"La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia"*, Barcelona, Gedisa, 1986. *"Los orígenes del pensamiento griego"*, Buenos Aires, Eudeba, 1983.

(Publicaciones Periódicas)

-) Cahiers Renaud-Barrault: *"A propos de Antigone"*, Nº 103, Gallimard, février 1982.
-) Revue d'Esthétique: Numéro spécial. *"Le rire, le comique, l'humour"*, Tome trois.
-) Fascicules 3 et 4, Presses Universitaires de France, juillet-décembre 1950.
-) Cuadernos de Literatura, Nº 1: Instituto de Letras. Facultad de Humanidades, U.N.N.E, Resistencia, 1982.

a Hilda Torres Varela

Patrick Modiano ou le destin de quête

*"En ma fin est mon commencement".
-Devise inscrite au trône de Marie Stuart.-*

D'après le dictionnaire de la langue, le destin est l'enchaînement nécessaire des événements et de leurs causes, ce qui arrive à chacun en bien ou en mal et, aussi, la puissance qui, dans la croyance antique, règle sans appel la vie des hommes et le cours des événements. L'homme, créature limitée, se trouve fatalement poussé à renverser ses limites, déchaînant une force vitale inouïe qui le mène à l'autodestruction. La tragédie de l'homme, mais également sa dignité, naissent du fait qu'il ne voit pas de signes claires pour suivre la loi des dieux, il ne peut que poursuivre une difficile recherche, non dépourvue des risques y compris moraux.

En 1975, Patrick Modiano disait déjà *J'ai toujours eu l'impression d'être le fruit du hasard, d'une rencontre fortuite*¹⁾. Il le dit encore, et cette idée de destin mêlée à celle du hasard marque le point de départ de l'errance de ses héros, perdus dans le présent, vers le passé. Modiano conclut avec ses lecteurs un pacte ambigu; l'ambiguïté constitue l'essence même de l'autofiction. Le terme, dû à Serge Doubrovsky, désigne la fiction que quelqu'un a décidé en tant qu'écrivain de se donner de soi-même y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse²⁾. Modiano s'est toujours expliqué à ce sujet en disant qu'il mélangeait la vérité et la fiction en un dosage variable où dominait quand même l'invention et que son but était celui de mentir-vrai.

Presque tous les discours psychanalytiques s'accordent pour mettre en rapport le constat d'une réalité insatisfaisante et l'acte d'écrire; et c'est sans doute l'obsession permanente de comprendre le contexte de sa naissance, notamment le destin de son père, la réalité angoissante qui déclenche les itinéraires de ses héros insatisfaits et sans racines.

L'absence du père est une constante dans l'oeuvre de Modiano; on y trouve systématiquement un père romanesque juif, malheureux et apatride, plus ou moins malhonnête qui abandonne son enfant; mais c'est surtout dans son dernier roman, "Dora Bruder", qu'il réussit à instaurer un dialogue avec lui, une sorte de réconciliation. Il devait le faire pour comprendre ses activités, ses absences, les malentendus; il devait le faire, car le destin de son père est une pièce capitale dans la construction de son propre destin.

Albert Modiano, de nationalité française, était un juif d'origine orientale dont les aïeux s'appelaient

Méndez, Martha Graciela

Modigliani et vivaient en Italie.

“Dora Bruder” est une enquête inachevée, la tentative de reconstruire l’histoire d’une adolescente juive française ordinaire au destin extraordinaire. Modiano part d’une annonce vraie, parue le 31 décembre 1941 dans la rubrique “D’hier à aujourd’hui” de *Paris-Soir*, selon laquelle M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris, demandaient des renseignements à propos de leur fille disparue. Le héros, personnage, enquêteur, narrateur lit cette annonce en 1988 et, quasi naturellement, démarre un itinéraire vers le passé qui le conduira fatalement à son père avec qui il rétablira une relation difficile et, en même temps, complice. Le fait de suivre les traces de la jeune fille ouvrira la voie d’une errance vers un temps qui lui permettra de justifier, sinon de comprendre, les attitudes de ce personnage sombre et absent qu’était son père. Comme presque toujours, cette errance se fixe à Paris; il était un enfant quand il fréquentait le marché aux Puces de Clignancourt avec sa mère, puis, dans les années soixante, le jeune homme se rendait aux cafés du quartier, au bout du boulevard Ornano ou devant le mur des Tourelles pour des raisons privées. En tout cas, c’est son père qu’il cherchait, à l’époque il ne savait rien de Dora Bruder.

Un père essaye de retrouver sa fille, signale sa disparition dans un commissariat, (...). Mais ce père est lui-même “recherché”. Des parents perdent les traces de leur enfant, et l’un d’eux disparaît à son tour, (...), comme si l’hiver (...) séparait les gens les uns des autres, brouillait et effaçait leurs itinéraires, au point de jeter un doute sur leur existence.³⁾

Une photo de Dora Bruder appelle immédiatement l’image du père; ses amis et ses activités s’associent à ceux de l’entourage de la jeune fille et le faux qu’avait toujours constitué son histoire se dissipe dans l’appartement du 15, quai de Conti, résidence privilégiée de l’autofiction de son enfance, le même appartement qu’avait loué en 1941 Maurice Sachs, connu des Bruder et d’un certain Albert, surnommé “le Zébu”.

Ce Zébu, Albert Sciaky, portait le même prénom que mon père et appartenait lui aussi à une famille juive italienne de Salonique.⁴⁾

“Rue des boutiques obscures” est le premier roman que Modiano dédie à son père. L’histoire d’un amnésique qui suit les traces de sa mémoire se construit sur la même errance vers le temps du père⁵⁾, et dans laquelle il emmène le lecteur. Le besoin d’une identité est toujours lié à une quête sur ses origines, d’où le caractère circulaire de l’itinéraire et les portes qui se ferment sur les boîtes à souvenirs. Le cas le plus pathétique de la perte du destin est, sans doute, le manque de toute mémoire. C’est pourquoi il faut la reconstituer à partir des pistes plus ou moins rassurantes. Lorsque tous les chemins se ferment, le héros de “Rue des boutiques obscures” décide d’entreprendre la route de ses origines, près de l’ancien ghetto, à Rome.

Et puis, il me fallait tenter une dernière démarche: me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2.⁶⁾

Dans une vision binoculaire, pleine et panoramique de l’homme et de l’univers, l’issue s’avère

incertaine et le voyage interminable. L’inachèvement irrémédiable marque le *destin de quête*. Puisque la naissance est une mort et la mort une naissance, la vie toute entière devient une série de passages entre vie et mort, ponctuée de crises. Le héros modianesque invente son chemin en marchant, pour éveiller des paradigmes, des notions que les circonstances de son errance avaient bloqués. Il semble obéir à un devoir-vivre qui le dépasse, le commande; ses finalités ne lui appartiennent pas, c’est plutôt lui qui leur appartient. Mais, en tant qu’individu, son vouloir-vivre le pousse à la quête: il s’agit d’un apprentissage qui vise à articuler ce qui est fondamentalement disjoint et qui devrait être fondamentalement joint. Le génie de l’espèce se trouve dans l’intercommunication entre l’imaginaire et le réel, le logique et l’affectif, l’inconscient et le conscient, d’où tous les égarements, confusions, angoisses, erreurs, errances – surtout errances –, mais d’où, en même temps, toutes les connaissances profondes et les créations nées du désir.

L’homme, créature limitée, conduit par la peur vers sa fin, s’empare d’un espoir d’orientation dans le désir d’assurer avec quelque certitude le destin vers lequel il s’achemine. Lorsque le présent se trouve vide de possibilités, de réponses, de sens, l’homme fuit vers le passé, c’est à dire, il conçoit le passé comme une sorte de talisman, de religion. Si le destin s’est ouvert à une quantité de directions et que toutes deviennent impraticables, c’est normal que l’homme prenne la voie inverse et qu’il reconstruise la mémoire pour y trouver la réponse. Nous pourrions même dire que nous nous méfions de l’avenir parce que nous nous soucions beaucoup du présent. Le présent de Modiano, solidement installé dans le paradigme de la complexité, notre présent, ouvre tellement de voies vers l’avenir qu’il nous oblige à retourner à l’histoire, à fouiller dans le passé, à y chercher les explications qui nous manquent.

Dans ce sens, le temps du père constitue le plus paradigmatique des exemples et il a fallu que l’écrivain voyage jusqu’à ce temps-là à chaque roman, à chaque entretien, probablement à chaque moment de sa vie, pour pouvoir essayer la tentative d’une réconciliation. Pour Albert Modiano les années noires sont le temps des peurs et des combines, et aussi celui de la rencontre de celle qui deviendrait sa femme; l’art compliqué de survivre mêlé au simple et pur hasard.

Je pense à Dora Bruder. Je me dis que sa fugue n’était pas aussi simple que la mienne une vingtaine d’années plus tard, dans un monde redevenu inoffensif. Cette ville de décembre 1941, son couvre-feu, ses soldats, sa police, tout lui était hostile et voulait sa perte. A seize ans, elle avait le monde entier contre elle, sans qu’elle sache pourquoi.⁷⁾

Il faut définir le hasard comme le manque d’une cause qui empêche de prévoir par avance qu’un événement va se produire, mais l’intervention du hasard devient toujours du comportement humain, même si ce comportement n’est pas intentionnel. Dora était une fille rebelle, condamnée à la déportation si nous regardons l’histoire depuis notre présent. C’est par hasard que ses parents l’inscrivent dans un pensionnat religieux, celui du Saint-Coeur de Marie, c’est aussi le hasard qui les a poussés à dénoncer sa fugue et de tirer ainsi l’attention des autorités sur elle.

Mais il me semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c’est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la

*solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étau se resserre.*⁹⁾

Le doute est une émotion qui correspond au destin multiple. Quand nous vivons une situation aléatoire d'incertitude nous entrons dans un carrefour construit de sens pluriels, divergents, contradictoires. Ce carrefour semble être le point de départ de tous les héros narrateurs de Modiano; la divergence et les contradictions se traduisent dans ce qu'on a appelé le climat modianesque qui entraîne le lecteur et qui le pousse à y chercher son propre destin.

*Il faudrait savoir s'il faisait beau ce 14 décembre, jour de la fugue de Dora. Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité -le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous.*⁹⁾

Autour de la disparition de Dora le lecteur navigue dans d'autres souvenirs, lectures, blessures, rencontres, qui provoquent la parenté nécessairement solidaire des juifs français traqués derrière leur étoile jaune, qu'ils la portent ou pas. Malgré la précision de son enquête, le narrateur jamais saura si Dora avait été inscrite comme juive avant d'être arrêtée; du fait, son nom n'était pas sur le dossier de ses parents et elle fréquentait une école chrétienne. A son tour, le père du narrateur avait décidé son destin de survivant en évitant d'afficher son identité.

*Pour mon père qui avait quatorze ans de plus que Dora Bruder, la voie était toute tracée: puisqu'on avait fait de lui un hors-la-loi, il allait suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédients à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir.*¹⁰⁾

Selon les éléments apportés par l'enquête, Albert Modiano a été arrêté en même temps que Dora, mais, leurs destins seront bien différents. La jeune fille sera envoyée aux Tourelles, de passage pour Drancy tandis qu' Albert Modiano sera libéré miraculeusement par un énigmatique personnage appartenant probablement à une bande sinistre, à la fois mafia et police politique au service des Allemands¹¹⁾. Ceci explique au lecteur les propos de l'écrivain lorsqu'il prétend être né du "fumier de l'occupation", mais pour lui, ce n'est pas assez, il doit continuer la quête, il a besoin de comprendre, il suppose, il interroge les "sentinelles de l'oublié", il essaie d'interroger son père. Nulle réponse, Albert Modiano ne réagit jamais, il évite le regard de son fils qui devra finalement continuer jusqu'à l'infini la réécriture d'une histoire qui a beaucoup plus d'importance pour lui que pour son père.¹²⁾

Il est temps de dire qu' après notre enquête à nous, la phrase selon laquelle Modiano se sent le fruit du hasard acquiert une clarté fondamentale: si le destin de Dora Bruder avait été celui de son père, il ne serait pas né. Mais, Albert réussit à s'évader du dépôt et rencontre Luisa Colpeyn avec qui il aura deux enfants.

Son frère Rudy, mort à l'âge de dix ans, est une plaie toujours ouverte dans l'âme de l'écrivain, Bruder signifie frère en allemand, l'obsession pour le sort de Dora Bruder pourrait très bien s'expliquer par un effet de substitution, Patrick aurait voulu changer le destin d'un frère qui lui manque toujours.

Chaque vie est toujours tissée avec un fil de hasard mêlé à un fil de nécessité; les romans de Modiano nous montrent ce composé d'ordre et de désordre, de chance et de malchance, d'événements et de non-événements, d'accidents et d'inéluctable qui constitue la matière de la vie de l'homme et qui préfigure son destin de quête.

Notes

- 1) Entretien avec D. Jamet, "Lire", octobre 1975, in Laurent, Thierry: "L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction", PUL, 1997, p. 25.
- 2) Laurent, T.: op. citée, ch. 1.
- 3) Modiano, Patrick: "Dora Bruder", Gallimard, 1997, p. 84.
- 4) Ibidem, p. 101.
- 5) Les années de l'Occupation, mais aussi, les années de l'enfance et de l'adolescence de l'écrivain avec les activités mystérieuses du père et ses absences.
- 6) Modiano, P.: "Rue des boutiques obscures", Gallimard, Folio, 1978, p. 251.
- 7) Modiano, P.: "Dora Bruder", p. 80.
- 8) Ibidem, p. 59.
- 9) Ibidem, p. 61.
- 10) Ibidem, p. 66.
- 11) Dans "La Ronde de Nuit" Modiano présente un personnage qui reconstruit la jeunesse d'un père qu'il connaît à peine.
- 12) Dans "Fleurs de ruine" Modiano présente un narrateur qui s'interroge sur l'état d'esprit de son père après qu'il eut la vie sauve.

Bibliographie

-) Brunel, Pierre: "La littérature française aujourd'hui", Librairie Vuibert, Paris, 1997.
-) Dumézil, Georges: "El destino del guerrero", Siglo XXI Ediciones, México, 1969.
-) Gil Calvo, Enrique: "El destino", Ediciones Paidós, Barcelona, 1995.
-) Laurent, Thierry: "L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction", Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1997.
-) Modiano, Patrick: "Dora Bruder", Gallimard, Paris, 1997 / "Fleurs de ruine", Points, Editions du Seuil, Paris, 1991 / "La ronde de nuit", Folio, Gallimard, Paris, 1969 / "Remise de peine", Points, Editions du Seuil, Paris, 1988 / "Rue des boutiques obscures", Folio, Gallimard, Paris, 1978.
-) Morin, Edgar: "La complexité humaine", Flammarion, Paris, 1994.
-) Nettelbeck, C.W. et Hueston, P.: "Patrick Modiano, pièces d'identité", Lettres Modernes, Paris, 1986.
-) La nouvelle revue française: N° 529, Février 1997.
-) Magazine littéraire: N° 353, Avril 1997 / N° 354, Mai 1997 / N° 363, Mars 1998.

La part du destin dans la pensée d' Héctor Bianciotti

L'allusion au destin apparaît avec insistance dans l'oeuvre d' Hector Bianciotti, notamment dans ses deux derniers ouvrages à caractère autobiographique: "Ce que la nuit raconte au jour" et "Le pas si lent de l'amour". Ces deux longs aveux révèlent l'adhésion de l'auteur à l'idée que chacun de nous suit, au long de son existence, les grandes lignes tracées par la destinée au moment de notre naissance.

Il ressent au fond de lui-même l'impression qu'il avance vers "des portes infranchissables donnant accès au destin".¹⁾

Or une telle adhésion à la force irrésistible imposée d'en haut lui permet de tout avouer et de mettre sous un jour implacable les coins d'ombre de son existence. D'autres que lui, plus portés à croire que la volonté suffit à se créer une vie, en cacheraient peut-être certains détails obscurs.

Bianciotti, par contre, se laisse aller aux confidences sans pour autant cesser de nous avertir qu'en cela il a obéi à son destin avec fidélité.

Le fait de suivre des routes tracées d'avance lui permet de:

a) considérer sa naissance en pleine pampa argentine comme un arrêt venu des lois supérieures, fatalement.

b) parler de son tempérament et de ses penchants comme de quelque chose d'hérité, non pas de ses parents mais d'une étrange détermination du sort.

c) énumérer les circonstances qui ont décidé de sa vie et l'ont amené à devenir ce qu'il est aujourd'hui, circonstances pour la plupart extérieures à sa propre volonté.

Revenons sur chacun de ces points.

Sa naissance au milieu de la plaine, à Córdoba, sera toujours ressentie par lui comme la plus fatale contrainte à laquelle il ait été soumis. Il s'y sent captif, éloigné de sa véritable patrie, écrasé entre ce ciel et cette terre qui s'étendent démesurément devant ses yeux. Toute son enfance va se dérouler dans ce lieu d'exil où sa sensibilité aura le temps de cumuler des blessures.

Depuis des temps immémoriaux la science des astres considère le moment de notre naissance comme la clé du mystère d'une vie. La position des planètes et du soleil par rapport à l'endroit et à l'instant précis d'une naissance a une valeur décisive pour l'avenir de celui qui vient au monde. Cette influence astrale unie aux composantes biologiques, psychiques dans lesquelles interviennent aussi

l'hérédité et le milieu, constituent ce tissu qu'on appelle destin.

*"Je suis né sous le signe des Poissons"*²⁾ avoue l'écrivain. Cet aveu peut faire sourire avec un certain dédain plus d'un lecteur trop vite porté à trouver l'auteur assez naïf ou superstitieux. Cependant Bianciotti croit révéler par là une des clés fondamentales de sa pensée. Il nous révèle précisément ce que nous pressentions déjà comme un arrière fond des ouvrages antérieurs aux deux derniers: la terre sur laquelle il a ouvert les yeux sur le monde lui est un milieu hostile. Il ne possède la moindre disposition pour s'y adapter et dès les premières années de son enfance, il traînera son dégoût de la plaine, univers carcéral par excellence.

En ce qui concerne sa personnalité il avoue être rêveur, indolent, sournois, impressionnable, mélancolique, trop sensible, trop assoiffé d'affection, impatient et cependant capable de céder le pas à l'insouciance. Sujet à des crises de conscience, en rien combattif, plutôt faible, lâche souvent, vite adapté aux circonstances ambiantes irréprochables. Or ces caractéristiques on les retrouve reproduites dans tout traité d'astrologie sérieux comme les traits les plus remarquables des natifs du signe des Poissons.

Issu d'une famille traditionnelle, fortement attachée à la terre et à l'ordre établi, le jeune Hector se sent frappé par une loi de déviance qui le rend très différent des autres membres du groupe familial. Ce sensuel tiraillé par un penchant homosexuel, s'oblige au secret et force sa nature à ne se manifester que loin du regard des autres.

Rarement il a la conscience de suivre la dictée de sa volonté (son entrée au séminaire, son départ pour Córdoba, son choix de la musique et de la littérature en sont des exemples). Sous prétexte de faiblesse de caractère il se laisse porter par la force des choses. Jour après jour il ajoute aux stigmates de sa naissance sur la plaine ceux de ses carences affectives, car l'enfant ne verra presque jamais assouvie sa soif de caresses dans cette famille si peu portée à ce genre de manifestations. Doué d'un vif attachement aux bêtes, il sent se creuser irrémédiablement le fossé qui le sépare de son père capable d'abandonner au bord du chemin la chienne prête à accoucher ou de noyer dans un puits toute une portée de chatons. Cinquante cinq ans plus tard, en évoquant ces scènes, il continue à ressentir le poing de fer de la destinée l'obligeant à vivre auprès du père tyrannique, au milieu des étendues poussiéreuses.

Ainsi, au sein de la famille vouée à l'indifférencié, il fait figure d'un être à part, renfermé dans son silence contemplatif, presque jamais révolté.

Si son entrée au séminaire constitue un des choix librement consentis, elle lui révèle avec clarté à quel point le choix du destin va travailler dans un sens tout à fait opposé au sien. C'est dans ce cadre qu'il aura accès à des révélations aussi frappantes qu'inattendues: la vérité sur une sensualité douteuse, la passion de la musique et, surtout, celle de la littérature. En même temps il découvrira que sa vocation religieuse n'était qu'un mirage vite dévoré par la réalité d'une vocation différente.

*"J'ignorais que ce n'est pas dans l'exaltation mais le ventre à terre, que l'on monte vers Dieu"*³⁾. *"J'eus l'impression qu'un bouleversement se produisait en moi, par une magie venue de plus haut que le poète, des hauteurs mêmes du langage, à la frontière de la musique"*.⁴⁾

Ainsi, sans se le proposer, il découvre des vérités fondamentales mais il sait intimement qu'il a été prédestiné à le faire. Plus tard commencera l'errance en quête d'un espace qui le retienne loin

de la ville étriquée où ses parents se sont installés (Villa del Rosario), alors viendront les séjours dans les villes de Córdoba et de Buenos Aires mais, partout, il se sentira un étranger. Entre temps vont surgir tous les avatars qui changeront complètement sa vie: des travaux médiocres, la menace représentée par le régime péroniste dont deux hommes qui le suivent à la trace, Aníbal et Hermes, se font l'incarnation. C'est justement l'un d'eux, ce Hermes au nom mythique, le porteur de l'ordre de quitter le pays et des papiers nécessaires pour le voyage.

Or ces deux personnages représentent, il est vrai, le bras exécuteur de la volonté toute puissante du régime en place, pourtant au-dessus du pouvoir tyrannique, pour notre jeune homme, plane une force supérieure englobant et les habitants et le régime politique lui-même: la force du destin.

*"Ce n'était qu'un billet de bateau mais je le serrais sur ma poitrine comme si j'avais attrapé la destinée en plein vol"*⁵⁾. Vient alors le départ qui lui permet de se franchir un passage vers un autre monde. Ce bateau et la traversée de l'océan vont reprendre pour lui leur contenu symbolique car comme tous ceux qui dans l'univers mythique traversent l'existence pour aller dans l'au-delà et descendre dans les enfers, le jeune Hector fait, à l'âge de 25 ans, sa propre descente aux enfers du vieux monde. Pourtant aux plus sombres désespoirs il sait opposer une résistance puisée justement dans sa croyance en une destinée différente.

*"Je tire ma force d'une adhésion sans réticence à la destinée, d'une loyauté envers les choses de la vie, qui m'étonne moi-même. Depuis longtemps je sais que celle-ci ne paraît pas, très souvent, un accomplissement aux yeux du monde; moi j'accepte la réalité et ce qu'elle implique de luttes, peut-être, à la fin, d'ombre."*⁶⁾

Malgré toutes les vicissitudes subies, l'homme rêve d'un destin de gloire. Une sorte d'intuition le pousse à aller de l'avant ou plutôt la certitude de suivre un chemin uniquement tracé pour lui. Une longue série d'épreuves l'attend avant qu'il puisse enfin goûter la gloire souhaitée. Tel que les cartes du tarot le lui avaient montré dans la pension de Buenos Aires, il échappe de justesse dans chacune des situations éprouvantes où le pousse l'aventure européenne. Là-bas, sur la terre de ses ancêtres, il souffre la faim, le froid, toutes sortes d'humiliations et la dégradation sexuelle où il tombe afin de survivre. Et pourtant... même aux moments les plus sombres, il trouve à ses côtés une présence providentielle qui l'empêche de succomber.

L'histoire de sa vie nous apparaît donc comme une longue marche éprouvante depuis sa terre natale, il tombe souvent mais il se relève tout de suite avec l'idée opiniâtre du succès final.

*"Pour le jeune homme échoué dans la banlieue romaine, son destin à lui devait aboutir à la gloire, d'où sa détresse."*⁷⁾
*"J'étais intrépide, oui, mais d'où surgissait-elle cette puissance qui couvrait en moi sans ma participation, me condamnant à espérer, à résister, aveugle face à la réalité, à aller de l'avant en proie à cette idée démente d'un destin à accomplir, sans distraire de mon but pas même un regard au moment où il n'y avait plus de chemin nulle part?"*⁸⁾

Et finalement, quand il arrive à Paris, il comprend que la destinée, cette fois, le ramène au bon

port, l'errance a pris fin, il y restera jusqu'aux jours présents, et ramassera entre temps les fruits de son talent et de sa longue patience confiante. D'une chose il est parfaitement sûr, il ne reviendra jamais vivre dans son Ithaque.

A l'âge de soixante deux ans il entreprend de raconter sa vie (bien qu'il parle d'autofiction) afin de sauver de l'oubli les moments les plus marquants de son existence, même ceux qui pourraient paraître minuscules mais qui sans doute ont laissé des traces ineffaçables dans la mémoire. Ils sont si nombreux les souvenirs auxquels la mémoire réserve un sort sans commune mesure que l'homme mûr éprouve le besoin irrésistible de les raconter afin de bâtir, avec les mots, l'édifice sûr où ils résisteront l'usure du temps. Et puis ces souvenirs pèsent trop, ils s'agitent, ils font mal dans l'âme, il faut les exorciser en faisant d'eux du matériau littéraire.

*"Malheureux ceux qui en avouant leurs sentiments, s'en font des obligations, mais davantage malheureuses les histoires qui ne sont pas contées, car elles n'auront aucune existence."*⁹⁾

On peut s'étonner du fait que l'écrivain reconnu et distingué avec des prix littéraires importants avoue des secrets que la morale désapprouve et qu'il en parle avec la même équanimité dont il se sert pour raconter des expériences banales ou bien extraordinaires. C'est que, on pourrait le supposer, il montre ses défauts, ses défaillances, ses erreurs si criards soient-ils comme une sorte d'effet produit par son caractère soumis à des circonstances extérieures qui échappent à sa propre volonté. Défauts et mérites sont traités comme étant le résultat d'un curieux alliage entre une force supérieure et les dispositions de son être.

S'il est devenu un écrivain célèbre en pays étranger, c'est par la confiance qu'il a toujours déposée en son sort, dès le début. Il soutient qu'il n'a fait que développer une capacité innée au moment où les circonstances de sa vie l'y ont poussé.

*"Je n'ai pas choisi un chemin, j'ai suivi mes pas"*¹⁰⁾ dit-il dans "Ce que la nuit raconte au jour."

Qu'est-ce que cela veut dire chez un auteur tel que Bianciotti? Sans doute pour lui suivre ses pas, c'est s'avancer sur un chemin tracé d'avance par une force obscure, invisible, mais non moins puissante et cette phrase semble bien le confirmer:

*"Moi, je crois que l'on accomplit des missions secrètes, que la vie nous en allège à mesure que les années passent, et que l'on n'y peut rien".*¹¹⁾

L'installation à Paris apparaît aussi à ses yeux, comme l'accomplissement de ce destin de gloire dont il sentait la présence, quelque part au fond de son âme. Tout son être épouse, par sympathie spontanée un pays et une langue qu'il adopte comme siens, si adopter est le mot le plus convenable car il faudrait parler d'adoption mutuelle, dans une harmonie créée par le destin.

*Le voyageur a trouvé sa place, bien loin de la terre natale qu'il s'efforce d'oublier à force de répéter: "Je n'ai pas d'Ithaque".*¹²⁾

Et cela est vrai s'il s'en tient à son corps ou à ses désirs car ce voyageur qui se sent frère, en quelque sorte, d'Ulysse, en diffère essentiellement par son refus du retour au pays natal.

Mais s'il déclare "Je n'ai pas d'Ithaque", la pampa qui l'a vu naître n'apparaît-elle pas au long de son oeuvre comme une sorte d'île à laquelle il revient sans cesse malgré un refus viscéral? Suspendus entre ciel et terre infinis les fantasmes de l'enfance viennent lui réclamer leur participation dans la mémoire active. Ils ne sont pas près de se taire. Alors pour essayer de les apaiser ou de les apprivoiser,

l'écrivain recrée l'espace illimité et un temps révolu avec des mots qui coulent, intarissables, sur les pages blanches. C'est peut-être sa manière à lui de les enfermer, de les rendre prisonniers entre les pages d'un livre mais il sait qu'un jour ou l'autre, à nouveau libérés, ils viendront rôder autour de son âme. Il semble s'y être résigné ce membre de l'Académie Française, fier aujourd'hui des fruits de la gloire littéraire guettée à chaque détour du chemin de la destinée. Il ressent au fond de son Moi la profonde conviction de porter depuis et par sa naissance, la lourde pierre du plus douloureux des souvenirs.

En Sisyphe des plaines, il est condamné à rouler cette pierre jusqu'aux confins d'une plaine sans horizon.

Avant de conclure, écoutons ce qu'il a avoué à un journaliste de "La Nación" dans un entretien publié le 28 juillet 1996, en occasion de sa visite à notre pays. Ses propos constituent, à n'en pas douter, un véritable acte de foi chez un écrivain qui adhère à la loi inéluctable du destin:

"No sé por qué razón escribo. Pienso que el mundo es misterioso y deo esas interrogaciones y el trazado de mi camino al destino." Ces mots ne font que réaffirmer ce qu'il écrivait dans son dernier ouvrage:

*"Peut-être le destin annonce-t-il toujours l'approche de la disgrâce, mais la croyance au destin a peu d'adeptes depuis l'invention du libre arbitre, de sorte que l'on ne saisit pas souvent ses avertissements. Moi, convaincu que des causes sans origine nous enfantent et nous tracent des voies que l'on ne saurait éviter, le destin, je le guette, en vain, je le sais, car même les prémonitions ne changent rien à rien et l'on continue de lutter."*¹³⁾

Notes

- 1) Bianciotti, H.: "Ce que la nuit raconte au jour", Paris, Grasset, 1992, pag. 193.
- 2) Ibidem, p. 14.
- 3) Ibidem, p. 154.
- 4) Ibidem, p. 153.
- 5) Bianciotti, H.: "Le pas si lent de l'amour", Paris, Grasset, 1995, p. 326.
- 6) Ibidem, p. 47.
- 7) Ibidem, p. 140.
- 8) Ibidem, p. 47.
- 9) Bianciotti, H.: "Ce que la nuit raconte au jour", Paris, Grasset, 1992, p. 186.
- 10) Ibidem, p. 210.
- 11) Ibidem, p. 291.
- 12) Bianciotti, H.: "Le pas si lent de l'amour", Paris, Grasset, 1995, p. 332.
- 13) Ibidem.

Bibliographie

-) Bianciotti, H.: "Le traité des saisons", Paris, Gallimard, 1977 / "L'amour n'est pas aimé". Paris Gallimard, 1982 / "Sans la miséricorde du Christ". Paris. Gallimard, 1985 / "Ce que la nuit raconte au jour". Paris. Grasset, 1992 / "Le pas si lent de l'amour" Paris. Grasset, 1995.
-) Dax, R.: "Psychologie zodiacale", Vichy, 1950.
-) Didier, Colin: "Le tarot et votre avenir", Paris, Hachett, 1990.
-) Faery T. - Aurelius M.: "Interprétation rationnelle de l'Astrologie", Paris, Ed. Faéry-Aurelius, 1937.
-) Ferrater, Mora J.: "Diccionario de Filosofia", Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965.
-) Volguine, A.: "Les cahiers astrologiques", Paris, Depuis, 1938, Ed. Cahiers Astrologiques.
-) Weiss, A.: "Astrología racional" Buenos Aires, Kier, 1975.

"Le Rivage des Syrtes", roman du destin

Ainsi que les organismes vivants ont dès leur naissance un destin tout tracé qui, après la croissance et l'épanouissement, aboutit nécessairement à la mort, ainsi les civilisations humaines, après leur floraison, paraissent vouées de manière inéluctable à la déchéance et à la disparition. On dirait même qu'à certains moments de l'Histoire, ce processus s'accélère, entraîné par la force des événements, et qu'une sorte de fatalité paraît guider les actions des hommes et les circonstances historiques. Parfois cette fatalité semble s'incarner en un homme, qui apparaît alors comme l'instrument ou le vecteur du destin. C'est précisément cette force inévitable, fatale, des rouages du destin que Julien Gracq choisit de décrire de façon poétique dans son roman "Le Rivage des Syrtes", prix Goncourt 1951.

Dans ce roman symbolique, roman de l'attente d'un destin qui s'est déjà accompli, et qui est retracé par un narrateur qui raconte des événements passés, nous nous proposons de trouver une signification à deux destins: celui de la Seigneurie d'Orsenna et celui d'Aldo, le jeune narrateur. Le destin d'Orsenna incarne à notre avis celui des civilisations: après leur décadence, leur mort est inévitable et même nécessaire dans l'évolution de l'Histoire. Le destin d'Aldo, par contre, peut être vu comme un parcours initiatique, une quête de soi-même, du désir et du sens.

Le destin d'Orsenna

Fidèle à l'idée selon laquelle "quand il n'est pas songe et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge" ¹⁾, Julien Gracq cherche d'une manière paradoxale à conférer plus de vérité à son récit en l'inscrivant dans un cadre spatio-temporel fictif. La vieille Seigneurie d'Orsenna, séparée du Farghestan par la mer des Syrtes, entretient une guerre immémoriale avec son voisin, mais cette guerre s'est enlisée dans une trêve maussade qui dure depuis trois siècles. Héritière d'un passé glorieux, cette Seigneurie aux consonances italiennes a sombré peu à peu dans la décadence et l'immobilité. Bientôt l'incursion maritime d'Aldo sur les côtes du Farghestan entraîne la reprise des hostilités et la destruction d'Orsenna.

Lorsque Gracq évoque les sources d'inspiration de son roman, il reconnaît l'influence décisive de deux oeuvres, "Le Déclin de l'Occident" de Oswald Spengler, essai publié en 1918, et "Sur les

falaises de marbre”, roman d’Ernst Jünger écrit en 1939 et publié en français en 1942: Pour Spengler, philosophe de l’Histoire, toute culture, à l’image des organismes biologiques, parcourt avant de disparaître trois étapes fondamentales: croissance, maturité et décadence. Lorsque ses forces créatrices se sont épuisées, la culture se fige, elle devient civilisation et elle est dès lors vouée à la disparition. Plus que par ses visées idéologiques, le livre de Spengler fascine Gracq par ses images de décadence. Quant au roman d’Ernst Jünger, que Gracq considère comme un “livre emblématique”, il évoque l’atmosphère “d’une avant-guerre, avec une multiplication progressive des signes qui expriment d’abord le pressentiment du conflit et annoncent ensuite son déclenchement inéluctable”²⁾. Dans son essai sur Jünger, Gracq tient à souligner la portée symbolique du récit comme le chemin douloureux qu’il faut parcourir pour accéder à une vie différente. La formule de Goethe “Meurs - et deviens”³⁾, citée par Gracq à l’appui de sa thèse, fournit une clé essentielle à l’interprétation du “Rivage des Syrtes”.

Le thème de la décomposition, un des grands thèmes de la littérature symboliste, revient inlassablement dans le roman, il y est évoqué sous toutes ses formes: décomposition d’une ville, déchéance d’un corps social, décrépitude d’une civilisation et pressentiment de la mort prochaine.

Comme le visage d’une femme encore belle, et pourtant irrémédiablement vieillie, que fait soudain craquer l’éclairage funèbre du petit matin, le visage d’Orsenna m’avouait sa fatigue: un souffle d’annonce lointaine passait en moi qui m’avertissait que la ville avait trop vécu et que son heure était venue...⁴⁾

Au bord de la mer des Syrtes, où Aldo est allé rejoindre son poste d’Observateur, l’ancienne forteresse de l’Amirauté semble “une épave abandonnée”: “aux coulées de décombres qui glissaient aux fossés se mêlaient des ferrailles tordues et des débris de vaisselle”(RS, p. 21). Mais c’est sans doute Maremma, la “Venise des Syrtes” dont le “délabrement funèbre garde comme un écho de la “Mort à Venise” de Thomas Mann”⁵⁾, qui semble le mieux représenter l’état de dégénérescence de la Seigneurie:

Maremma aujourd’hui était une ville morte, une main refermée, crispée sur ses souvenirs, une main ridée et lépreuse, bossuée par les croûtes et les pustules de ses entrepôts effondrés et de ses places mangées par le chiendent et l’ortie. (RS, p. 83).

Dans la structure spéculaire du récit, Maremma préfigure le dernier stade de dépérissement d’Orsenna, qu’elle est sur le point d’atteindre:

Maremma était la pente d’Orsenna, la vision finale qui figeait le cœur de la ville, l’ostension abominable de son sang pourri et le gargouillement obscène de son dernier rôle. (RS, p. 84).

De la même manière, Sagra, la ville en ruines envahie par la jungle, préannonce ce qu’il adviendra d’Orsenna après la catastrophe: parmi la mort et les décombres, un germe de vie va s’insinuer peu à

peu jusqu’à ce que la Nature reprenne ses droits. L’eau, stagnée et sombre dans les marécages et les canaux de Maremma, revit à Sagra “en ruisselets rapides sur les pierres, dans l’égouttement nonchalant qui suinte d’une fin de bombardement ou d’incendie” (RS, p. 70). Voilà bien un “paysage de fin du monde mais aussi de recommencement et paradoxalement d’harmonie retrouvée”⁶⁾.

À l’opposé de ces images de décadence et de mort, au-delà de la mer des Syrtes, le Farghestan, pays fabuleux dont on sait “peu de chose”, éveille la fascination et le mystère, la peur ancestrale des hordes des cavaliers mongols aux yeux bridés déferlant en vagues successives sur les civilisations, mais il évoque aussi la figure mythique de l’Orient arabe, mélange de raffinement et de cruauté, d’érotisme meurtrier et de force revivifiante.

Le réseau symbolique du roman s’organise autour de l’antinomie nucléaire Orsenna vs. Farghestan: Orsenna représente l’immobilité, la vieillesse, l’enfermement, la sécheresse et l’aridité de la terre, la réalité, la Nuit, le pays des morts vivants; le Farghestan symbolise le mouvement, la jeunesse, la liberté, la fraîcheur vivifiante de l’eau, le rêve et le désir, la lumière et la pulsion primitive de la vie.

Le destin d’Orsenna, destin redouté et en même temps intensément désiré, est d’être envahie, saccagée, de brûler comme une torche dans la dernière bataille qu’elle va livrer avec son ennemi, mais cette bataille n’est somme toute qu’une étreinte amoureuse, la rencontre suprême d’Eros et de Thanatos, le passage qu’il faut franchir vers une nouvelle vie.

Autour d’un corps vivant, il y a la peau qui est tact et respiration, mais quand un Etat a connu trop de siècles, la peau épaissie devient un mur, une “grande muraille”: alors les temps sont venus, alors il est temps que les trompettes sonnent, que les murs s’écroulent, que les siècles se consomment et que les cavaliers entrent par la brèche, les beaux cavaliers qui sentent l’herbe sauvage et la nuit fraîche, avec leurs yeux d’ailleurs et leurs manteaux soulevés par le vent. (RS, p. 318).

L’atmosphère de fin du monde où baigne le roman, l’attente fiévreuse où l’on vit à l’approche d’un conflit imminent et inévitable, donne au lecteur une impression de “déjà vu”; c’est que les références historiques en sont toujours vivantes dans la mémoire collective: la fin de l’Empire romain d’Occident sous la poussée irrépressible des invasions barbares, la chute de Byzance prise d’assaut par l’armée ottomane. Mais il y a une référence bien plus récente, celle des années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale. Julien Gracq, qui a vécu cette sombre période, la décrit dans ces termes:

J’avais vingt ans quand l’ombre du mancenillier commença de s’allonger sur nous (...). La montée de l’orage dura neuf ans, un orage si intolérablement lent à crever, tellement pesant, tellement livide à la fois et tellement sombre, que les cervelles s’hébétaient animaleusement et qu’on pressentait qu’une telle nuée d’apocalypse ne pouvait plus se résoudre en grêle, mais seulement en pluie de sang et en pluie de crapauds.⁷⁾

Or il faut bien se garder d’identifier le destin d’Orsenna à l’un ou l’autre de ces modèles historiques. Ce que Julien Gracq a cherché à faire dans son roman c’est, plutôt qu’à raconter un épisode historique, à retrouver la quintessence de l’Histoire, “à libérer par distillation un élément

volatil, l' "esprit-de-l'Histoire", au sens où l'on parle d'esprit-de-vin, et à le raffiner suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination" ⁸⁾.

Le destin d'Aldo

Descendant de "l'une des plus vieilles familles d'Orsenna" (RS, p. 7), Aldo éprouve l'ennui de l'existence dorée et oisive de son milieu aristocratique. Décidé à rompre avec cette lassitude qui n'est autre chose que le reflet de la décadence de sa ville, il demande au gouvernement de la Seigneurie un poste dans une province éloignée. C'est ainsi qu'il se rend à la garnison des Syrtes en qualité d'Observateur. En approchant de la mer des Syrtes, il a l'intuition d'aller à la rencontre de son destin, de commencer un long parcours initiatique qui va lui révéler une dimension nouvelle du monde et de lui-même:

...je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnues d'Orsenna, comme dans une eau initiatique. Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé; j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation. (RS, p. 18).

Tout chemin d'initiation a comme point de départ la prise de conscience de la propre cécité. Il faut sortir de l'engourdissement des sens et de l'esprit et ouvrir ses yeux à la vérité profonde. Aldo, l'Observateur des Syrtes, deviendra désormais un regard attentif aux signes qui manifestent le véritable Sens.

Le narrateur fait le premier pas de son parcours initiatique lorsqu'il perce le mystère de la chambre des cartes, au cœur de l'ancienne forteresse de l'Amirauté. Là, les cartes maritimes lui montrent la représentation visuelle de l'interdit: sur la mer des Syrtes, la ligne noire, à proximité de la côte, marque la limite de la zone des patrouilles, et plus loin, la ligne rouge signale la frontière entre les deux pays ennemis. Au-delà de la mer, dans "l'interdit magique" du Farghestan, Aldo découvre, dans une sorte d'envoûtement, la "ceinture de villes dont les syllabes obsédantes nouaient en guirlandes leurs anneaux à travers [sa] mémoire: Gerra, Myrphée, Thargala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé, Dyrçeta" (RS, p. 32). Le Farghestan se révèle ainsi aux yeux d'Aldo comme l'objet du désir frappé d'interdit, et le chemin initiatique devient désormais l'accomplissement d'une transgression.

Le capitaine Marino, chef de la garnison des Syrtes, est l'autorité chargée de faire respecter l'interdiction. Il est aussi, pour Aldo, le gardien du *statu quo*, qui, avec son attachement farouche à la tradition, s'oppose à tout changement susceptible d'ébranler l'immobilité rassurante de la Seigneurie, comme "un barrage d'obstination douce et tenace à l'inattendu, au soudain, à l'ailleurs" (RS, p. 43).

Si, dans le destin du narrateur, Marino représente la force négative de la résistance, la jeune et belle Vanessa joue le rôle de prêtresse du rituel initiatique et de médiatrice entre le monde réel et celui du rêve. Issue d'une longue lignée de transfuges, les Aldobrandi, Vanessa, avec sa beauté sombre et son mystère, attise le désir de révolte et de transgression qui germe dans l'esprit d'Aldo:

...elle était cette nuit où je n'entrais pas, un ensevelissement vivace,

une ténèbre ardente et plus lointaine, et toute étoilée de sa chevelure, une grande rose noire dénouée et offerte, et pourtant durement serrée sur son cœur lourd. (RS, p. 164).

C'est d'ailleurs dans la chambre de Vanessa que le narrateur a la vision anticipée du sort d'Orsenna, dans un tableau qui montre Piero Aldobrandi, ancêtre de la jeune femme, au moment de la destruction de la ville farghienne de Rhages, assiégée par la flotte d'Orsenna et dont le traître Aldobrandi assure la défense. Comme dans un miroir, l'image de Piero renvoie à Aldo sa propre image, et la "scène de carnage" préfigure la fin fatale d'Orsenna, scène vers laquelle les circonstances semblent s'acheminer à un rythme vertigineux, et que le narrateur ne racontera pas à la fin de son récit. La scène du tableau, fascinante dans son horreur, symbolise la réalisation du désir inavouable d'Aldo, comme si l'image seule pouvait montrer ce que les mots sont incapables d'exprimer.

Le pas suivant dans ce chemin initiatique s'accomplit lorsque le narrateur, guidé par Vanessa, se rend à l'île de Vezzano, sur la mer des Syrtes. Du haut du rocher, après une intense après-midi d'amour et de rêve, la jeune femme lui montre au loin le Tängri, volcan éteint qui se dresse près de Rhages, sur les côtes du Farghestan. Dans ce "cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve qui le [décolle] de l'horizon" (RS, p. 150), Aldo cerne visuellement l'objet de son désir, l'objectif fatal qu'il doit rejoindre.

La veille de Noël, dans l'attente d'une catastrophe que les prophètes du malheur s'empressent d'annoncer, Aldo écoute le sermon à l'église Saint-Damase de Maremma. Dans les paroles enflammées de l'officiant, l'Apocalypse retrouve son sens originel de *révélation*: le véritable Sens se cache dans la nuit obscure de la mort qu'il faut surmonter pour renaître à la lumière d'une vie nouvelle:

O puissions-nous ne pas refuser nos yeux à l'étoile qui brille dans la nuit profonde et comprendre que du fond même de l'angoisse, plus forte que l'angoisse s'élève dans le ténébreux passage la voix inextinguible du désir. (RS, p. 179).

Aldo fait le pas décisif lorsque, à bord du *Redoutable*, il surpasse la ligne rouge de la frontière et s'approche de la côte du Farghestan. Au cours de cette traversée qui se réalise dans une atmosphère de joyeuse excitation, le narrateur a le sentiment d'avoir enfin retrouvé le fil de sa vie, tendu depuis son enfance mais dont il avait "perdu le contact".

Et maintenant le sentiment inexplicable de la bonne route faisait fleurir autour de moi le désert salé (...), une route royale s'ouvrait sur la mer pavée de rayons comme un tapis de sacre... (RS, p. 207).

Il va enfin accomplir son rêve et rejoindre l'objet de son désir, mais brusquement le rêve, au contact de la réalité, tourne au cauchemar. Dans la nuit, la masse sombre du Tängri se dresse comme "une ventouse obscène et vorace" d'où émerge une fumée bleuâtre, "une espèce de signe de fin des temps". Aldo et ses compagnons d'équipage, fascinés par cette "montagne aimantée", négligent toute précaution. Soudain, trois coups de canon lancés de la côte farghienne viennent marquer la

rupture de la trêve triséculaire. Désormais, le destin D'Orsenna est scellé.

Le poids de la culpabilité accable le jeune homme qui se croit responsable du sort funeste de sa patrie. Se sentant l'instrument de la perte d'Orsenna, il pense avoir été le "condensateur (...) à travers lequel des millions de désirs épars et inavoués s'objectivent monstrueusement en volonté" (RS, p. 200). En fait, il n'est rien. Rappelé à la capitale, Aldo a un long entretien avec le vieux Danielo, l'éminence grise de la Seigneurie. C'est lui le véritable *deus ex machina* de cette tragédie, c'est lui qui a inspiré et même dirigé hors-scène (presque un homophone d'Orsenna) chacune des actions du protagoniste.

Tout comme dans la tragédie grecque les dieux gouvernent le destin des hommes, Danielo décide du destin d'Orsenna: plutôt que de la laisser mourir lentement par inanition, il choisit pour elle la purification par le feu, dont il est sûr qu'elle renaîtra transformée par le flux de la sève nouvelle de l'envahisseur. Il décide aussi du destin d'Aldo, ayant pressenti qu'il était le seul capable de mener à bien l'entreprise et de réaliser ainsi ses desseins.

Comment ne pas voir, d'ailleurs, dans cette ultime révélation d'un inventeur caché tirant tout au long de l'histoire les fils de ses marionnettes, une métaphore du processus de création romanesque? En effet, "le personnage de Danielo donne à penser au lecteur que la véritable aventure dont le récit lui a été livré ne fut peut-être que l'écriture même du roman"⁹⁾.

En conclusion, "Le Rivage des Syrtes", "roman poétique" pour Claude Debon, "récit symbolique" pour Ruth Amossy, "roman de l'attente" pour beaucoup d'autres, est aussi pour nous essentiellement un *roman du destin*: dans les sortilèges de l'écriture gracquienne, à travers un puissant réseau symbolique, deux destins s'entremêlent dans les rouages que met en marche un constructeur habile et caché: le destin paradigmatique d'Orsenna, qui est celui des civilisations agonisantes qui ne peuvent renaître qu'au prix de l'invasion et de la transfusion d'un sang nouveau, et le destin du jeune Aldo, double du mythique Perceval dans sa quête du Graal, surmontant les épreuves d'un chemin initiatique qui le mène à découvrir l'objet de son désir, qui n'est autre chose que le lien secret entre la réalité et le rêve, et l'harmonie essentielle de l'homme et de la nature.

Notes

- 1) Gracq, J.: "Lettrines", Paris, José Corti, 1994, p. 91.
- 2) Cogez, Gérard: "Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes", Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 24.
- 3) Gracq, J.: "Préférences", Paris, José Corti, 1975, p. 252.
- 4) Gracq, J.: "Le Rivage des Syrtes", Paris, José Corti, 1992, p. 55.
- 5) Murat, Michel: "Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, étude de style", Tome I, Le roman des noms propres, Paris, José Corti, 1983, p.62.
- 6) Cogez, G.: op. cit., p. 84.
- 7) Gracq, J.: "En lisant en écrivant", Paris, José Corti, 1981, p. 221.
- 8) Gracq, J.: op. cit., p. 216.
- 9) Cogez, G.: op. cit., p. 72.

Bibliographie (Source)

-) Gracq, Julien: "Le Rivage des Syrtes", Paris, José Corti, 1992.

Bibliographie (Critique)

-) Amossy, Ruth: "Parcours symboliques chez Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes", Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur (S.E.D.E.S.), 1982.
-) Bancquart, Marie-Claire: "Le Rivage des Syrtes, roman des signes?", Revue d'Histoire Littéraire de la France, Mars-Avril 1983, 83e Année, No 2.
-) Borgal, Clément: "Julien Gracq - L'écrivain et les sortilèges", Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
-) Cogez, Gérard: "Julien Gracq - Le Rivage des Syrtes", Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
-) Debon, Claude: "Le Rivage des Syrtes, roman "musical", Revue d'Histoire Littéraire de la France, Mars-Avril 1983, 83e Année, No 2.
-) Gracq, Julien: "La littérature à l'estomac", Paris, José Corti, 1997.
-) Gracq, Julien: "Préférences", Paris, José Corti, 1975.
-) Gracq, Julien: "En lisant en écrivant", Paris, José Corti, 1981.
-) Gracq, Julien: "Lettrines", Paris, José Corti, 1994.
-) Gracq, Julien: "Lettrines II", Paris, José Corti, 1990.
-) Murat, Michel: "Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq", Tome I: "Le roman des noms propres", Paris, José Corti, 1983.
-) Pfeiffer, Jean: "Le temps de l'attente", Magazine Littéraire No 179, décembre 1981.

“Le testament français”, de Andrei Makine: la lengua como destino

*y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo*

Alejandra Pizarnik

A lo largo de la novela de Andrei Makine ¹⁾, diversas representaciones lingüísticas y visuales permiten al protagonista hacer inteligible el mundo que lo rodea y empezar a comprender, en el límite de su infancia, aquello que por entonces sólo vislumbra. La novela se inicia con un planteo sobre las limitaciones que un niño ruso encuentra en su lengua materna para nombrar lo que ve y la significación que en el francés de la abuela Charlotte descubre.

Petite pomme, la palabra que esa francesa extraviada en la inmensidad de Rusia enseña a sus parientas y vecinas para que sus rostros luzcan hermosos en las fotografías. *Petite pomme*, fugaz sortilegio francés, puro sonido que le permite al protagonista decir y asir en los retratos una manera de sonreír, un gesto interpuesto a la grosería de los hombres, aquello para lo que muchos años después encontrará el nombre de “mujer”. Decir la feminidad, decir la felicidad, ocultándose en el lenguaje *manteniendo la creencia de que la vida venidera estaría entretejida sólo por esos instantes tocados por la gracia*.

Pareciera que lo que existe es sólo aquello que seamos capaces de nombrar o registrar a través del lenguaje ²⁾. En medio de Siberia, Charlotte se aferra a una maleta con libros, fotos y recortes periodísticos de su Francia natal e inicia a sus nietos en una lengua y en una civilización diferente.

“Nuestra lengua.” Mi hermana y yo nos miramos por encima de las hojas que leía la abuela y a ambos se nos hizo la luz... La lengua, esa misteriosa materia, invisible y omnipresente, que alcanzaba con su

Molinas, Isabel S.

esencia sonora cada rincón del universo que estábamos explorando. Esa lengua que modelaba a los hombres, que esculpía los objetos, rutilaba en los versos, rugía en las calles invadidas por las multitudes y arrancaba una sonrisa a una zarina llegada del otro extremo del mundo... Pero que, sobre todo, palpitaba en nosotros cual fabuloso injerto en nuestros corazones, cubierto ya de hojas y de flores, portando en sí el fruto de toda una civilización. Sí, ese injerto, la lengua francesa. (1997: 50)

La manera de gobernar estalinista tiñe los intentos de Kruschev, Brezhnev..., y los niños encuentran en las narraciones de la abuela un salvoconducto con el que contrastar la intolerancia y la violencia. En los recortes periodísticos podía verse al presidente Félix Faure, recibiendo al zar de todas las Rusias, Nicolás II, y a su esposa, en el contexto de un París inundado. En las imágenes *Francia surgía de las aguas cual brumosa Atlántida*, sin importar que en el tiempo de la historia -1896, 1910- estos acontecimientos estuvieran distantes porque para ellos sólo existía el tiempo de la historia narrada. Los diarios reproducen los nombres de los manjares incluidos en la recepción a Su Majestad, que en la escucha desencadenan una respuesta sinestésica que llena el aire de olores y sabores mágicos. Del mismo modo, la resonancia de la rimas de canciones y poemas recitados en la Opera con motivo de la visita del zar: *fleuve - neuve - or - encor...*, pone de manifiesto para quienes participaban del artificio todo el exotismo de la Atlántida francesa.

Un mundo de ensueño emerge por el lenguaje y del mismo modo que la valija equivocada -curiosamente, no es la valija con comida y ropa la que se lleva Charlotte cuando intenta escapar del horror de la guerra- la salvó de la muerte, guardando en las palabras y las imágenes sus orígenes, la civilización, la república, la medida..., el mundo construido para los niños -además de permitirles la evasión y el goce estético- es una hendidura, un resquicio por donde fugarse, la distancia necesaria para comprender su historia y contemplar *el imperio y su temible ejército, sus rompehielos atómicos..., sus fábricas..., sus campos de trigo... Y esa estepa sin límites.*

La complejidad de las cosas, la significación de las mismas en todo su espesor, se aprehende más fácilmente cuando se establece una comparación. El mundo único de un idioma y lo que éste representa puede volverse impenetrable para quien vive dentro.

... había relativizado cuanto nos rodeaba: esa ciudad y su aspecto tan estalinista, esa nerviosa espera y la obtusa violencia de la multitud. Toda esa gente que me había expulsado de la cola ya no me inspiraba ira, sino una extraña compasión... (1997: 61)

Es el contraste, la diferencia, lo que significa. Entre las fotografías familiares hay una que aparentemente poco tiene que ver con el efecto detectado en las otras fotografías

... Era ese inevitable montón de fotos que no se consideran dignas de figurar en el áspero cartón de las hojas, paisajes que ya nadie acierta a identificar, rostros que no evocan afectos ni recuerdos. Ese montón del que, cada vez que cae en nuestras manos, decimos que habría que

"Le testament français", de Andrei Makine...

clasificar para decidir la suerte de esas almas en pena...

Allí, entre personas desconocidas y paisajes olvidados, la vi. Una joven cuya indumentaria contrastaba extrañamente con las figuras que se perfilaban en otras fotos. Vestía un chaquetón enguatado de un gris sucio y un chascás de hombre con las orejeras bajadas. Posaba estrechando contra su pecho a un bebé arrebujado en una manta de lana. (1997: 17)

El conocimiento de lo sucedido se demora. La pregunta se pierde como consecuencia de un acontecimiento imprevisto pero no menos significativo para la comprensión del protagonista:

- Una calavera! Mira una calavera!

Vi una gran mariposa parda, una esfinge crepuscular que se agitaba, intentando penetrar en la engañosa profundidad del espejo. Me precipité hacia ella con la mano tendida...

- Pero si son dos! Son siamesas!

Las dos mariposas, en efecto, parecían pegadas entre sí. Y latían en sus cuerpos palpitations febriles...

No volvimos a hablar de la mujer de la chaqueta enguatada... seguí con la mirada el vuelo de la esfinge ya libre; en el cielo, se escindió en dos mariposas, y comprendí, en la medida que puede comprenderlo un niño de diez años, el porqué de tal unión. El desasosiego de mi abuela se me antojaba ahora lógico. (1997: 18)

La escena rememora en el protagonista una vieja canción que solía cantarle su abuela: *...Y allí dormiríamos hasta el fin de los tiempos.* Nuevamente es desde los textos de la abuela desde donde se hacen inteligibles las imágenes del mundo real, organizadas desde valores preexistentes en el sujeto. Decir la felicidad, decir la sexualidad, anudar para siempre el amor y la muerte en el espacio metonímico que queda trazado desde la pregunta por la mujer de la foto a la exclamación que ocupa el lugar de la respuesta ³⁾.

Ahora bien, la verdad de los relatos familiares contrasta con la verdad de los textos escolares y la distancia que las separa genera en el protagonista -ya adolescente- la ira por sentirse diferente. Sería preferible no saber... Desde los decires más íntimos y privados, se enfrenta a la necesidad, a la ley para decir la Historia en un país que se le presenta terriblemente intolerante. Entonces, otra vez el resquicio, la hendidura en el idioma. Insiste en ampararse en el lenguaje, recreando historias donde -nuevamente de manera curiosa- lo principal no es la verdad histórica sino lo que se dice de ella, el estilo con el que se lo dice. Frente a sus compañeros de clase, el propio Makine comprende lo que significa la manipulación, la audiencia, el poder y el placer de quien se sabe a sí mismo, en el ejercicio lingüístico, inmensamente vivo.

Veinte años después Makine se encuentra resistiendo el autoritarismo del imperio desde una emisora de radio en Alemania. Pero los "años de plomo" pasan y remonta la tarea de decirse a sí mismo.

En el tren que me llevaba a París, intenté dar un nombre a todos aquellos años pasados lejos de Saranza. ¿Exilio como modo de existencia?

Molinas, Isabel S.

¿Obtusa necesidad de vivir? ¿Una vida vivida a medias y, en definitiva, malgastada? El sentido de esos años se me antojaba oscuro. Traté entonces de transformarlos en lo que el hombre considera valores seguros de su vida: vivencias intensas de viajes, mujeres amadas... Pero los recuerdos no se avivan. Los cuerpos permanecían inertes. O, a veces, atravesaban la penumbra de la memoria con la huraña insistencia de los ojos de un maniquí. (1997: 250)

El destino no podía llevarlo a otro lugar que no fuera Francia... y Francia lo devuelve a su Rusia natal y a los relatos de la abuela.

"Vivir teniendo esa belleza como ideal, eso me gustaría saber hacer. La limpidez de aquel país, la transparencia, la profundidad y el milagro de ese encuentro del agua, la piedra y la luz, he ahí el único conocimiento, la primera moral. Esa armonía no es ilusoria. Es real, y ante ella siento la necesidad de la palabra..." (1997: 274)

La palabra lo devuelve a la atmósfera de Saranza pero también a su destino. Mientras se esfuerza para llevar a Charlotte a París, su abuela da respuesta a aquella antigua pregunta por la mujer de la foto. Charlotte revela a Makine su verdadera identidad rusa pero antes que testimoniar la distancia que lo separa de la sangre de su abuela confirma en toda su dimensión la fuerza del legado de la lengua francesa.

Porque la Francia aparecida un día en medio de las estepas de Saranza debía su nacimiento a los libros. Sí, era un país libresco por naturaleza, un país compuesto de palabras, cuyos ríos fluían como estrofas, cuyas mujeres lloraban en alejandrinos y cuyos hombres se enfrentaban en serventesios. Así descubríamos Francia de niños, a través de su vida literaria, de su materia verbal fundida en un soneto y cincelada por un autor. (...) Francia se confundía con su literatura. Y la auténtica literatura era esa magia merced a la cual una palabra, un verso, una estrofa, nos transportaban a un eterno instante de belleza. (1997: 271)

La historia de Makine puede pensarse como un periplo iniciático. Desplazamiento en el tiempo y en el espacio tendiente a alcanzar un determinado reconocimiento, un bien, un saber, la respuesta a una pregunta. Tal como ya señalamos, el protagonista se enfrenta a la violencia del régimen, a la distancia que lo separa de sus compañeros, a su sensibilidad francesa que lo condenaba a vivir entre dos mundos. Ahora bien, como señala Joseph Campbell, infierno y paraíso están en nosotros mismos y del mismo fondo del abismo surge la voz de la salvación⁴⁾. Charlotte inicia a sus nietos en una travesía interior que los expone a soportar, en la diferencia, un contexto histórico adverso pero al mismo tiempo les enseña cómo vivir la vida humana en cualquier circunstancia.

A pesar de sus creencias, su madre no era una francesa sumergida en el sol otoñal durante un viaje a Provenza, el olor de los campos de lavanda y aun esas telas de araña ondulando en el aire embalsamado, sino una rusa prisionera en su propia tierra que ensaya el artificio francés para posar en la foto antes de entregar a su hijo.

"Le testament français", de Andrei Makine...

Makine es ruso y si se miente francés es para cumplir con la herencia inexorable de su abuela Charlotte. Aun desde el mezquino espacio del panteón del cementerio donde vive, la presencia de su abuela lo devuelve a la vida. Makine se miente traductor francés de un escritor ruso y logra inscribir su novela en la literatura francesa. El texto recibe en el año 1995 el premio Goncourt y, paradójicamente, la ilusión del realismo perseguida por los hermanos Goncourt contrasta con una confirmación más de que la realidad existe sólo en el lenguaje.

Notes

- 1) Makine, Andrei: (1995) *"Le Testament français"*, París, Mercure de France. Las citas corresponden a la edición publicada por Tusquets en 1997.
- 2) Desde una semiótica de base lógico-filosófica podríamos decir que *la realidad* no existe sino por la mediación de una estructura de relaciones que permiten interpretar al mundo. Al respecto puede verse Peirce, Charles (1931-1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Volumen 1-8. Cambridge: Harvard University Press.
- 3) Al respecto, Roland Barthes en su artículo "De la obra al texto" (1971) -recopilado en "El susurro del lenguaje", Barcelona, Paidós, 1994- señala que la lógica que regula al Texto no es comprensiva sino metonímica; el trabajo de asociaciones, contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica (si ésta le fallara el hombre moriría).
- 4) Campbell, Joseph: "El poder del mito", Barcelona, Emece, 1991.

La destinée d'un homme: "Son Excellence Eugène Rougon"

Parmi tous les mots qui tournent autour du concept de *destin* et que le langage courant emploie souvent comme synonymes: fatalité, sort, providence, hasard, fortune, fatum, destinée, je choisis ce dernier pour l'appliquer au roman d'Emile Zola qui fera le centre de cette étude.

"Destinée", d'après le "Trésor de la Langue française", est le sort spécial réservé à quelqu'un et prédéterminé par sa nature propre ou les événements extérieurs, soit en dehors de toute volonté humaine, ou bien par sa propre volonté.

Tandis que *destin* implique essentiellement une idée de cause, *destinée* contiendrait plutôt l'idée de durée, de prolongation dans le temps, c'est-à-dire d'effets de cette cause-là.

Je me propose donc de suivre la destinée d'Eugène Rougon en partant de son destin. Je veux dire par là que, s'agissant d'un personnage des *Rougon-Macquart*, il n'échappe pas au déterminisme prôné par son créateur, déterminisme qui, suivant le lexique tainien, encercle l'homme et lui impose sa conduite: *la race, le milieu, le moment*. Le titre complet de l'ouvrage d'Emile Zola est très clair à ce sujet: *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Il l'a spécifié encore dans la Préface aux *Rougon-Macquart* en affirmant que "sa famille" a souffert, "à la suite d'une première lésion organique", des accidents nerveux et sanguins qui "déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices".¹⁾

Cette "première lésion organique" est bien entendu l'hystérie de l'ancêtre, Adelaïde Fouque, et ces "accidents nerveux et sanguins" varient suivant les personnages et les cas que Zola veut bien nous présenter pour sa démonstration: ainsi la folie meurtrière de Jacques Lantier, la passion artistique de son frère Claude, la foi religieuse de l'abbé Mouret.

Mais l'hérédité ne se montre pas d'une manière aussi évidente dans tous les personnages. Eugène Rougon, lui, n'est caractérisé dans les deux arbres généalogiques (celui de 1878 et celui de 1893) que très simplement: "Prépondérance morale: ambition de la mère. Ressemblance physique du père".²⁾

La reconstitution de la biographie d'Eugène Rougon à travers les différents romans où il intervient ou dans lesquels on parle de lui, est la suivante: fils aîné de Pierre Rougon et de Félicité Puech³⁾, il a

deux frères: Pascal et Aristide, et deux sœurs: Sidonie et Marthe. Eugène est né à Plassans, ville du Midi (derrière ce nom on devine Aix-en-Provence, ville natale d'Emile Zola), a fait des études médiocres de droit à Paris et, revenu avec son diplôme d'avocat, il végète pendant plusieurs années dans la ville provinciale, jusqu'à ce que son flair politique lui signale l'occasion unique de triompher à Paris grâce aux événements qui s'y préparent et qui ne sont autres que la Révolution de 1848, la Deuxième République et le coup d'Etat. Pendant ce temps d'attente il mène à Paris une vie mystérieuse et plus que modeste, côtoyant plusieurs personnages qui le suivront plus tard dans sa montée. Averti du cours des événements, il peut conseiller ses parents qui deviendront de cette manière les conducteurs du bonapartisme dans Plassans, fondant de cette manière "La Fortune des Rougon".

Eugène sera successivement conspirateur et conseiller secret de Louis Napoléon; il prendra une part active dans le coup d'Etat du deux décembre 1851, sera député pour Plassans; plus tard, au moment de la Législative, député des Deux-Sèvres et enfin, Louis Napoléon s'étant proclamé Empereur, il deviendra sénateur et ministre.

Le roman qui est consacré à "Son Excellence Eugène Rougon" commence quand le Ministre tombe en disgrâce, et n'est que sénateur. Sa première défaite s'est produite à cause d'une affaire Rodriguez, qui a éveillé la colère de l'Impératrice Eugénie, une affaire assez louche où se mêlent les intérêts privés et ceux de l'Eglise. Pendant quelque temps, Eugène Rougon restera apparemment à l'écart, tranquille, chez lui, dans l'hôtel de la rue Marbeuf cadeau de l'Empereur, entouré de ses amis intimes, attendant le moment de sa "résurrection".

Ce moment arrive grâce à une circonstance imprévue pour tous, sauf pour lui, l'attentat du terroriste Orsini contre la vie de Napoléon III, qui fait comprendre à celui-ci qu'il a besoin d'un homme fort, et même impitoyable, à la tête de son gouvernement. Eugène Rougon recouvre non seulement ses anciennes prérogatives mais encore tous les pouvoirs. Suivant son penchant, guidé par une vraie soif de puissance, il gouverne avec une poigne de fer. Mais voilà qu'une vengeance féminine conjuguée avec des mesures trop excessives concernant la campagne d'Italie provoquent une nouvelle chute, beaucoup plus grave parce que cette fois il tombe de plus haut. Mais quand on le croit perdu pour toujours et que ses "amis" commencent à prendre distance pour éviter de tomber avec lui, il remonte la pente une fois de plus, se ralliant à l'Empire Libéral instauré par l'Empereur en 1863.

Eugène Rougon triomphe encore, bien qu'en donnant un démenti à sa vie entière: il se charge d'appliquer la nouvelle politique. Il reconquiert le pouvoir, indispensable à sa soif de domination, et rien ne semble arrêter sa marche vers les plus hautes positions.⁴⁾

Eugène Rougon apparaît encore -en 1864- dans le roman "L'Argent" où il doit intervenir pour éviter que les affaires véreuses de son frère Aristide Saccard nuisent à sa politique extérieure. Après la déconfiture de la Banque Universelle, il le force à s'expatrier, en lui facilitant la fuite.⁵⁾

La dernière mention que nous ayons de lui se trouve dans le roman qui clôt la série, "Le Docteur Pascal", où celui-ci, reconstituant en savant l'histoire de sa famille, dira que son frère aîné vit toujours et que, après la chute de l'Empire, il est redevenu simple député (de l'opposition). Ainsi Eugène Rougon sera, jusqu'à la fin de sa vie, peut-être, le témoin mélancolique de l'ancien monde emporté par la débâcle de Sedan.⁶⁾

La destinée d'Eugène Rougon telle que je l'ai suivie jusqu'ici peut se résumer dans cette série de chutes et de remontées que je viens d'exposer. Mais il y a d'autres éléments qu'il est impossible de passer sous silence et qui constituent le fondement et du roman et du personnage.

Commençons par le titre: "Son Excellence Eugène Rougon". Des vingt titres qui composent la série des *Rougon-Macquart* seulement trois portent le nom de leur protagoniste: "Nana", qui n'est pas un prénom mais le "nom de guerre" d'une prostituée, "Le Docteur Pascal", qui a perdu son patronyme tant il est différent des autres membres de sa famille, et "Son Excellence Eugène Rougon", où le patronyme est rehaussé par un qualificatif qui est tout un superlatif. Dès le titre donc, sa destinée d'homme politique éclipse sa destinée purement humaine et familiale.

Pour démontrer les rouages de sa destinée ainsi que je me propose de le faire, je partirai d'une phrase de Henri Mitterand, un des plus grands spécialistes zoliens de notre époque qui dit, parlant des individus de la famille Rougon-Macquart:

*Les motifs et les fatalités du corps croisent et complètent les motifs et les fatalités de l'histoire.*⁷⁾

c'est-à-dire que, dans le cas particulier qui nous occupe, Eugène Rougon est le résultat des trois éléments conjugués qui sont: l'hérédité, le milieu et l'histoire.

De l'hérédité, ce qui se manifeste au plus haut point chez lui et que le même Zola met de relief dans les arbres généalogiques (comme je l'ai déjà signalé), c'est l'*ambition*, héritée de sa mère, Félicité Puech, qui a rêvé toute sa vie de devenir la "grande dame" de sa ville de Plassans:

*S'il tenait de son père la carrure lourde des épaules, l'empâtement du masque, il avait reçu de sa mère, cette terrible Félicité qui gouvernait Plassans, une flamme de volonté, une passion de la force, dédaigneuse des petits moyens et des petites joies; et il était certainement le plus grand des Rougon.*⁸⁾

Pour ce qui est du milieu, c'est bien entendu Plassans en premier lieu, endroit où il a forgé en secret ses armes, et puis et surtout, Paris, qui offre toutes les occasions de réussite à ceux qui sont capables de les saisir. Quant à l'*histoire*, l'époque convulsée permet toutes les audaces, et Eugène Rougon sait profiter des circonstances et des gens.

De cette manière, hérédité et histoire mèneront notre héros au point culminant de sa destinée: le *pouvoir*.

Car pour lui le pouvoir est une réalité palpable, une passion, une maîtresse, la seule chose pour laquelle la vie vaut la peine d'être vécue.

C'était, chez lui, un amour du pouvoir pour le pouvoir, dégagé des appétits de vanité, de richesses, d'honneurs. D'une ignorance crasse, d'une grande médiocrité dans toutes les choses étrangères au maniement des hommes, il ne devenait véritablement supérieur que par ses besoins de domination. Là, il aimait son effort, il idolâtrait son intelligence. Etre au-dessus de la foule où il ne voyait que des imbéciles et des coquins, mener le monde à coups de trique, cela développait dans l'épaisseur de sa chair un esprit adroit, d'une extraordinaire énergie. Il ne croyait qu'en lui, avait des convictions comme on a des arguments, subordonnait tout à l'élargissement continu de sa

*personnalité. Sans vice aucun, il faisait en secret des orgies de toute-puissance.*⁹⁾

Eugène Rougon vit par et pour le pouvoir. Son comportement est significatif à cet égard. Pendant les périodes d'attente, son attitude trompe le monde. Mais il ne fait que se préparer pour l'instant de sa remontée. Alors, il ressurgit avec de nouvelles forces, puisées dans ce physique peu attrayant mais si puissant qu'il impose à ses pires ennemis:

*Il crevait de ses larges épaules son uniforme de drap vert, chargé d'or au collet et aux manches. La face tournée vers la salle, avec sa grosse chevelure grisonnante plantée sur son front carré, il éteignait ses yeux sous d'épaisses paupières toujours à demi baissées; et son grand nez, ses lèvres taillées en pleine chair; ses joues longues où ses quarante-six ans ne mettaient pas une ride, avaient une vulgarité rude, que transfigurait par éclairs la beauté de la force. Il resta adossé, tranquillement, le menton dans le collet de son habit, sans paraître voir personne, l'air indifférent et un peu las.*¹⁰⁾

Dans ce combat sans cesse renouvelé il n'est pas seul: autour de lui il y a des forces amies et des forces ennemies; il y a aussi des forces souterraines ou pour le moins secrètes contre lesquelles il n'est pas facile de lutter. Et il y a encore chez lui une faiblesse qui lui coûtera cher: ses besoins sexuels étant soumis à sa soif de puissance, il méconnaît la psychologie féminine et sa force, et il méprise les femmes et leur pouvoir.

Parmi ces forces qui l'entourent il y a d'abord ceux qui l'ont connu tout pauvre et tout démuné à son arrivée à Paris, qui l'ont accueilli et aidé et auxquels il s'est attaché au début quand il avait besoin d'appuis pour commencer sa carrière. C'est la "bande". Cette "bande", dont les membres ont une personnalité propre mais marquée surtout par l'intérêt individuel, est formée de gens du peuple souvent à la frontière de la loi, de bourgeois plus ou moins aisés, de quelques nobles aussi. Ils constituent ce qu'en politique et depuis les Romains on appelle une "clientèle". Les rapports entre la clientèle et l'homme puissant sont à double sens: si elle a besoin de lui dont elle attend richesse, récompenses, honneurs, affaires juteuses, lui a besoin d'elle pour se sentir appuyé, adulé, reconnu. Et ces rapports ne sont pas sans complications car l'affection se refroidit vite quand elle ne se sent pas récompensée et alors, la "bande" chuchote, complot, calomnie, trahit... C'est le cas de la clientèle de Son Excellence Eugène Rougon, qui le suit inconditionnellement pour s'approcher du pouvoir et ses avantages; c'est le cas aussi de Son Excellence Eugène Rougon, qui nécessite de ce groupe composite pour sentir qu'il a, qu'il est le pouvoir.

Mais il y a un autre pouvoir dans ce roman (et dans l'histoire proprement dite): c'est Napoléon III, l'Empereur. Supérieur à tous, il peut à sa guise donner ou ôter le pouvoir qu'il veut bien octroyer. Son Excellence Eugène Rougon le connaît bien et depuis longtemps. Derrière l'Empereur il y a, bien sûr, l'Impératrice Eugénie, Marsy, le grand rival de Rougon, et tout ce qui constitue la clientèle de l'Empereur et que l'on désigne sous le nom de "la Cour" ou "Les Tuileries" ou encore "Compiègne".

Le portrait de l'Empereur -est-il besoin de le dire?- répond aux sentiments du romancier qui est derrière Son Excellence Eugène Rougon: faible au fond, trop porté vers les conquêtes galantes, assez

malade, secret, s'enveloppant d'un air de courtoisie qui cache une grande froideur, irrésolu, sournois même, adonné aux idées fumeuses qu'il n'explique jamais clairement, l'Empereur aime mesurer son pouvoir à celui de son ministre:

*(L'Empereur et le Ministre s'entretiennent dans le cabinet impérial)
- Je souhaite de tout mon coeur que Votre Majesté, pour la grandeur de son règne, garde longtemps autour d'elle les serviteurs dévoués qui l'ont aidée à restaurer l'Empire.*

*L'Empereur ne souriait plus. Il fit quelques pas, les yeux voilés, songeur; et il semblait avoir blêmi, effleuré d'un frisson. Dans cette nature mystique, les pressentiments s'imposaient avec une force extrême. Il coupa court à la conversation pour ne pas conclure, remettant à plus tard l'accomplissement de sa volonté. De nouveau, il se montra très affectueux.*¹¹⁾

Dans cet équilibre instable entre deux pouvoirs intervient un troisième élément que j'ai évoqué à peine en parlant d'une "vengeance féminine": il s'agit de la belle et affolante Clorinde Balbi:

*Elle riait dans le chaud soleil de juin. Son amazone de drap gros bleu, dont elle avait rejeté la longue traîne sur son bras gauche, la faisait plus grande; tandis que son corsage à gilet et à petites basques rondes, très collant, était comme une peau vivante qui gantait ses épaules, sa gorge, ses hanches. Elle avait des manchettes de toile, un col de toile, sous lequel se nouait une mince cravate de foulard bleu. Elle portait très crânement, sur ses cheveux roulés, son chapeau d'homme, autour duquel une gaze mettait un nuage bleuâtre, tout poudré d'or du soleil.*¹²⁾

Eugène Rougon se sent attiré par cette femme énigmatique, mais dérouter en même temps par sa hardiesse:

*Ce qui l'attira d'abord dans Clorinde, ce fut cette pointe d'inconnu, toute une vie passée, toute une idée fixe d'avenir, qu'il croyait lire au fond de ses larges yeux de jeune déesse. On lui avait conté bien des anecdotes abominables, une première faiblesse pour un cocher, et plus tard un marché passé avec un banquier, qui aurait payé la fausse virginité de la demoiselle du petit hôtel des Champs-Élysées. Mais, à certaines heures, elle lui semblait si enfant, qu'il doutait, se promettant de la confesser, revenant pour avoir le mot de cette étrange fille, dont l'énigme vivante finissait par l'occuper autant qu'un problème délicat de haute politique. Il avait vécu jusque-là dans le dédain des femmes, et la première sur laquelle il tombait était certes la machine la plus compliquée qu'on pût imaginer.*¹³⁾

Cette jeune et intrigante Italienne, qui semble posséder, malgré sa jeunesse, toute l'expérience des vieilles sorcières sorties du fond du moyen âge, s'est proposée de séduire Son Excellence Eugène

Rougon. N'arrivant pas à ses fins nonobstant les stratégies qu'elle déploie, obligée, au contraire, d'épouser un imbécile que Rougon lui-même lui a imposé, Clorinde trame, complotant avec la "Bande", une vengeance savante et retorse par laquelle, devenant la maîtresse de l'Empereur, elle provoque la chute "profonde" de Son Excellence, le fait remplacer par son mari et se moque publiquement de Rougon en portant orgueilleusement le collier de chien en or qui l'identifie comme la nouvelle possession de Napoléon III:

C'était, à son col nu, sur ses épaules nues, un collier de chien, un vrai collier de chien en velours noir, avec la boucle, l'anneau, le grelot, un grelot d'or dans lequel tintait une perle fine. Sur le collier se trouvaient écrits en caractères de diamants deux noms, aux lettres entrelacées et bizarrement tordues. Et, tombant de l'anneau, une grosse chaîne d'or battait le long de sa poitrine, entre ses seins, puis remontait s'attacher sur une plaque d'or, fixée au bras droit, où on lisait: J'appartiens à mon maître.¹⁴⁾

Est-ce que le dernier mot est déjà dit? Pas encore.

Le moment est arrivé, pour éclaircir ces conflits de pouvoir, de présenter ce que j'appelle les *rapports triangulaires* des personnages entre eux. Le premier triangle a pour aristes Clorinde, la "Bande" et Son Excellence Eugène Rougon: il marque le passage de l'amour à la haine sur un plan encore purement personnel: passion de Clorinde pour l'intrigue et besoin de gouverner la destinée des autres; intérêts en jeu avec l'amitié tyrannique du côté de la "Bande"; soif de puissance, certitude d'être le créancier et non le débiteur, besoin d'aspirer l'encens des louanges, de la part du Ministre.

Le second triangle, dont les aristes correspondent à Clorinde, l'Empereur et Son Excellence, semble se placer sur un plan supérieur aux intérêts purement personnels. Ici la haine a tué l'amour et s'est changée en rage et soif de revanche. En devenant la "chose" de l'Empereur, Clorinde croit se venger du mépris d'Eugène Rougon. En provoquant sa chute politique elle pense l'avoir atteint dans son point le plus sensible, sa soif de puissance. Mais elle se trompe. Son Excellence Eugène Rougon, qui s'est laissé vaincre dans un instant de faiblesse causé par sa méconnaissance du féminin et par le mépris de la femme que lui inspire sa propre force, loin de se sentir abasourdi par la malignité de Clorinde et la trahison de l'Empereur, se retire une fois de plus dans la solitude qui lui a toujours servi de bonne conseillère, et, patiemment, il prépare sa rentrée dans le monde du pouvoir. Par une volte-face inespérée de tous, il proclame devant la Chambre son adhésion à l'Empire Libéral.

La force de son éloquence est telle que

Les applaudissements n'attendent pas la fin de la phrase. Le triomphe tournait à l'apothéose. La salle croulait.¹⁵⁾

Et Clorinde elle-même... Mais lisons la fin du roman:

A la sortie, Clorinde guetta Rougon. Ils n'avaient plus échangé une parole depuis trois ans. Lorsqu'il parut, rajeuni, comme allégé, ayant démenti en une heure toute sa vie politique, prêt à satisfaire, sous la fiction du

*parlementarisme, son furieux appétit d'autorité, elle céda à un entraînement, elle alla vers lui, la main tendue, les yeux attendris et humides d'une caresse, en disant:
- Vous êtes tout de même d'une jolie force, vous.¹⁶⁾*

J'arrive ainsi à la fin de cette modeste étude sur la destinée de Son Excellence Eugène Rougon. En reconstituant sa biographie romanesque, j'ai tâché d'en démonter les rouages, quelques-uns bien huilés (les ascensions), d'autres grinçants (les chutes).

J'espère avoir signalé les rapports entre race, milieu et moment, ou, ce qui revient au même, entre hérédité, milieu et histoire, et la part qui, d'après la définition donnée au début, correspond dans cette destinée à la nature propre du personnage et aux éléments extérieurs à lui.

Je voudrais surtout avoir montré qu'Emile Zola n'est pas seulement, comme l'affirmait l'ancienne critique, un romancier obnubilé par une théorie, mais un créateur capable de construire une fiction qui tient à la fois de l'histoire et de l'imagination, capable aussi d'écrire un *roman politique* qui est à la fois le *roman de la politique* et qui, pour cela, mérite d'être lu et médité aujourd'hui par sa frappante actualité.

Notes

- 1) A la fin des "Rougon-Macquart" Emile Zola met dans la bouche du Docteur Pascal des propos identiques, en insistant particulièrement sur la valeur du document historique; cfr. "Le Docteur Pascal", vol. 6, p. 553.
- 2) Le premier arbre généalogique est publié avec le roman "Une page d'amour" en 1878: "Eugène Rougon. Né en 1811; épouse en 1857 Véronique Beulin D'Orchères. Mélange fusion. Prépondérance morale, ambition de la mère. Ressemblance physique du père. Ministre".
Le second arbre généalogique accompagne "Le Docteur Pascal" en 1893; il est identique au premier, en ajoutant: "Homme politique... Vit encore à Paris. Député".
- 3) Pierre Rougon est le seul représentant de la branche légitime, étant le seul enfant de Rougon et Adélaïde Fouque. Eugène Rougon, fils aîné de Pierre, intervient dans les romans: "La Fortune des Rougon, La Curée, Son Excellence Eugène Rougon"; on parle de lui dans "Le Docteur Pascal".
- 4) Cfr. "Le Docteur Pascal", vol. 6, p. 553.
- 5) Aristide Rougon a dû changer son nom de famille par imposition de son frère Eugène, à cause de ses affaires véreuses. Il s'appelle dorénavant Aristide Saccard.
- 6) "Les Rougon-Macquart" passent sous silence les événements de la Commune et l'installation de la Troisième République. "La Débâcle" se passe en 1870; "Le Docteur Pascal" en 1873. Emile Zola écrit, dans la Préface des "Rougon-Macquart", en 1871: "La chute de Bonaparte dont j'avais besoin comme artiste et que, toujours, je trouvais fatalement au bout de mon drame sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon oeuvre". (vol. I, p. 57).
- 7) Henri Mitterand: "Zola et le Naturalisme", Paris, PUF, 1986, Coll. QSJ, p. 39.
- 8) "Son Excellence Eugène Rougon", vol. 2, p. 243.
- 9) Ibidem.
- 10) Ibidem, p. 189.
- 11) Ibidem, p. 321.
- 12) Ibidem, p. 233.
- 13) Ibidem, p. 207.

- 14) Ibidem, p. 341.
- 15) Ibidem, p. 359.
- 16) Ibidem.

Romans Consultes

-) "Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire", Paris, Aux Editions du Seuil, 1969-1970, six volumes, Coll, L'Intégrale.
-) "La Fortune des Rougon": vol. 1.
-) "La Curée": vol. 1.
-) "Son Excellence Eugène Rougon": vol. 2, p. 175 a 359.
-) "L'Argent": vol. 6.
-) "Le Docteur Pascal": vol. 6.

El destino en "Le pas si lent de l'amour" de Héctor Bianciotti

La elección de Héctor Bianciotti de contar episodios de su vida en un libro no es exclusiva de "Le pas si lent de l'amour". Esta obra retoma la evocación del viaje a Europa con la que terminaba "Ce que la nuit raconte au jour" de 1992, y narra etapas vitales del autor desde la llegada a Italia hasta su afirmación definitiva en Francia y en la lengua en la que se siente mejor, en la que piensa y en la que sueña, la francesa.

También "La busca del jardín", un libro de 1978, ha sido calificado como autobiográfico¹⁾ aunque el autor reflexionando sobre la novela, la memoria y la labor autobiográfica ha expresado sus dudas sobre la autobiografía, ya que la memoria prefiere unos hechos y desecha otros; hay que agregar y condensar en los libros, dejar de lado repeticiones, elegir.²⁾

En una entrevista realizada por Hugo Rodríguez en París en 1987, Bianciotti hablaba de su descreimiento acerca del libre albedrío.

...Bueno una de mis grandes disputas con los frailes fue el libre arbitrio. Yo nunca creí en el libre arbitrio.

H.R.: -En usted se afirma cada vez más la idea de destino.

H.B.: -Sí, destino, que todo es materia. La materia apenas empezamos a conocerla.

H.R.: -Como que hay un programa previamente establecido y que todo se cumple.³⁾

Estas declaraciones de Bianciotti y la alusión a sus lecturas en el seminario son útiles para indagar en esta obra, la última de sus "autoficciones", y desde aquí acercarnos a su visión de la escritura autobiográfica.

El libre albedrío es para la teología cristiana, la posibilidad de elegir entre el bien y el mal. La razón y la voluntad tienen, según esta concepción, la posibilidad de elegir el bien, si el hombre es auxiliado por la gracia y el mal, si ésta está ausente. No hay aquí acto propiamente dicho sino facultad del alma.⁴⁾

En la primera página de la novela el narrador afirma:

"Jamais je n'eus l'impression de prendre parti, d'arrêter par moi-même un choix quelconque: en me haussant ou en m'abaissant selon mes penchants, j'ai agi pour sauver mon âme- l'âme qui lente, mais avec obstination et en silence, mûrit son projet et, nous accordant de croire que nous en sommes le maître, nous permet par intermittence de l'entrevoir." ⁵⁾ (p. 7).

(Nunca tuve la impresión de tomar partido, de descartar por propia iniciativa una elección cualquiera: elevándome o hundiéndome según mis inclinaciones, he actuado para salvar mi alma- el alma que, lenta, pero con obstinación y en silencio, madura su proyecto y, concediéndonos el creer que somos los amos, nos permite, por intermitencias, entreverlo.)

La duda en la intervención voluntaria en las elecciones de la vida se va a sostener en toda la novela; el narrador va a confirmar en el relato su frecuente proceder por impulsos que se podrían creer ciegos, pero que responden celosamente a ese "proyecto del alma" del que habla Bianciotti. Una trama que se ha gestado desde que, todavía niño, dejó la chacra por el seminario y antes aún.

La versión de una vida, la autobiografía que el narrador construye en la novela está atravesada por la idea de un destino que se acepta como único camino, porque de esa aceptación extrae sus fuerzas; de allí y de la certeza de que a pesar de que no es posible conocerlo, el alma tiene un proyecto que lleva al hombre siempre adelante.

El narrador revisa sus recuerdos y en el análisis que realiza de episodios claves que emergieron de la memoria los ve animados por un sentido, una significación esencial que los conecta a una unidad, a un núcleo que nombrará como su "sueño" o su "destino".

Quizá estos dos términos pueden resultar contradictorios en el sentido de la presencia en el primero del deseo y la independencia del mismo que expresa la palabra destino. Pero en la novela el sueño tiene muchas de las cualidades de lo que llamamos destino: ha nacido en su alma desde antes del momento en que la memoria lo rescata, no obedece a ninguna causalidad y se ha hecho comprensible por la intuición.

El sueño es una zona donde reina el niño quien es en realidad el timonel en esta travesía del alma que muchas veces se ve como independiente de los acontecimientos objetivos, reales, históricos del protagonista joven o del escritor adulto.

"Et l'enfant continuait de répéter: "Nous sommes à Rome, nous sommes à Rome", dans les interstices de l'affliction - je l'eusse égorgé. Il est toujours mon bourreau, et moi, sa victime consentante. Je fais la sourde oreille, mais en vain. Il rêvera de moi, comme hier, cette nuit. Il est ce qu'il était. Il n'a pas grandi. Sa foi d'enfant ignore les dégâts de l'expérience et les manières de l'espèce. (...) C'est lui qui, pour mon malheur me conduit". (p. 44).

(Y el niño seguía diciendo: "Estamos en Roma, estamos en Roma", en los intersticios de la aflicción. Lo hubiera degollado. Él es siempre mi verdugo, y yo su víctima acquiescente. Me hago el

sordo pero es inútil. Como ayer, él estará soñando conmigo esta noche. Él es lo que era. No ha crecido. Su fe de niño ignora los desgastes de la experiencia y las costumbres de la especie. (...) Él es quien, por desgracia, me guía).

La senda del destino, como toda vida, no ha sido fácil para el joven que ha abandonado su patria deseando quemar sus naves, pues tiene claro que nunca volverá al punto de partida. Al momento de iniciar el camino ve delante un abismo; es el miedo que en tantas ocasiones lo cerca y lo desespera. Sin embargo sigue tenazmente hacia adelante. Ha comprendido que su destino, la parte que le toca, es la gloria pero los medios son a menudo difíciles de vislumbrar; los acontecimientos parecen oponerse radicalmente.

La estadía en Roma está escalonada de humildes y luego sórdidas habitaciones en casas de pensión hasta llegar a la absoluta miseria y la degradación de deambular durante el día y dormir en las escaleras de la Piazza de Spagna y más tarde en los jardines del Pincio.

Estos momentos de absoluta miseria, que incluso en la evocación se viven como una ofensa, parecen alejar al protagonista de su porvenir. El sueño ve el peligro ante la presencia devastadora de la miseria y el hambre, huye hacia la interioridad del alma y deja al cuerpo en una soledad desposeída.

También la estadía en España y sobre todo la vida en Madrid le producen la sensación de estar viviendo alejado de su camino

"Je me sens entre parenthèses, exempté de respecter mes propres principes, dispensé de devoirs, en vacances de destin". (p. 170).

(Me siento entre paréntesis, eximido de respetar mis propios principios, dispensado de deberes, en vacaciones de destino).

Allí, en el Madrid provinciano de 1955, también rondará la miseria. El joven pretenderá conquistar una carrera cinematográfica, intentará retener la suerte que se le ha presentado en la interpretación de algunos personajes secundarios, pero no lo logrará, el destino se impondrá nuevamente. Durante este tiempo en que el sueño se vuelve intangible el destino asume el rostro de la desgracia. El protagonista siente que la vida pasa a su lado y él se queda siempre en el mismo lugar.

La idea de destino en la que se funden el término latino "fatum" que significa "lo predicho" y el que enunciamos anteriormente, proveniente del griego que se refiere a la "suerte" que le toca a cada cosa, lleva en sí la posibilidad de conocerlo o enunciarlo por medio de oráculos o presagios.

La novela de Bianciotti se abre con la advertencia de que conocer el mañana es más terrible que ignorarlo. Sin embargo el joven no deja de escrutar sus menores signos y en todos los presagios recibe el mensaje de la desgracia.

En el momento de llegar a Roma percibe el anuncio de que allí lo espera la miseria. El narrador le atribuye el mensaje a algún ángel y es un signo suficiente para empañar toda la euforia de la llegada. El tiempo confirmará los temores y en Roma vivirá muchos días con la tenaza del hambre en el estómago.

En Madrid también siente la advertencia de la desdicha que trae la llegada de Rómulo, el hijo de Ana Pombo. Él ostenta la suma de los rasgos detestables que el narrador ve en el español y en particular en el castellano: la brutalidad, la intolerancia y el egoísmo. Muy pronto verá destruido el pequeño mundo que se había formado alrededor de la figura de su benefactora. La tienda de antigüe-

dades llamada Tebas que era además la residencia de Ana y su marido y el cálido refugio en una ciudad que no tenía atractivos, cerrará sus puertas.

A pesar de sentir los anuncios no es posible hacer algo para cambiar el destino; a estos avisos sigue la inminente desdicha.

Hay en la novela un relato sorprendente, bastante extraño pero que confirma alguna de las adhesiones de Bianciotti al pensamiento de Borges; en esta ocasión acerca de las aproximaciones del pasado y del sueño. "El hecho de soñar y el hecho de recordar" ⁶⁾. Este episodio que llamaré "del Extranjero" ilustra un presagio y confirma una condena. Ocurre durante una procesión de Viernes Santo en la Gran Vía madrileña cuando un anciano que acompaña a los penitentes, vestido con un sayal y una capucha que oculta apenas unos pocos cabellos sucios, llama poderosamente la atención del protagonista quien no puede dejar de seguirlo. De pronto el anciano se da vuelta y mirándolo con furia lo señala tres veces con un índice acusador. El joven, aunque tiene la certeza de haberlo visto antes, no comprende su cólera ni su condena, pero no las cuestiona, es más, al verlo temblar le ofrece su sobretodo de pelo de camello, un abrigo que ha recorrido el texto como un emblema de la dignidad que a pesar de la miseria no ha perdido.

En la reflexión que el narrador hace sobre los hechos ocurridos tantos años atrás admite que no ofreció el abrigo para conjurar la amenaza del Extranjero; adjudica su gesto al frío que experimentó en su cuerpo tantas veces y por el que pudo sentir el del anciano como el suyo propio. La entrega del sobretodo podría verse como una especie de ritual de conmiseración, en el que apiadándose del otro, se apiada de sí mismo.

En lo que la memoria recoge de los episodios fundamentales de la vida del protagonista aparecen otros personajes que lo ayudan en el cumplimiento de su destino. Rosa Caterina es una napolitana que vuelve a su tierra después de haber intentado sin suerte triunfar en América; junto a la señora Ferreira Pinto van a ser sus ángeles protectores en la primera travesía, lo beneficiarán con sus dones hasta el punto en que sentirá a esta última como una segunda madre.

En Roma el encuentro con Orazio, el actor extravagante cuya presencia ansía y rechaza con la misma vehemencia, es también visto como una "amable conspiración del destino".

Algunos encuentros fortuitos operan de forma contraria a su intencionalidad y funcionan como ayudantes inesperados del destino: los canallas que lo denuncian en la radio donde trabajaba y que logran su despido, se vuelven, sin saberlo, sus benefactores.

Las mujeres tienen en el relato una función primordial, que no analizaremos aquí, partiendo de la figura de la madre, hasta las dueñas de las sucesivas pensiones o una anónima azafata de quien todavía el narrador guarda la memoria y el agradecimiento. Otra mujer importante en la novela es María Callas, quien aparece en el recuerdo de una velada en la Scala.

"Me rappeler cette soirée du 28 mai 1955 équivaut à la réinvention d'un foyer lointain, d'un éblouissement qui n'a cessé ni en cesse de rayonner sur mon existence. Si, pendant quelques secondes, la pensée joue à la retrancher de ma vie, celle-ci perd une partie de ses précaires contours: les quatre ou cinq choses qui la soutiennent et, peut-être, ne serait-ce qu'en quelque sorte la justifient, se désagrègent, se disjoignent". (p. 110).

(Recordar aquella velada del 28 de mayo de 1955 equivale a la reinención de un hogar lejano, de un deslumbramiento que no ha cesado ni cesa de brillar sobre mi existencia. Si, por algunos segundos, el pensamiento juega a eliminarla de mi vida ésta pierde una parte de sus precarios contornos: las cuatro o cinco cosas que la sostienen y que quizá tan sólo en cierto modo la justifican, se diluyen, se deshacen.)

Lo sublime proviene de que ve en la cantante un ser en el que el destino se está cumpliendo, teatralizado, en la escena misma de la Scala. El joven extasiado la ve sin poder estar del todo presente pues el instante lo sobrepasa. El destino de ella, como el de él es la gloria, pero había sido preciso arrancar de la tosca muchacha griega de sus principios, la imagen que ella tenía de sí misma; arrancarle a su destino, en una lucha titánica, a la Callas deslumbrante, majestuosa que está en escena.

La honda impresión que el episodio ha dejado en el joven que lo vivió hasta el punto que el deslumbramiento sigue vivo en la existencia del adulto, tiene que ver con la comprensión intuitiva pero profunda de las exigencias del destino. También hay en él una imagen de sí mismo con la que no es fácil fundirse, a la que se acerca y de la que se aleja, también a él el destino se le presenta difícil de cumplir.

Las demandas del destino parecen en ocasiones muy superiores a las fuerzas del protagonista sobre todo en aquellos períodos en los que el sueño se aleja de la superficie, se adelgaza y se vuelve invisible. Sin embargo, siempre atento a la mínima señal de esperanza, vuelve a aparecer con toda su exigencia. Estas reparaciones del sueño después de las intermitencias plantean la necesidad de obedecerle y volver a aproximarse a la idea de sí mismo.

La estada sin sobresaltos y sin horizontes en Marbella ha operado como la miseria en Roma, ha adormecido el sueño. Pero surge dentro del joven, "el otro", guardián insomne que reaviva sus llamadas.

"Là, à Marbella, je me sentais dépossédé de l'autre -celui qui avait tant rêvé de moi. Souvent, la nuit, il m'est arrivé de sentir une sorte de contraction, un resserrement de toutes les fibres du corps qui montait du gros orteil vers les mollets, les cuisses, le ventre, pour éclater dans ma poitrine comme un coup de poing dans une vitre. Et je savais que c'était l'autre". (p. 268).

(Allí, en Marbella, me sentía despojado del otro -de aquel que tanto había soñado sobre mí. A menudo, de noche, me ocurría sentir una suerte de contracción, un apretarse de todas las fibras del cuerpo que subía del dedo gordo hasta las pantorrillas, los muslos, el vientre, para estallar en mi pecho como un puñetazo en una vidriera. Y yo sabía que era el otro.)

El sueño no se disuelve, renace. A pesar de la irrupción del mal en la figura de Rómulo, de la humillación, de la ironía de haber llegado a la playa en una lujosa limusina conducida por un chofer uniformado y de tener que irse a pie, sin dinero y con una escopeta de dos caños en la espalda.

Una figura femenina, la de su protectora en Madrid, Ana Pombo de Olivera, será para el narrador adulto un espejo en el que puede ver su propia forma de narrar.

Esta española, de noble presencia, dueña de un genio y de un instinto de modernidad que la hacen inolvidable, lo conquistó rápidamente. En el torbellino que era su forma de vivir, mostraba su alma de artista tanto cuando tocaba las castañuelas con música de Bach como cuando bailaba un flamenco de su invención, o diseñaba la ropa más extravagante. Sus amistades eran célebres y su calidez infinita.

Ana narraba su vida llena de aventuras, llevada por el placer de la conversación, y había visto en él un posible escriba de los relatos que prodigaba a sus amigos. Se plantaba teatralmente ante su auditorio y con su voz grave y en tono de complicidad se lanzaba a la aventura de reinventar su pasado.

"Indifférente à la continuité et au plan, elle menait son récit d'insinuations en dérobades, de raccourcis en euphémismes et, plutôt qu'une histoire, il en résultait une suite de visions nettes, isolées, comme à travers les lézardes d'un mur ou les meurtrières d'une citadelle, ce peu de paysage qui, tout proche, paraît si profond. Racontait-elle donc sa vie? On eût dit qu'elle ne cessait de s'en éloigner..." (p. 210).

(Indiferente a una continuidad, o a un plan, su relato avanzaba de insinuaciones en evasivas, de resúmenes en eufemismos, y, más que una historia, resultaba una serie de visiones nítidas, aisladas, como a través de las grietas de un muro, o de las aspilleras de una fortaleza, ese segmento de paisaje que, muy cercano, parece tan profundo. ¿Estaba contando su vida? ¿Se hubiera dicho que no cesaba de alejarse de ella...)

Tal como ella, el narrador confiesa que no ha sabido comenzar su relato por el principio, no ha comenzado recordando, por ejemplo, el secreto origen del nacimiento de Ana, lo narrará más adelante. Por el momento apresará las anécdotas de aquella mujer que parece siempre en camino, tal como la recoge la memoria. La escritura no se despliega en búsqueda de un origen, sino que como ella, ha privilegiado el camino, siempre hacia adelante después de haber cortado las amarras de la realidad.

El acto de recordar y escribir sobre los recuerdos en las "autoficciones" conlleva diferentes procesos: inventar una realidad al pasado del que muchas veces se han perdido las huellas, reflexionar acerca de la memoria, repetir las experiencias del pasado, con el mismo peso y la misma densidad que en el momento en que ocurrieron, deliberar consigo mismo sobre los sentimientos que el recuerdo revive y que modifican la escritura que la voluntad había elegido.

La impresión que tiene el narrador al mirar hacia el pasado es la de ver un laberinto en ruinas, se han perdido sus senderos pero hay en todo ese pasado el recuerdo de la audacia que lo hacía proseguir y que nacía de la idea de destino que lo ha animado desde siempre

"J'étais intrepide, oui, mais d'où surgissait-elle cette puissance qui couvait en moi sans ma participation, me condamnant à espérer, à résister, aveugle face à la réalité, à aller de l'avant en proie à cette idée démente d'un destin à accomplir- sans distraire de mon but pas

même un regard au moment où il n'y avait plus de chemin nulle part". (p. 140).

(Yo era intrépido, sí, pero ¿de dónde surgía esta fuerza que se incubaba en mí sin mi participación condenándome a esperar, a resistir, ciego ante la realidad, a seguir adelante víctima de esa idea demencial de un destino que cumplir, sin distraerme un milímetro de mi objetivo en el momento en que ya no había más camino en ninguna parte?) (El subrayado es nuestro).

La memoria retoma desde el presente las etapas vitales, "capitales" ha dicho el autor ⁷⁾, a las que abarca en su totalidad y si bien no puede develar ni recomponer con ellas un proceso ("el laberinto en ruinas") distingue netamente el impulso que le ha hecho posible llegar al presente. Este presente del escritor en París es la meta de todo el pasado. Un pasado recuperado a partir de la perspectiva del que es hoy, el que fue soñado por "el niño", "el otro" de ayer.

Si pensamos que la vida que refleja una autobiografía puede entenderse no sólo como la historia individual del escritor sino como un principio vital, un acto de conciencia "la idea de unidad moral" que fundamenta una vida ⁸⁾, podemos decir que en el caso de "Le pas si lent de l'amour" es esta idea de cumplimiento de un destino, de ser uno con la imagen de sí mismo, la autobiografía que se narra.

Esta idea de destino vista entonces como núcleo vital que a pesar de las intermitencias y los obstáculos logra permanecer, le da sentido a todo lo vivido y justifica al narrador y el acto de narrarlo.

Notas

- 1) Vázquez Villanueva, G.: "Travesía de una escritura / leyendo a Héctor Bianciotti", Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989.
- 2) Supervielle, O. B.: "Un argentino en la Academia Francesa", en "La Nación", Buenos Aires, 19 de enero de 1996.
- 3) Rodríguez, H.: "Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti" en "Tramas... para leer la literatura argentina", I Generaciones Perdidas, Vol III-Nro. 7, Buenos Aires, 1997.
- 4) Ferrater, Mora J.: "Diccionario de Filosofía", Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- 5) Bianciotti, H.: "Le pas si lent de l'amour", Paris, Grasset, 1995. (Las traducciones corresponden a la siguiente edición: B.H. "El paso tan lento del amor". Traducción de Ernesto Schóo, Barcelona, Tusquets, 1996.)
- 6) Supervielle, O. B.: op.cit.
- 7) Supervielle, O. B.: op.cit.
- 8) Olney, J.: "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", en "La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental", Barcelona, Suplementos Antropos Nro. 29, 1991.

Bibliografía

-) Bianciotti, H.: "El pasaje de una lengua a otra", "El perseguidor", Año II, Nro. 3, Buenos Aires, 1996.
-) Bianciotti, H.: "Le pas si lent de l'amour", Paris, Grasset, 1995.

-) Legaz, M. E.: "Héctor Bianciotti en la lengua francesa: el espacio autobiográfico" en "Tramas... para leer la literatura argentina", I Generaciones Perdidas, Vol III-Nro. 7, Buenos Aires, 1997.
-) Rodríguez, H.: "Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti" en "Tramas ... para leer la literatura argentina" , I Generaciones Perdidas, Vol III-Nro. 7, Buenos Aires, 1997.
-) Vázquez Villanueva, G.: "Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti", Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989.

Hombre y destino: arquetipos poéticos en Michel Tournier

Mais je voulais faire sentir sous ces vertes frondaisons et ces bruns labours le roc de l'absolu ébranlé par le lourd tam - tam du destin.

M. Tournier, "Le vent Paraclet"

Lo mítico en Tournier

La literatura ha privilegiado, desde sus más remotos orígenes, el tema de la confrontación hombre - destino. Tema universal si los hay, y proteico pues adopta las más diversas formas. Baste recordar, como ejemplo, las inmortales obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

La lucha del hombre contra el destino constituye una de las fases esenciales de la experiencia humana y como tal tiende a informar manifestaciones como los sueños, los mitos, el cuento de hadas, las obras de arte. Fromm, en "El lenguaje olvidado", habla del lenguaje simbólico que aparece en los mitos y los sueños, que se encuentra en todas las culturas y que entraña símbolos notablemente similares. Tales manifestaciones se nutren de *configuraciones arquetípicas* sobre situaciones fundamentales de la vida humana: el nacimiento, la muerte, el amor, la reacción ante el peligro, etc.

Jung ¹⁾ se refiere a esas configuraciones simbólicas como *arquetipos*: imágenes primordiales pertenecientes al "inconsciente colectivo", destinadas a preservar una sabiduría transmitida y acumulada a través de la historia de nuestra especie. Los arquetipos, entonces, son modalidades de nuestra percepción que se revisten y revelan en imágenes ²⁾. Se relacionan con la imaginación mitopoiética, creadora de mitos, que contrasta con el pensamiento discursivo, dirigido por la conciencia. La noción de arquetipo reaparece en la teoría literaria y ha sido reelaborada -desde otro ángulo- por ejemplo, por N. Frye ³⁾. Para Frye el mito es el principio estructural de la literatura y llama arquetipos a los elementos de la imaginación, que cambian en su contexto pero no en su esencia. Considera que el mito y la metáfora son hábitos mentales, no meros recursos artificiales, y que la mitología es el punto de vista humano sobre su propio destino.

Según J. Rest ⁴⁾, muchos ensayos de Borges se dedican a indagar acerca de la génesis, transmisión y perduración de ciertos arquetipos poéticos.

Michel Tournier emprende la reescritura de los mitos. Los toma como materia viviente, dice

que son “una incitación al desorden” en el sentido de rechazo al exceso de presiones ejercidas por la sociedad sobre el hombre. De acuerdo con su peculiar visión, el hombre es un *animal mitológico*, que vive inmerso en un baño de imágenes, en una suerte de rumor mitológico. El mito es para él un puente entre la metafísica y la literatura. Afirma que los grandes mitos lejos de asegurar la sumisión del hombre al orden establecido, lo impugnan cada uno desde su propio ángulo de ataque⁵⁾. Evoca como ejemplos la pasión adúltera de Tristán e Isolda, el pacto de Fausto con el diablo, Don Juan y su deseo ardiente y destructor, la soledad salvaje de Robinson y la extravagancia del sueño de Don Quijote... Así la mitología nos brinda “un catálogo de infracciones al contrato social”.

En “El vuelo del vampiro”, Tournier postula que el secreto del cuento son los grandes mitos encubiertos y fragmentados, arquetipos disueltos en el espesor de la fabulación.

Nuestro propósito es indagar en la metamorfosis que opera el autor francés sobre la materia mítica, y en su reelaboración de símbolos arquetípicos universales desde un enfoque vigente y actual.

Robinson Crusoe o los limbos del mito

El viaje como búsqueda de otros horizontes, ejercido bajo la fascinación de lo exótico o de la otredad es un fenómeno connatural a la condición humana. La nostalgia de lo distante y de lo diverso es una característica de la modernidad, en oposición simétrica al viaje inscripto en la perspectiva del retorno. Desde una óptica antropológica, N. Martino⁶⁾ propone a “Robinson Crusoe” de Defoe como el gran referente del viaje en tanto retorno. Aquí, si bien existe una finalidad inicial de evasión, no está determinada por la fascinación de lo lejano o de lo otro, sino por el deseo de placer y de ocio. En tanto el alejamiento de Robinson acaba en naufragio y permanencia obligada en la isla, este deseo final es sustituido por la nostalgia dolorosa de la patria.

A Tournier lo ha atraído vertiginosamente este tema del naufragio recluso en una isla desierta, héroe de la *soledad* -como él mismo lo llama- juguete de un destino cruel, que lucha años enteros con la desesperación y la amenaza de la locura o el suicidio. Para él la soledad es la llaga más pernicioso del hombre occidental contemporáneo, por lo tanto considera el mito de Robinson como uno de los más actuales y vivientes. Prueba de ello es que le ha dedicado tres versiones sucesivas: “Vendredi ou les Limbes du Pacifique”, novela publicada en 1967, “Vendredi ou la vie sauvage”, versión infantil de 1972 y el relato que vamos a analizar, “La fin de Robinson Crusoe”, cuento perteneciente a la colección “Le coq de bruyère” aparecida en 1978.

La novela de 1967 rastrea la disolución de todo vestigio de civilización en un hombre sometido a la soledad extrema, la vacilación de los cimientos del ser y de la vida en él, y la generación de un mundo nuevo tras ensayos y errores varios. También introduce en el texto la problemática de la ausencia y la presencia del otro y plantea la figura de Viernes como motor del cambio de Robinson.

No es ocioso recordar aquí que, además de las recreaciones tournerianas de la novela de Defoe, hay numerosísimas versiones: H. Ullrich registra más de setecientas *robinsonnades* aparecidas entre 1719 y 1898. J. Engélibert⁷⁾ cuenta nueve sólo en los dominios inglés y francés entre 1954 y 1986, descartando las versiones infantiles, las paraliterarias o las que, estructuralmente, no pueden ser consideradas dentro de este campo.

Precisamente es Engélibert quien, en un artículo sobre este tema, afirma el carácter de *mito literario* de Robinson Crusoe y lo presenta específicamente como mito fundante de la modernidad. La

novela de Defoe gira sobre los conflictos que preocupan a la burguesía inglesa del siglo XVIII. Está constituida sobre el esquema ternario falta-expiación-redención:

1. Culpa de Robinson al desobedecer al padre y desafiar a la Providencia.
2. Reclusión en la isla, opuesta al deseo inicial de viajar.
3. Rescate y vuelta a Inglaterra.

Según algunos críticos, esta estructura que conjuga preocupaciones materiales y religiosas dentro del ejercicio de un *métier*, responde a la ética protestante y al espíritu del capitalismo. En este mito de la modernidad naciente, el individuo se presenta como solución ética a la ineludible disociación entre lo social y lo sagrado.

¿Por qué Robinson Crusoe es un mito literario? El mito literario, de acuerdo con criterios de Ph. Sellier⁸⁾, comparte con el mito primigenio tres rasgos: la función de integrador social, una lógica narrativa de los imaginario y una estructura cerrada, sin elementos librados al azar. Ahora bien, en el artículo antes citado, Engélibert formula la teoría acerca de la identificación de Robinson con todos los atributos del mito. Le adjudica la posesión simbólica de tres rasgos que Sellier considera privativos del mito primigenio: relato fundador / anónimo / tenido por verdadero. He aquí sus argumentos. El naufragio del héroe y su restablecimiento de la civilización en la isla equivaldrían, entonces, al nacimiento y al bautismo y simbolizarían el origen. El relato se pretende verdadero desde el prefacio. Y la fusión del héroe, el narrador y el autor en una misma instancia se podría asimilar a la ausencia de un autor.

Esta característica de mito fundador y a la vez problematizador de la modernidad es otro de los elementos que justifica la atracción que ejerce y la profusión de reescrituras. A esto se une la presentación de la soledad como condición desgarradora, profundamente inherente a la vida humana. En *Vendredi ou les Limbes...* se establece un contrapunto dialéctico entre el héroe que humaniza el espacio y la soledad circundante que lo deshumaniza a él. El héroe está en el centro de dos fuerzas opuestas que lo desgarran: impulso hacia la reconstrucción de la civilización y atracción irresistible de la alteridad que se corporiza con la aparición de Viernes. La novela concluye con la rendición de su humanidad a los elementos y la reabsorción de lo sagrado en la inmanencia de las cosas.

El doble naufragio de Robinson

El relato “La fin de Robinson Crusoe” tiene una estructura simple. La escena inicial muestra, en una taberna, un ebrio que se empeña en afirmar la existencia de un lugar en un mapa. Lo que sigue es el *racconto* de su pasado. Su historia ya la conocemos pues el borracho en cuestión es Robinson Crusoe, como el título nos anticipa. Pero no termina allí, hay una segunda parte que no pertenece al hipotexto: se trata de lo que le sucede a Robinson después de su vuelta a Inglaterra. El cuento concluye con el regreso al presente del relato y con el desenlace de la escena del comienzo.

Para reescribir el mito, Tournier tiene en cuenta la obra de Defoe y recurre a una práctica hipertextual que constituye una transformación indirecta: la continuación. (Cfr. Genette, *Palimpsestes*). Pues luego de referir lo sucedido al Robinson defoeiano, el narrador de nuestro cuento relata qué le sucede a partir del punto en que lo deja el novelista inglés. Y es aquí donde se produce un sustancial desplazamiento semántico. La isla, que en el texto originario es una suerte de prisión, un lugar de aislamiento donde el héroe expía su falta, se convierte en el cuento en un lugar ansiado, el objeto casi

excluyente de la vida de Robinson. La isla aparece bajo distintos aspectos de una importancia creciente:

- a- ... *une île peuplée de chèvres et de perroquets, sans ce nègre qu'il avait... sauvé...*
 b- ... *cette parenthèse béante, incompréhensible, pleine de verdure luxuriante et de cris d'oiseaux, ouverte dans son passé par un caprice du destin.*
 c- ... *un sourd ferment ...*
 d- ... *une certaine petite tache verte qu'il avait fait ajouter... par un cartographe...*
 e- ... *cette île... sa jeunesse, sa belle aventure, son splendide et solitaire jardin!*

Un soplo vivificante y embellecedor atraviesa estas alusiones a la isla. El sapo se ha vuelto un hermoso príncipe.

En el hipotexto el objeto de deseo de Robinson era el retorno, la patria; el obstáculo, la reclusión en la isla, la soledad. En el texto de Tournier, el objeto de deseo del protagonista es la isla, el retorno a su isla. Y hay una prefiguración de la experiencia de Robinson: Viernes -que había vuelto con él- desaparece después de borracheras, robos y escándalos. Para Robinson no hay misterio en tal desaparición, está convencido de que la meta de Viernes ha sido la isla añorada por ambos.

Es así que el Robinson del cuento describe una trayectoria inversa a la del de Defoe: el Robinson originario se aplica a reproducir meticulosamente la civilización patria en la isla que lo aprisiona, mientras que nuestro Robinson actual termina por sentir a la isla como su verdadera patria, genera un sentimiento de pertenencia hacia ella y se vuelve una especie de exiliado lejos de ella. Entonces, la significación de la isla se altera por completo: de infierno o purgatorio a lo sumo, deviene paraíso deseado, objeto de la *quête* desesperada del héroe. Robinson ha adoptado a la isla como suya.

Luego de la muerte de su esposa, acicateado por esa nostalgia invencible, decide vender todo, fletar un velero y lanzarse a la búsqueda de su isla. Y lo irónico de su destino es que no la encuentra. La decepción lo devuelve envejecido, en un abismo de alcohol y sin comprender la inexplicable desaparición de su isla.

Pero hay una explicación, la que imagina uno de los circunstantes, un viejo timonel: Robinson seguramente ha pasado ante la isla -y más de una vez- pero no la ha reconocido. La isla ya no es la misma, el tiempo ha alterado su aspecto. Ante el estupor incrédulo del ex-náufrago, el timonel le propone una confrontación cruel: que él mismo se contemple en un espejo para comprobar la acción devastadora del tiempo en sus propios rasgos. La alusión al espejo es autoreferencial (un guiño al lector de Tournier) pues en "Vendredi ou les Limbes...", Robinson se mira al espejo y se ve desfigurado. En este caso, Robinson se retira abrumado por la verdad y la jarana de la taberna se vuelve un silencio pétreo. En un movimiento inverso al que se da en la tragedia clásica, la anagnórisis ha fracasado: Robinson y la isla no se reconocieron. Y es el conocimiento de este fracaso lo que termina por destruir al protagonista tanto como su convicción de que la búsqueda de la felicidad ha concluido irrevocablemente. La isla se integra así al reino de los sueños, ya no es real, es el paraíso perdido. Robinson es devuelto a la soledad, naufrago nuevamente; sepultado su sueño por el océano impiadoso del tiempo.

Este Robinson de Tournier acumula el peso de variadas metamorfosis. En su primera aventura, se erige en reconstructor de la civilización en la isla perdida. Hasta aquí las coincidencias con el

relato defoeiano. En la continuación post-Defoe creada en este relato, deviene un ser inquieto habitado por el desasosiego, con una vida que pretende ser normal y afortunada, ensombrecida por la añoranza de la isla. Como muchos personajes arquetípicos alimenta una obsesión que acaba por cegar y destruirlo como la *αττη* que obnubila a los héroes trágicos. Robinson, en efecto, posee la condición contradictoria y profundamente humana de tantos personajes míticos. Encarna un paradigma por su titánica voluntad, mas termina vencido por el tiempo y es restituido a su destino: un desolador magma de soledad angustiosa donde ha desaparecido la isla soñada. Tal como define el narrador la ambigüedad de sus avatares:

*"Quant à son aventure, elle était exemplaire et navrante à la fois, comme c'est souvent le cas".*⁹⁾

Notas

- 1) Hyde, M. y Mc Guinness, M.: "Jung for Beginners", Icon Books Ltd, Cavendish House, Cambridge. 1992.
- 2) Idem.
- 3) Frye, N.: "The stubborn structure. Essays on criticism and society", Methuen & Company Ltd., 1971.
- 4) Rest, J.: "Conceptos de Literatura Moderna", CEAL, Bs. As., 1979.
- 5) Tournier, M.: "Le vent Paraclet", Gallimard, París, 1993.
- 6) Martino, N.: "El antropólogo y su otro" en El viaje y la aventura, Comp. L. Volta, Corredor, Bs. As., 1992.
- 7) Engélibert, J.: "Reecrir Robinson Crusoe: mythe littéraire et deuil de la modernité". Revue de Littérature Comparée 277, Didier, 1996 (n. 1).
- 8) Sellier, Ph.: "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", Littérature n. 55, París, Larousse, 1984.
- 9) Tournier, M.: "La fin de Robinson Crusoe" en Le Coq de bruyère, Gallimard, París, 1996.

Bibliografía

-) Tournier, M.: "El vuelo del vampiro", FCE, México, 1988.
-) Fromm, E.: "El lenguaje del olvido", Hachette, Bs. As., 1957.
-) García Gual, C.: "Mitos, viajes, héroes", Taurus, Madrid, 1996.
-) Eco, U.: "Apocalittici e integrati", Bompiani, Milán, 1984.
-) Debenedetti, G.: "Saggi", Mondadori, Milán. 1982.
-) Tournier, M.: "Le coq de bruyère", Gallimard, París, 1996.

Lecturas literarias del destino

A través de los siglos, distintos movimientos, teorías, corrientes ideológicas, desplegaron y acumularon explicaciones para la compleja noción de destino, noción fundamental que responde a la parte que le toca a cada hombre en la trama del universo. En todas las épocas la literatura ha dado también sus respuestas, ya sea explícita o implícitamente, a ansiosos lectores que la interrogaban.

Etimológicamente, la palabra destino, en su primera acepción, significa fijar, sujetar; en la segunda: afectar a, destinar a: "aliquem arae" dice Virgilio en La Eneida, 2, 219. "Destinatio" significa fijación, determinación.¹⁾

La idea de "lo que está fijo definitivamente" la despliega el poema de Ch. Baudelaire, "L'irrémediable", poema de la caída. "Para Riffaterre, el poema resulta de la transformación de la matriz, una frase mínima y literal en su perífrasis más extendida, compleja y no literal."²⁾ Una serie de imágenes definen la condición humana: el hombre es un Ángel, imprudente viajero de la Estigia, tentado por lo deforme, un desdichado *ensorcelé*, que entre tanteos fútiles, busca la luz y la llave; un condenado que desciende sin lámpara, al borde del abismo de eternas escaleras sin rampa, donde velan monstruos viscosos de ojos fosforescentes; el hombre es: *un navire pris dans le pôle, comme en un piège de cristal, / cherchant par quel détroit fatal / il est tombé dans cette geôle*; estos son los emblemas netos de una fortuna *irrémediable*, en la cual la única luz, el único faro y pozo de verdad es: la conciencia en el mal.³⁾

La imagen del barco, aprisionado en el hielo hasta estallar, culmina la idea de lo irremediable, de lo que ha sido señalado para caer en una trampa de cristal.

Las tragedias de Jean Racine nos proyectan al universo trágico de la predestinación, según la visión jansenista. Más aún, la visión de lo trágico en Racine tiene origen en la idea de "Deus absconditus", de Dios oculto. El filósofo Pascal en el fragmento 559, expresa esta idea paradójica: "Dieu est caché à la plupart des hommes, mais il est visible pour ceux qu'il a élus en leur accordant la grâce".

Ver y entender a Dios sería superar la tragedia. Posibilidad esencial que para la doctrina de los jansenistas no se realiza jamás. Pascal en el mismo fragmento: "Dieu est toujours et ne paraît jamais".

El centro de la tragedia está en ese Dios, "toujours absent et toujours présent". Un Dios que también interroga, exige, juzga y le recuerda al hombre que el mundo es un lugar invivible.

En el universo raciniano, las pasiones, siempre desdichadas, siempre alimentadas por la mirada del otro y siempre insatisfechas, dejan al hombre desnudo y culpable, no redimible, ante la mirada del implacable Dios jansenista. Así, Hermione no es mirada por Pirro, que sólo piensa en Andromaque. Phèdre espía las reacciones de Hypolyte para comprobar que éste, indiferente, sólo quiere reencontrarse con Aricie. El mundo de las relaciones humanas es tan inhóspito como el hábitat de agua, fuego y desierto que los rodea. Criaturas frágiles, condenadas al círculo trágico, "lugar ciego, dice Barthes, pasaje ansioso del secreto a la confesión, del miedo inmediato al miedo hablado", donde hablan y esperan.

En un intento de diálogo, palabra habitada, reviven el pasado constantemente: pasado legendario el de Phèdre, pues el cielo está lleno de ancestros inexorables: Minos, Venus, le Soleil. La pasión de Pyrrus por Andromaque tiene como fondo una gran narrativa: la guerra de Troya en sus fuegos.

Predestinados, han quedado fijados en Otro Tiempo para Otro, desconocido. Pero no lo saben y la acción de la tragedia se limita a un tiempo presente, que es para ellos ese momento único, ansiosa y dolorosamente esperado: "L'attente est un enchantement", dice Barthes en "Fragmentos d'un discours amoureux".⁵⁾ En ese ambiente de alucinación y de delirio transcurre la espera. El momento supremo, el del encuentro, precede al de la destrucción del héroe; ellos saben que es: "pour la dernière fois."

Hermione amenaza veladamente a Pyrrus: "Pour la dernière fois je vous parle peut-être." (Andromaque, IV, 4) o Phèdre: "Soleil, je te viens voir pour la dernière fois." (Phèdre, I, 3.)

El destino de Phèdre está contenido en un momento, en el que se funden el comienzo del primer acto, donde aparece ya preparada para morir: "Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne." y sus últimas palabras en el acto V, que expresan la misma adoración ante la luz: "Déjà je ne vois plus qu'à travers une nuage/ (...) et la mort à mes yeux dérobant la clarté/ rend au jour qu'il souillaient toute sa pureté." (V, 7)

¿Qué lugar ocupa tanto sufrimiento en la trama celeste del universo? Abandonados por los dioses, deambulan por el palacio, pero en realidad sólo pueden respirar en una habitación, que Barthes llamó "Anti-Chambre" (el lugar del lenguaje) y cuyo significado depende de la relación que establecen con los otros dos espacios: "La Chambre y L'Extérieur."

La Ante-Cámara es en realidad un claustro; allí donde los religiosos dialogan con Dios y lo adoran, los personajes de Racine se consagran a nutrir sus pasiones salvajes y criminales. Fríamente, Hermione envía a Oreste a matar a Pyrrus, para luego desconocer su responsabilidad en esa muerte, rechazarlo, suicidarse y entregarlo a las Erinias.

En el claustro, Phèdre que invoca a la Diosa del amor, Venus, la reemplaza por Hippolyte: "Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse./ J'adorais Hippolyte et le voyais sans cesse," (Acto I, 3).

El amor permite a Phèdre reescribir la leyenda del laberinto: "lugares profundos y vecinos del imperio de las sombras", donde ella sueña colocar a Hippolyte en lugar de Teseo y descender con él al laberinto, para reencontrarse o perderse, juntos.

Bajo la mirada de los Dioses, los personajes se derraman en el fracaso: el suicidio de Hermione, los remordimientos y la locura de Oreste, el error de Thésée, la nada en que se convierten Hippolyte y Britannicus, prometidos sin embargo para la felicidad.

De este desamparo frente al destino habla el poema de Olga Orozco titulado: "Les jeux sont faits" ⁶⁾.

¡Tanto esplendor en este día!

¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!

¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados en años venideros?

Días que dicen sí, como luces que zumban, como lluvias sagradas

¿Acaso bajó el ángel a prometerte un venturoso exilio? (...)

Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso, y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.

Pero ¿cuál de las dos labra el legítimo anverso de la trama?

Ah, no se trata de triunfo, de torneo, de aceptación ni de sometimiento.

Yo me pregunto, entonces:

más tarde o más temprano, mirado desde arriba,

¿cuál es en el recuento final el verdadero, intocable destino?

¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

Madre, madre,

vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.

Vuelve a contar mi vida.

La visión secularizada del destino

Alejados los Dioses, y ya en el camino de esa "lucidez estéril y conquistadora y una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural" ⁷⁾ en el siglo XIX el destino toma lenguaje del instinto, del hábitat, de la ley de la herencia, de las circunstancias históricas y otros atajos, siempre garantizados por grandes discursos decimonónicos.

Balzac se propone hacer en el orden de la novela lo que Buffon hizo en el de la ciencia: "Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la société?" Geoffroy Saint-Hilaire le proporciona la noción de analogía, "analogie de composition"; el Prefacio a "La Comédie Humaine" parte de la idea de la comparación entre la Humanidad y la Animalidad, idea audaz que es justificada y legitimada por la de l'unité de composition, que hace de la analogía no sólo un método sino una teoría. Balzac asegura que "La Société ressemblait à la Nature" y que los métodos de la historia natural son aptos para el estudio y para la representación de los social. La analogía Naturaleza/Sociedad es el pivote de su argumentación, cuya primera consecuencia es la noción de Especies sociales: *Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques.* ⁸⁾

El otro gran discurso es el de la Historia. El arte muestra la vida de los seres humanos tramadas por las circunstancias históricas, que "participan en el actuar de los personajes en la unidad que se llama destino".⁹⁾ Para Hugo Friedrich, la novela no busca al hombre en la libertad sino en lo que tiene de determinado.

"El sentimiento de la época de ese período está bajo el dominio de la idea de destino, cuyo atributo es la devaluación de la voluntad". "En la lucha entre el hombre y la sociedad, el resultado suele ser la renuncia a sí mismo o la destrucción. Más adelante adquirirá una sombría nota de fatalismo o se conformará con la explicación del discurso de las ciencias de la naturaleza, para la cual todas las partes del obrar humano son efectos mecánicos de causas mecánicas." ¹⁰⁾

La generación llamada de 1820, Stendhal, Lamartine, Vigny, Michelet, Balzac, Hugo, Merimée, Saint Beuve, G. Sand, Dumas, son los llamados *enfants du siècle* que crecen entre los boletines de la Gran Armada pero en 1815 se convierten en la generación de los vencidos. Primero, descorazonados, se dejan invadir por la melancolía, pero luego, (entre los veinte y treinta años) se transforman en una generación de combate que reacciona con el deseo de conocer. Saben que detrás del conocimiento de lo real se oculta el dolor, el sufrimiento.

Ante una sociedad omnipresente, mundo sobre todo de apariencias, las respuestas pueden ser distintas. Eugenio de Rastignac, el joven vividor y simpático de "La Comédie Humaine" enuncia su teoría de la disipación, que los imbéciles llaman intrigar y los moralistas vida disipada. Rastignac le aconseja a Raphael no trabajar, porque así no llegará nunca a nada.

*"Moi, je suis propre à tout et bon à rien, paresseux comme un homard? Eh bien, j'arriverai à tout. Je me répands, je me pousse, on me fait place; je me vante, on me croit; je fais de dettes, on les paye! La dissipation, mon cher, est un système politique (...) Le dissipateur, lui, s'amuse à vivre, à faire courir ses chevaux. Si par hasard il perd ses capitaux, il a la chance d'être nommé receveur général, de se bien marier, d'être attaché à un ministre, à un ambassadeur. Il a encore des amis, une réputation et toujours de l'argent."*¹⁰

La indisoluble solidaridad del tiempo y del espacio que le toca vivir a Julien Sorel con su cronotopo del destierro. Este joven con rostro de muchacha, que oculta un alma de fuego, en sesenta y cuatro capítulos de hipócrita cabalgata edifica su máscara social como un muro; en uno solo, la destruye; en los diez últimos se refugia, definitivamente fuera del tiempo y del espacio, en su cárcel feliz, repetición del otro lugar de libertad, la gruta en las montañas de Vergy.

Para Mme. Bovary el destino tiene dos rostros lamentables: el del usurero Lheureux y el del boticario Homais, felices, triunfadores. Y el rostro del Ciego, el último, el más temido, quizás porque le permite comprender todo y canta mientras agoniza.

Jean Paul Sartre dice sobre el fatalismo de Flaubert:

"Le Fatum est un vouloir obscur qui sillonne nos vies et va de leurs fins prévues à leurs commencements: les jeux sont faits d'avance. Par cette raison, Flaubert, l'enfant préfabriqué, est dès son jeune âge un fataliste authentique."

No sólo han fracasado los sueños de amor de Emma. También las palabras la han defraudado: ella, que al casarse había creído poseer al fin "cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques"; quería saber *ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.*¹²

En el siglo XX, coincidentemente con la muerte de los grandes relatos, los personajes, frágiles y fuertes a la vez, construyen obstinadamente sus pequeños mitos privados.

Meursault, cercano a la muerte, recorta pequeñas verdades que se dice a sí mismo en voz baja, al despertarse en su celda "avec des étoiles sur le visage". Abandonado y condenado por los

hombres, sentenciado a muerte, extranjero a la sociedad en que vive, fiel a sí mismo, cree comprender a su madre: *Il m'a semblait que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un fiancé, pourquoi elle avait joué à recommencer*¹³; consciente de los límites de su vida, "se abre por primera vez a la tierna indiferencia del mundo" que le había ofrecido las más firmes alegrías: el grito de los vendedores de diarios, los últimos pájaros de la tarde, el rumor del cielo antes que la noche caiga sobre el puerto, la paz del verano adormecido, un cierto cielo de la tarde, el rostro y la risa de María.

O "Feux" de Marguerite Yourcenar, teoremas de la pasión salidos de un diario íntimo, escritura fragmentaria para un texto impúdico y velado al mismo tiempo, confesión ante ningún Dios de un deseo loco. El cuerpo de André Fraigneau, fuente de dolor, de angustia y de privación, siembra el terror: "Peur de rien: j'ai peur de toi". Pero el dolor no conduce a la muerte ni a la culpa. Se trata de vivir en la *lucidez estéril* de la que hablaba Camus. "Je ne me tuera pas. On oublie si vite les morts."

O la protagonista de "L'Amant", que vuelve incesantemente al episodio de Indochina, para encontrar de nuevo la puerta de la casa materna, asediada y cerrada.

Pequeños mitos privados: confesiones, búsquedas de identidad, palabras en sordina, humildes fragmentos de un saber personal, espacios íntimos de la familia, en un intento confuso de mostrarlos y de salvarse.

Notas

- 1) Gaffiot, F.: "Dictionnaire Latin Francais", Paris, Hachette, 1956.
- 2) Riffaterre, M.: "Sémiotique de la poésie", Paris, Seuil, 1978.
- 3) Baudelaire, Ch.: "Les fleurs du mal", Paris, Flammarion, 1991, p. 162.
- 4) Barthes, R.: "Fragments d'un discours amoureux", Paris, Seuil, 1977, p. 75.
- 5) Barthes, R.: "Sur Racine", Paris, Seuil, 1963, p. 69.
- 6) Orozco, O.: La Nación, febrero, 1993.
- 7) Camus, A.: "La mythe de Sisyphe", Paris, Gallimard, 1963, p. 93.
- 8) Balzac, H.: "La Comédie Humaine", Paris, Gallimard, 1942, p. 49.
- 9) Friedrich, H.: "Tres clásicos de la novela francesa", Bs. As. Losada, 1969.
- 10) Ibidem, p. 38.
- 11) Balzac, H.: "La peau de chagrin", Paris, Gallimard, 1963.
- 12) Flaubert, G.: "Mme. Bovary", Paris, Gallimard, 1981, p. 47.
- 13) Camus, A.: "L'étranger", Paris, Gallimard, 1957, p. 179.

Escritura y destino en la obra de Marguerite Duras

La escritura autobiográfica es en Marguerite Duras una forma de destino. Protagonista de una vida llena de acontecimientos dramáticos, intérprete de un tiempo conflictivo, la obra de Marguerite Duras surge como una forma de re-conocimiento de sí, de identificación y de libertad.

El término "autobiografía" aparece en el vocabulario francés a comienzos del siglo XIX y ha dado lugar a diversas interpretaciones, relacionadas tanto con la novela como con la historia, con el concepto de verdad y con el de apariencia. Es que una de las características esenciales de los géneros biográfico y autobiográfico (en esto tiene similitudes con la novela histórica) en oposición a todas las formas de ficción, es que son textos "referenciales", que pretenden aportar información sobre una "realidad" exterior y someterse a la prueba de verificación (Lejeune, p. 36). Pero lo que se debe tener en cuenta es que el pacto autobiográfico, si bien habla de "verdad", no establece un pacto de verdad sino de "referencia", y lo que se pone en juego puede resumirse en la fórmula que Malraux coloca en boca de un personaje de "La Condición humana": "*ni verdadero, ni falso, pero vivido*" (Folio, p. 247).

El debate siempre presente sobre la verdad en las autobiografías revela la fuerza de choque obtenida por los autores, que claman su intención de decir la verdad en el momento del pacto. Rousseau es un ejemplo fundamental de esto en sus preámbulos. Se dispone trazar un "*retrato de hombre, pintado exactamente y en toda su verdad.*" (*Mémoires, souvenirs et journaux*, Mercure de France, "El tiempo recobrado", p. 289). Claro que hay que diferenciar ciertamente "la" verdad y "su" verdad. En este sentido, no se pretendería el mismo tipo de exactitud que la de un especialista cuando relata la vida de un personaje importante. Sería un error, favorecido por la semejanza de los términos, pensar la autobiografía sobre el modelo de la biografía, que es otro género.

Dice Damien Zanone: "*...el esfuerzo por distinguir la autobiografía de la novela puede parecer superfluo: todo el mundo cree saber espontáneamente de qué se trata. Pero se trata de salir de la hipocresía crítica ...que toma la forma del círculo vicioso siguiente: una buena autobiografía no debe ser una novela, pero se lee como una novela ...entendiendo que se siente placer en la lectura de una novela cuando se la siente un poco autobiográfica!*"¹⁾

Entre los escritores y teóricos contemporáneos, Sergio Doubrovsky es el autor de "Fils" (1977),

narración en primera persona del singular, cuyo héroe es "Serge Doubrovsky" y que, en el subtítulo, lleva la indicación genérica "novela". Doubrovsky sobrepasa todas las etiquetas anteriores e inaugura la suya propia diciendo *"Autobiografía? No... Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción."* Este neologismo de Doubrovsky puede ayudar a definir toda autobiografía. En efecto, el punto de vista de la recepción por el lector es pertinente, y Doubrovsky ha tenido en cuenta la guía de Philippe Lejeune y los conceptos enunciados en "El pacto autobiográfico" pero "Fils" juega deliberadamente con estos pactos, estableciendo una recepción inédita para el lector. Se ubica así en el momento actual de la evolución de la novela, que apuesta cada vez más al retorno del discurso autobiográfico, en el que el término "autoficción" tendría una interesante aplicación.

Hoy, el diálogo entre autobiografía y novela atraviesa un período particularmente intenso. En Doubrovsky vemos que la autobiografía se renueva valiéndose del prestigio de la novela y a su vez numerosos novelistas confiesan una parte más o menos autobiográfica que se ha convertido casi en una ley del género novelesco. Lo excitante parece estar no en lo novelesco sino en lo autobiográfico.

En este complejo entramado de prestigios y penetraciones, la interacción es tan fuerte que quizá sea la idea misma de géneros distintos la que se está discutiendo. Y la "autoficción" se desarrollaría entonces en este "espacio sin límites y como indeterminado de la literatura moderna" que describe Gérard Genette. (Figures III, p. 265).

Damien Zanone, por su parte, dice: *"Nacida de la novela, la autobiografía parece retornar a ella. La novela es como un ancho río portador de numerosas corrientes. Una de ellas, la autobiografía, ha estado separada de ella durante dos siglos en un brazo divergente, al punto de parecer un curso independiente con destino emancipado. ¿La autoficción será el canal o trazado imprevisto por el que ingeniosos practicantes la lleven a la novela, este curso pleno que absorbe todos los géneros narrativos en prosa?"*²⁾

La cuestión que consideramos se ha complicado en los últimos tiempos por diversas causas, entre ellas el hecho de que el modelo de la autobiografía tienda hoy a extenderse a terrenos vecinos cuyo origen fue muy diferente. Por otra parte, no olvidemos el papel del receptor, lector o escucha que busca la unidad de la vida o la identidad en el mensaje que se le propone.

"El amante", de Marguerite Duras

Vasta es la obra de Marguerite Duras (1914-1996). (Su verdadero nombre es Marguerite Donnadiou). Después de su primera obra: "Les impudents", de 1943, publica numerosas novelas, adaptaciones y guiones de filmes de éxito, entre ellos el conocido "Hiroshima mon amour" (1959), relatos, obras de teatro, que fueron publicadas en su conjunto por Gallimard en tres volúmenes en la colección "Quarto", a partir de mayo de 1996. (Ya se han publicado dos: Tomo I, 1943-1962; Tomo II, 1963-1973). Se han publicado también entrevistas con la escritora, tanto en libros como en periódicos y revistas. A su vez, Marguerite Duras ha escrito artículos para numerosos periódicos y ha participado en emisiones de radio y televisión.

La novela "El amante" (1984), por la que la escritora gana el Premio Goncourt, obtiene un excepcional éxito masivo internacional desde el primer momento de su publicación, a fines de agosto de 1984 y fue llevada al cine por el célebre cineasta francés Jean-Jacques Annaud en una versión nunca aceptada por la autora. Los análisis de este suceso popular y los argumentos de los críticos,

justificando este entusiasmo, concuerdan e insisten sobre un elemento considerado primordial, que para nosotros resulta particularmente interesante: el carácter autobiográfico de la obra, en la que la escritora, a la vez conocida y misteriosa, se abandona finalmente a la confidencia sobre un pasado familiar y amoroso poco común. El escándalo y el exotismo brindan allí un atractivo complementario, y además se considera que, por fin, Duras ha dado la clave para comprender al derecho y al revés la totalidad de su obra. Publicada cuarenta y un año después de su primera novela, provoca un éxito masivo hasta entonces esquivo para la escritora.

La relación entre sus libros y su vida marca una lenta progresión desde 1965 hasta 1984. La escritora misma, refiriéndose a "L'Amant", dice a Bernard Pivot: *"Es la primera vez que no escribo una ficción"*. Con este libro, Marguerite Duras atraviesa una etapa y entra en la cultura de la confesión, definida por Michel Foucault en su "Historia de la sexualidad": *"La confesión se ha convertido en Occidente en una de las técnicas más altamente valorizadas para producir la verdad"* (98,8) Claro que esta verdad, como la entiende M. Foucault, es más compleja que una transposición directa de los acontecimientos vividos, operación que resulta una tentación para todo lector de "L' Amant".

En relación a esto Foucault dice también: *"Yo creo... que es posible hacer funcionar ficciones en el interior de la verdad."* Por su parte, Maurice Blanchot afirma: *"Así..., la verdad no está ausente, del mismo modo que no está perdida la idea de tema o la interrogación sobre la constitución del hombre como tema"*. (146, p. 46-47).

Podemos entonces decir que, en "L' Amant", Marguerite Duras se ubica en un punto de flexión entre autobiografía y novela:

Por un lado, coloca a "L' Amant", aunque dice que no es ficción, bajo el signo de lo inverificable, y desde esta óptica parece unirla al género novelesco.

1) Desde la primera frase, rechaza poner nombres y fechas a las circunstancias que han rodeado la escritura de la obra, no por fallas de la memoria ni porque exista la preocupación por mantener un anonimato protector. Si bien la autora conoce perfectamente la identidad y el lugar en el que ha encontrado al hombre que le habla sobre su rostro y hace una reflexión sobre los cambios sufridos, afirmando encontrarlo ahora más bello que en otro tiempo y remitiéndola a una imagen anterior a todo encuentro, anterior aún a ese pasaje sobre el Mekong que marca una etapa clave en su vida, la ausencia de nombres y de fechas precisas es voluntaria. Las revelaciones hechas al lector tienen siempre un límite, y las precisiones anecdóticas están aquí voluntariamente borradas para centrar el interés en la frase pronunciada por el desconocido, frase que aparece como "disparador" de la escritura.

2) Marguerite Duras no se sacrifica a las convenciones y pretende en cambio quedar fiel a sus preocupaciones personales sobre la escritura. Ese anonimato, mantenido en "L' Amant", ubica el texto en la línea que sigue toda la obra durasiana, en la que los personajes son anotados por lo común con un nombre genérico: "el hombre", "la joven", "la niña", "la mendiga".

3) La constatación de frases como *"Muy pronto, en mi vida ha sido demasiado tarde"* es difícil de probar en los hechos. La intervención inicial del desconocido provoca a su vez la evocación de una fotografía, que resultaría un documento ideal para someter el texto a la prueba de verificación exigida por Philippe Lejeune. Pero esa fotografía no existe realmente, nunca fue tomada, y la posibilidad de relacionar el texto con un testimonio objetivo del pasado es así imposible desde el principio.

Hechas estas puntualizaciones, podemos sin embargo afirmar que en "L' Amant" el carácter

autobiográfico tiene una profunda significación, la fuerza de una confesión, aún reconociendo una total ambigüedad del relato en relación al pacto de verdad del que habla Lejeune. Surge entonces una especie de malentendido, de sentido flotante, entre la interpretación del público que espera las confidencias y la posición de Marguerite Duras, que considera la escritura como el fin último, que engloba todos los componentes del libro, entre los cuales la autobiografía ocupa un espacio esencial. Por eso, aunque el aparente levantamiento del secreto sobre la vida de la familia cambia de alguna manera la lectura de la obra, no resuelve los problemas de su interpretación.

Otro elemento que haría dudar sobre la naturaleza autobiográfica de "L' Amant" es la no coincidencia de la identidad del personaje principal con la autora. En "L' Amant", después de algunas páginas, Duras borra el "yo" para hablar de "la jovencita", de "la niña", después -sobre el barco que la lleva a Europa- de "la joven". Emplea también frecuentemente los verbos en pasado, alejándose del presente convencional de la autobiografía. Además, la cronología establecida por Marguerite Duras no tiene nada que ver con la verdad histórica, con el desarrollo de la obra en un tiempo lineal. La verdad es puramente escritural. "Está escrito" dice la escritora, para designar una manera de cumplimiento que permite a los personajes y a las historias que trama tomar un real valor de existencia, y es su manera particular de establecer el lazo autobiográfico entre el autor y los personajes.

En realidad, estas aparentes fallas a un sistema "establecido" de la autobiografía moderna, muestran modificaciones que tienen que ver con la evolución misma de la literatura y de la novela en particular, evolución en la que resulta interesante ver de qué manera se perfila esta preocupación por la verdad y el cambio filosófico respecto de este concepto, así como las transformaciones en la relación escritor-escritura que a su vez se enlaza con la relación escritor-escritura-destino. El mismo Lejeune ha debido flexibilizar categorías, muy estrictamente definidas en 1975. En 1986 escribe: "En estos últimos diez años, del "mentir verdadero" a la "autoficción", la novela autobiográfica literaria está más próxima a la autobiografía, al punto de volver más indecisa que nunca la frontera entre estos dos dominios". (121, p. 24).

Por otra parte, el término "pacto" implica que las intenciones son tan importantes como la forma en la determinación del autor de la naturaleza autobiográfica de una obra.

Aunque en un momento Marguerite Duras afirma "la historia de mi vida no existe... Nunca hay centro. Ni camino, ni línea." (p. 14), y podemos preguntarnos qué parte de verdad puede atribuirse a un relato fundado en la inexistencia y cuyo punto de partida es una fotografía que no se ha tomado nunca, hay un elemento que nos lleva, como lectores, a la certeza de una verdad profunda: un tono de sinceridad, de búsqueda de sí misma que otorga al texto trascendencia. Porque inmediatamente después de esas frases que desdibujan los contornos, afirma: "Ya he escrito, más o menos, la historia de una reducida parte de mi juventud, en fin, quiero decir que la he dejado entrever... escribir no es nada... no es más que publicidad... Pero... sé... que no surgirá ningún obstáculo, que lo escrito ya no sabrá dónde meterse para esconderse... que su inconveniencia fundamental ya no será respetada..." (p. 15).

Este párrafo -creo- marca una posición distinta, un antes y un ahora. Porque es ahora cuando la escritora, después de muchas pruebas, se busca a sí misma a través de su escritura, busca la respuesta a tantos interrogantes, busca el porqué de su destino. Y sabe que las respuestas sólo surgirán si tiene la valentía de "ver" de "ir hacia las cosas", de dejar caer los velos que disimularon las miserias de su infancia, las dramáticas relaciones con su madre y hermanos, la verdad de sus

sentimientos hacia el amante chino, ese hombre que marcó su vida, que la amó profundamente, hasta desear morir, pero con miedo, con debilidad, y cuya importancia sólo puede medir a cincuenta años de distancia.

"L' Amant" se presenta así como una investigación sobre los orígenes, como una vuelta atrás para encontrar el momento en que su rostro estaba todavía intacto, a esa niña de quince años y medio para la cual no era todavía "demasiado tarde".

Reiteradas veces, en el transcurso de entrevistas publicadas en forma de libros, en artículos y notas realizados con motivo de la aparición de sus libros o de sus films, Marguerite Duras ha evocado la locura de su madre, la debilidad del hermano mayor, el amor con tintes incestuosos por el hermano menor, la vida en Indochina, la mendiga, la joven mujer que le ha inspirado el personaje de Anne-Marie Stretter. Todos esos elementos forman la materia misma de "L' Amant", que no innova totalmente sobre el contenido. Pero en él ha reunido en un solo texto el material disperso de libro en libro, de conferencia en conferencia, alrededor de un hilo conductor directamente ligado a su vida. En una clara confesión teñida de poesía. Y nos dice:

... "Si con anterioridad he hablado de los períodos claros, de los que estaban clarificados" (p. 14), "aquí hablaré de los períodos ocultos de esa misma juventud, de ciertos ocultamientos a los que he sometido ciertos hechos, ciertos sentimientos, ciertos sucesos..." (p. 15).

Después de 1984, no se leerá más a Marguerite Duras de la misma manera. El aspecto autobiográfico, íntimamente ligado a su destino de escritora, estará presente siempre en la lectura de la obra, y a esa perspectiva, abierta por "L' Amant", se agregarán los temas abordados repetidamente, religados a su infancia y adolescencia, como la ausencia, el borramiento, el silencio, el desarraigo, la identidad, lo trágico, la definición de "territorios de lo femenino".

En la primera edición, de 1984, el editor de "L' Amant" presenta el texto con una cubierta que muestra una imagen de virginidad inmaculada. En la edición de 1993, la portada ha variado; ahora es la fotografía de una adolescente con sombrero de hombre rodeado por una cinta negra, es decir, la imagen alrededor de la cual se organiza el relato; y esta técnica renovadora, que acerca la fotografía a la escritura y que no es nueva para Duras, ya que se pueden encontrar algunas fotos de grupo evocadas en ausencia en un libro de 1980, "Les Yeux verts".

Desde el punto de vista formal, la escritora ha incluido dispositivos experimentales que permiten presentarla como una renovadora del género autobiográfico. El relato de "El amante" se desarrolla según una sucesión de fotos colocadas sobre su mesa de trabajo, dispuestas como en un juego análogo al juego de cartas. La escena central de la historia, la que dispara la narración, es la foto faltante que corresponde a un recuerdo visual, alucinante, del que algunos se preguntan si no será en realidad una fábula: el encuentro de la joven niña de quince años con el rico chino ubicado en el interior del Morris León Bollée, inmovilizado sobre el barco de Mekong "Pienso con frecuencia en esta imagen que sólo yo sigo viendo y de la que nunca he hablado. Siempre está ahí en el mismo silencio, deslumbrante. Es la que más me gusta de mí misma, aquella en la que me reconozco, en la que me fascino." (EA, 9). Esa imagen, de la que pudo existir una fotografía, no existe, "Ha sido omitida. Ha sido olvidada" (EA, 17). Nadie supo la importancia que ese objeto aparentemente insignificante revestía en su vida. Pero "A esa falta de haber sido tomada debe su virtud, la de representar un absoluto, de ser precisamente el artifice." (EA, p.17).

Cuando en 1991, siete años después de la publicación de la novela, la escritora retoma el tema

"L'Amant de la Chine du Nord" (1991), da un paso adelante en dos direcciones. Por un lado, en lo que hace a la verdad de lo que narra, por otro, a la visualización de todas las escenas, puesto que la perspectiva nueva es la de una escritura de cine; es el texto del film tal como debiera haber sido filmado. Es que una incompatibilidad total de puntos de vista separaba a Jean-Jacques Annaud de Marguerite Duras: mientras ella fundaba la fuerza de la confesión autobiográfica en la sugestión emocional y en la imposibilidad del realismo, en el surgimiento de la memoria a través de la selva de lo escrito, Jean-Jacques Annaud buscaba mostrar el deseo y la imagen del placer en una Indochina de los años 30, reconstituida con una exactitud y una precisión que supone un despliegue colosal de medios.

Sin duda lo que no resulta raro es que "L'Amant" haya sido llevada al cine y haya obtenido tanto éxito. Aunque no responda a los criterios de la autora, sin duda su escritura está ligada a la imagen, al cine. Duras no considera su vida sino en términos de cine, pasando de la imagen fijada en un libro al fluir de veinticinco imágenes por segundo. Sobre esto ha dicho: "*Mi vida es un film doblado, mal montado, mal interpretado, mal ajustado, un error en suma*". Lecarme y Lecarme-Taborne por su parte, dicen: "*Para retomar la metáfora del film doblado, uno podría preguntarse si la autobiografía no es una vida mal doblada, o si la vida no es un film mal doblado de un relato de vida, que se querría mejor que su modelo.*" (p. 258).

Duras, que ha sido insistentemente ligada al Nouveau Roman francés, utiliza en "L'Amant" lo mejor de la técnica objetiva, el tono distante de un testigo que parece no estar implicado en lo que cuenta. Median cincuenta años entre la época en que ocurrió el hecho y el momento en que Duras decide transcribirlo. En contra de muchas interpretaciones, la autora dice en un reportaje publicado poco antes de su muerte: "*La protagonista no busca el amor, busca el deseo, un deseo más fuerte que ella misma... y busca su libertad*".

La sintaxis dislocada, la puntuación inhabitual, privilegian una narración discontinua en detrimento de la progresión tradicional del relato y de la psicología. Los acontecimientos pasan a un segundo plano mientras los diálogos acceden al primero, suscitados a menudo por un hecho cotidiano banal. La narración se orienta a una prosa elíptica, violenta, depurada hasta lo esencial, entrecortada por gestos esbozados y por diálogos mudos. La escritura surge, explota como un acto de amor nacido de una rebeldía interior mal contenida, en un grito que expresa a la vez el dolor, la incomunicación entre los seres, un deseo insaciable y una indecible necesidad del otro (En Le Nouveau Roman, 69). Focalizada en la ausencia y el vacío, la escritura sugiere la intensidad de las emociones y pone en escena siluetas fantasmáticas cercanas a la locura. No hay una voluntad explicativa; las frases son cortas; se suceden las afirmaciones sucesivas y la fuerza evocadora de las palabras son suficientes para mostrar las correspondencias que se establecen por una sensibilidad común en situaciones idénticas. No hay explicación ni comentarios. Y sin embargo esa prosa escueta, apretada, despojada, transmite una aguda sensibilidad y crea una atmósfera ritualizada y fantasmática.

Reconociendo que es posible discutir todavía la pertenencia o no de "L'Amant" al género autobiográfico o la veracidad de aspectos de la historia en relación con la vida de la escritora, mi trabajo se centra en otro punto: el hecho de que, para Marguerite Duras, esa novela narra un episodio central, definitivo en su vida, y el milagro por el que escapa de un destino terrible y cumple con su mandato primero, que la salva de la muerte: escribir.

La escritura surge en esta obra como el foco de luz que le permite atravesar los peligros y

encontrar el camino, un camino circular que vuelve al final de la novela, en la voz del chino, muchos años después, en París, señalando la fuerza de un amor que ha permanecido a través del tiempo y de las vicisitudes de la vida.

Notas

- 1) Zanone, Damien: "*L'autobiographie*", Ellipses, France, 1996.
- 2) Op. Cit., p. 30., la traducción es mía.

Bibliografía

-) Ailette Armet: "Marguerite Duras et l'autobiographie", Ed. Le Castor Astral, France, 1990.
-) Roger Michel Allemand: "Le Nouveau Roman", Ellipses, París, France, 1996.
-) Jacques Lecarme- Eliane Lecarme Tabone: "L'autobiographie", Armand Colin, París, France, 1997.
-) Damien Zanone: "L'autobiographie", Ellipses, París, France, 1996.
-) Nora Catelli: "El espacio autobiográfico" Editorial Lumen, Barcelona, España, 1991.
-) Marguerite Duras: "El Amante", Tusquets, Barcelona, España, 1996.
-) Marguerite Duras: "El amante de la China del Norte", Narrativa actual, Barcelona España, 1993

Dos continentes, dos lenguas, un solo destino: Bianciotti o la búsqueda de una identidad deseada

*"... He llegado a sentir (...) el vislumbre de que había vivido para tener la materia de mis libros."*¹⁾

"... 'Si l' on raconte sa vie, c' est qu' on ne l' a vécu qu' en vue de la raconter.'" ²⁾

Así expresaba Héctor Bianciotti la importancia del llamado que desde muy temprano, aún inconscientemente, conformó un lento, zigzagante y a veces incierto camino hacia las Letras, a la par de una búsqueda de destino que la vida parecía no querer concederle.

Evidencia de esta confesión suya, son las tres autoficciones: "La busca del jardín", "Lo que la noche le cuenta al día" y "El paso tan lento del amor", novelas de gran peso en su producción literaria, que aparecen en diferentes momentos de su vida, escrita en español la primera y en francés las dos últimas.

Sin embargo, las ficciones de Bianciotti descubren un mismo itinerario de vida y una singular forma de percibir la realidad en la que se desenvuelve el protagonista, sus lugares tantas veces contemplados, exorcizados según palabras del autor, y los seres que compartieron momentos decisivos de su vida y que incidieron en esa continuidad de premeditados recomienzos³⁾ que lo llevarían a otro continente, a otra cultura y finalmente a otra lengua, a otra identidad no previsible tal vez, pero sí a un destino elegido y distante que, por lejano, no resultaría imposible ...

No el destino que sitúa en un preciso día del tiempo personal, dentro de una historia familiar propia a la cultura de origen, aquella que marca lo que Bianciotti llama:

"las imágenes primigéneas, agujeros en la insondable oscuridad, astros muertos de nuestras íntimas cosmogonías, cuya ilusoria luz no es sino el recuerdo confuso de la luz-, de otra luz..." ⁴⁾

Es la busca de otra luz, de otro destino que se añora, inconscientemente en un comienzo, luego de manera obstinada por ser insaciable afán de alcanzar otro horizonte en el que las formas de pensar, de amar y de expresar serán distintas.

Así Bianciotti revive la búsqueda de un espacio propio a través del relato de esos inmigrantes afincados en la "inmensidad de la terrosa pampa sin salida", en esa "persistencia de llanura que vuelve diferentes los sitios." ⁵⁾

Y como el niño del relato en pos de su propio jardín, él se siente desesperadamente anclado en "ese mar único de tierra, (...) incesante llanura de la que se levantaba, en las tormentas secas, una espesa nube de polvo que borraba el cielo e instalaba en el patio un gran terror diurno." ⁶⁾

Bianciotti construye la trama misma de sus autoficciones a partir de la propia infancia, única realidad que él reconoce.

"Sólo la infancia, feliz o funesta, es real. Sólo la infancia y sus fantasmas: no hay otro país, no se es de otro país." ⁷⁾

En "La busca del jardín" el relato se detiene largamente en la infancia y el escrito se esfuerza por revivir aquel momento en que todo era pura convergencia de sensaciones invulnerables, inocencia, ignorancia, ceguera inefable, búsqueda de ternura que pocas veces llega.

Y crecerá solitario y sin caricias en medio de "rostros entumecidos por el mero cansancio" ⁸⁾, rostros de "rictus de abandono animalesco", en donde "la expresión del sentimiento siempre falta(ba) y sólo brota(ba) espontánea y vagamente en ausencia del padre" ⁹⁾, "en una oblicua ternura que atempera{ba} en algo los rigores de la suerte". ¹⁰⁾

En el interior rostros enrojecidos, risas desdentadas, dialecto nocturno de voces desentonadas y arcaicas, chillonas, estridentes, a veces ahogando un sollozo seco. ¹¹⁾ Afuera, el patio calcinado, ...la vastedad reverberante, ...el chato horizonte de tierra, la desolación de la pampa..., la tosqueda rural, el destino colectivo de la tierra del que él desea huir..., eludir la fatalidad, eludirse... para "no llegar a formar parte de esa laboriosa barbarie en la que le había tocado nacer." ¹²⁾

"Me inspiro en mi propio libro que se ha abierto en mí"
(Jacob-Boèhme Epístolas teosóficas XII 14)

Confesión que anticipa el relato en "La busca del jardín": poética meditación sobre el pasado, las turbulencias de los días en la enconada presencia fluida de la pampa en ese inclemente país de la infancia, el de la triste tierra.

Y así nos vamos internando en el destino de un hombre cuyos recuerdos van y vienen en el tiempo, en medio de reiteradas obsesiones, quien nos hace primero testigos y luego cómplices del relato.

¿"Hay algo en el universo que pueda o haya podido escapar a la matemática progresión que lo sustenta? Nada, nadie escapa, todo está previsto: y contigo, con tu cuerpo, la inteligencia relativa del mundo, las estudiantosas dudas, el miedo que llamamos esperanza, tus esfuerzos,

tus precavidos cálculos, el ineficaz arrepentimiento, esa perpleja vanidad verbal que llamas elegir y estas mismas palabras que aquí traza una mano que te ignora."

Este sorprendente tuteo en su inesperado irrumpir, no nos da otra opción que la de compartir esa inexorable progresión del destino, que pareciera imposible eludir.

"Escapar de aquel paisaje hecho sólo de distancias detenidas, escapar de aquel tiempo sin aventura debió de significar una evasión (...), una fuga de la vasta prisión sin rejas en que naciera, la prisión del niño en busca de su propio espacio (jardín) de ese ignaro destino que el tiempo universal de los planetas no parecía consignar entre sus pliegues." ¹⁴⁾

"Quel point à l'horizon pouvait-il réserver la promesse d'une échappée? Par où atteindre l'ailleurs? L'ailleurs, je m'y trouvais au coeur même, car il n'y avait pas d'au-delà: on ne peut pas sortir de ce qui est ouvert sans rhumb et sans mesure." ¹⁵⁾

"Dans ces matinées d'enfance, (...) je vis devant moi la terre en allée et le ciel reculer sans cesse et, prenant conscience de ma captivité, je sentis s'accroître jusqu'à l'insoutenable la requête d'une limite, d'une frontière, voire d'un obstacle. D'un infini à l'autre, le vent passait..." ¹⁶⁾

Años después, en "El paso tan lento del amor" el autor volverá a su fijación de huida experimentada desde niño:

"Ce qui m'avait mis en marche dès l'enfance, c'était le désir fou de poser mon pied sur la ligne d'horizon que là-bas, dans la plaine, (...) je rêvais d'atteindre, et d'autant plus qu'elle ne cessait de s'éloigner." ¹⁷⁾

¿Qué punto en el horizonte podía encerrar la promesa de una escapatoria?

Desde el perdido jardín de su infancia al jardín imposible que de tan lejos estaría siempre a sus espaldas, se cumpliría el destino deseado: desesperada huida durante largos años analizada en relatos sucesivos hasta ese bellissimo "Paso tan lento del amor" en el que finalmente se cristalizará el sueño.

"L'enfant rêvait de l'autre côté de l'horizon; l'adolescent, d'un voyage, du seul voyage, l'Europe. Il en fit deux: jeune homme, j'exauçai leur désir; ensuite, en somnambule et par des chemins de contrebandier, je passai de ma langue d'enfance à celle de mon pays d'élection." ¹⁸⁾

Aunque Bianciotti confiesa que nunca su memoria haya sido aficionada a recuperar el pasado, sino hostil y propensa a eliminarlo, a operar metamorfosis del olvido, el autor siempre retorna al pasado para revivirlo desde otra perspectiva, desde otro continente, y desde la sonoridad de otra

lengua no comprometida con sus vivencias primigenias.

Borges dijo que la imaginación es una especie de arte combinatoria de la memoria y que lo que se llama imaginación es eso: memoria personal, la del subconciente; *"convendría olvidar todo para recuperarlo."*¹⁹⁾

Así Bianciotti retoma su pasado con el bagaje de experiencias de vida del otro lado del mar (hechos y circunstancias que de alguna precaria manera lo configuran), circunscribiéndolo al espacio terroso de su origen, donde *"el destino desobedecido pareciera reprocharle su deslealtad"...*²⁰⁾

Destino desobedecido: confesión del adulto que mira sus orígenes transformado en un otro de sí mismo, y que asume la culpa en el reencuentro...

¿Qué fuerza poderosa lo alentó a buscar esa última posibilidad de sentirse diferente, a dejar de ser uno de aquellos inmigrantes condenados a la tierra a este hombre que hoy, al mirarse tres décadas después, siente *"vergüenza de su rostro cuyos rasgos se habían modificado y afinado a causa del meticuloso aprendizaje de otros gestos?"*²¹⁾

Hoy, el adulto sabe que fue en un lejano día de su infancia cuando su padre pretendía destinarlo a la tierra, a esa *"tierra en donde todo termina en el potrero de las cruces"*²²⁾ que quedó establecido el itinerario de su vida". Preciso instante en el que vislumbró y comprendió que las cosas podían designarse de otra manera y así se enamoró de las Letras al descubrir aquella, su primera metáfora...

Tres novelas para una misma y prolongada meditación sobre la búsqueda de la propia identidad; una detallada exploración del recorrido de la propia vida, en medio de afectos o de la ausencia de ellos, o de una *"oblicua ternura que atempera en algo los rigores de su suerte."*²³⁾

Y por cierto el rechazo de lo que le era insoportable y que formaba parte de la burda rusticidad que le había tocado en suerte y que se enfrentaba al ideal de belleza, de perfección estética, de orden y de simetría que comenzó a presentir desde muy pequeño.

*"J'ai agi pour sauver mon âme, - l'âme qui, lente, mais avec obstination et en silence, mûrit son projet et nous accordant de croire que nous en sommes le maître, nous permet par intermittence de l'entrevoir."*²⁴⁾

Por ese proyecto de vida, intentaría lograr un espacio dentro de la cultura con la que se sintió identificado desde la adolescencia y a la que accedió a través de la lengua que llegaría a ser la de su expresión literaria consagrada: el francés.

*"Je ne soupçonnais pas que chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité, que ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre."*²⁵⁾

Sorprendente hecho por lo infrecuente, en un escritor que ya poseía una rica producción literaria en su idioma materno, el castellano. Aunque en verdad, para Bianciotti el idioma materno fue el piemontés. Sus padres, inmigrantes italianos, habían sufrido en carne propia la angustia de no poder expresarse con fluidez en el idioma del país al que habían llegado en busca de un mejor destino. Por eso exigieron de sus hijos el uso exclusivo del español.. Ellos se comunicaban en piemontés para preservar sus secretos frente a los niños. De tal modo, el idioma materno fue para el pequeño que

crecía, una lengua prohibida, de sonoridades atrayentes ligadas a una musicalidad, a un rumor próximo de vocales cuyos timbres lo intrigaban, al igual que la tendencia a nasalizar la voz.

Entonces comprendemos que Bianciotti diga en su última autoficción que sus primeros éxitos escolares lo llevaron a esforzarse en el lenguaje de los otros. El español sería para él un lenguaje de tránsito...

*"Élevé dans la crainte de ne pas bien parler la langue du pays où, d'y naître, ne suffisait pas à s'y intégrer, aussi loin que le souvenir me porte, j'avais conscience de chaque mot se formant sur mes lèvres."*²⁶⁾

El francés llegaría tarde a su vida, en la adultez. Y esta lengua de asombrosa riqueza tímbrica y profundas nasales, atraparía al joven Bianciotti como otrora el piemontés de la infancia. Lengua no prohibida esta vez que le posibilitaba el ingreso a un círculo soñado por él: el de poetas tan admirados en la adolescencia: Valéry, Verlaine... el de la literatura francesa con la que había comenzado a familiarizarse en el Seminario.

*"En France (...) une familiarité progressive avec les nuances des timbres et l'adoucissement des consonnes, me permit de croire à un accord entre la sonorité des mots et ma nature."*²⁷⁾

Esa íntima satisfacción ligada a la musicalidad de la lengua se vinculaba estrechamente a sus primeras y escasas vivencias musicales posibilitadas por la abuela, la Maga, como Bianciotti llama en el relato, única que poseía un fonógrafo al que manejaba con una dosis de precaución casi ritual.

El descubrir la belleza de la música, representó hallar *"brechas de claridad en el mundo circular de tierra por las que penetraba la promesa de otro mundo -la revelación brusca (...) que había de fraguar su precoz vocación de huida."*²⁸⁾

Y así: *"La música fue el primer nombre del éxtasis- y quizás sea el último."*²⁹⁾

De ella, el niño no sabía sino *"la versión vacilante de canciones que, más que entonar, mascullaban las mujeres al lavar la ropa."*³⁰⁾

Demasiado pronto, al alejarse la abuela, terminaría esa etapa luminosa, esas magias y el paisaje de ensueño de las colinas, las europeas, que pudo imaginar a partir de los relatos de la Maga.

Mucho después y ya en Europa, espectador enamorado de la ópera, podrá decirnos en el relato: *"Algo ocurre en una parte de mí mismo (...) cuando la música empieza imponiendo físicamente su propia vida" (...) "otorgando el privilegio de suprimir el duro tiempo del mundo y de acceder así a una suerte de eternidad."*³¹⁾

*"La musique (...) me donnera toujours l'impression d'un monde à l'intérieur du monde, d'une grandeur venue d'ailleurs, de l'irruption d'une grâce dans la réalité"*³²⁾

El ingreso a la cultura francesa, le permitió la búsqueda de una ilusión de simetría, y con ella, la vana idea de lo concluso de un orden musical impuesto al caos de la vida.

Como su padre, Bianciotti llevaba dentro de sí la nostalgia de la cultura. Nacido en el corazón de una tierra sorda a las grandes esperanzas, necesitó pasar el límite de los dos mundos a los que pertenecía: el de la precariedad real, y el otro en el que se erigían, más allá de la geografía, sobre el viento, aventurados andamios

...“ce fut (...) comme si j’atteignais à la limite des deux mondes auxquels j’appartenais: celui de la réelle précarité, et l’autre, où je dressais, au-delà de la géographie, sur le vent, d’aventureux échafaudages.”³³⁾

Dos mundos contrastantes, en expresivas antítesis: vastedad ilimitada, urgente necesidad de límites; opacidad de horizontes, luminosidad de la belleza; búsqueda de una simetría, de un jardín de armoniosas proporciones, rusticidad precaria de la pampa.

Hoy, con la serenidad que le otorga la madurez, el escritor -personaje de sus propias ficciones- puede conciliar estos dos mundos a los que inexorablemente pertenece: el de su infancia y adolescencia, de lugares tantas veces rememorados, ya no asfixiantes sino evocados lejos de la urgencia de la partida, y el mundo del orden, de la simetría, el de la cultura luminosa del viejo continente.

“J’ai grandi ailleurs, loin de ce qui m’entourait, me retenait par force, enfant.”³⁴⁾

...“Je passai de ma langue d’enfance, à celle de mon pays d’élection.”³⁵⁾

...“Je résistai; on ne substitue pas une vision du monde à une autre comme on passe d’un rêve à un autre rêve dans le sommeil: des milliers de morts ont prononcé les paroles qui se forment dans notre bouche, et il faut s’en montrer digne.”³⁶⁾

“J’ai continué à répéter, jour après jour, ces prières d’enfance, bien que les mots précédassent leur signification (...) Ainsi aujourd’hui, lorsque les soirs la lampe éteinte, les derniers mots de la langue natale qui revenaient sans que je les appelle ne reviennent plus, le remords est là qui trahit la raison.”³⁷⁾

...“Je n’eus pas le choix ...”³⁸⁾

Una pintura se ofrece más allá de la mirada, a partir de la mirada, para una lectura diversa. Un escrito se ofrece más allá de las palabras. Elegimos las palabras para revestir nuestro pensamiento.

“Le temps que je m’emploie à déchiffrer le roman de la mémoire que les mots me proposent.”³⁹⁾

Obsesión del hombre por medir momentos que conducen hacia un ideal absoluto, lo que Sartre llama *“l’être vers”*.

En esa búsqueda del destino el hombre miró hacia adelante ansiando el porvenir.

El escrito de Bianciotti no es simple ficción: es lento camino del pensamiento hacia el descu-

brimiento de sí mismo, en la búsqueda del propio destino.

“El novelista no es un historiador ni es un profeta. Es un explorador de la existencia.”

“El personaje es sólo una máscara que disimula inútilmente el rostro del autor.”⁴⁰⁾

Lo dijo Milan Kundera.

Notas

- 1) La Maga. 14 agosto 1996. Entrevista, pág. 40.
- 2) “Le pas si lent de l’amour”, p. 181.
- 3) Ibidem, p. 67.
- 4) “La busca del jardín”, p. 12.
- 5) Ibidem, p. 31.
- 6) Ibidem, p. 9.
- 7) Ibidem, p. 83.
- 8) Ibidem, p. 17.
- 9) Ibidem, p. 29.
- 10) Ibidem, p. 58.
- 11) Ibidem, p. 30.
- 12) Ibidem, p. 57.
- 13) Ibidem, pp. 77 y 78.
- 14) Ibidem, p. 77.
- 15) “Ce que la nuit raconte au jour”, p. 62.
- 16) Ibidem, p. 63.
- 17) “Le pas si lent de l’amour”, p. 235.
- 18) Ibidem, p. 329.
- 19) Borges: Cuatro Conferencias “Del escrito”.
- 20) “La busca del jardín”, p. 114.
- 21) Ibidem, p. 115.
- 22) “Lo que la noche le cuenta al día”, p. 69.
- 23) “La busca del jardín”, p. 58.
- 24) “El paso tan lento del amor”, p. 7.
- 25) Ibidem, p. 330.
- 26) “Lo que la noche le cuenta al día”, pp. 81 y 82.
- 27) “El paso tan lento del amor”, p. 330.
- 28) “La busca del jardín”, p. 39-40.
- 29) Ibidem.
- 30) Ibidem, p. 41.
- 31) Ibidem, pp. 101-102.
- 32) “Lo que la noche le cuenta al día” p. 24.
- 33) Ibidem, p. 87.

- 34) "El paso tan lento del amor", p. 135.
- 35) Ibidem, p. 329.
- 36) Ibidem, 331.
- 37) Ibidem, p. 236.
- 38) Ibidem, p. 236.
- 39) Ibidem, p. 201.
- 40) **Kundera, Milan**: "L'art du roman". Gallimard Editeur, 1987.

Bibliografía

-) **Bianciotti, Héctor**: "La busca del jardín", Tusquets Editores, Colección Andanzas, 1996.
-) **Bianciotti, Héctor**: "Ce que la nuit raconte au jour", Grasset Editeur, 1992.
-) **Bianciotti, Héctor**: "Le pas si lent de l'amour", Grasset Editeur, 1995.
-) **Borges, Jorge Luis**: "Del escrito", Editorial Letra Viva.
-) **Kundera, Milan**: "L'art du roman", Essai Gallimard Editeur, 1987.

Les femmes malheureuses dans le roman du XIXe. siècle

Si la poésie du XIXe.s, notamment avec Musset, Vigny, Victor Hugo et Baudelaire, sublime la femme et exalte son rôle, le roman triomphant dans ce siècle, donne naturellement la place qui lui revenait à la femme, dans la mesure où il traduit la réalité d'une société ou d'une époque. En effet, on ne compte plus les héroïnes féminines que des écrivains masculins mettent au premier plan de leur œuvre: "Lamiel" de Stendhal, "La cousine Bette", "Ursule Mirouët" ou "La vieille fille de Balzac", "Madame Bovary" de Flaubert, et combien de personnages de Maupassant et de Zola. Alors que les écrivains masculins demeurent largement majoritaires, les personnages de roman se répartissent équitablement entre les deux sexes, et, avec tous les risques que comporte un pareil procédé, des romanciers vont récréer, dans leur œuvre, une psychologie féminine. Or, ces destinées semblent aboutir à une fatalité dont peu de personnages peuvent échapper.

Ce parcours malheureux nous essaierons de le constater par les thèmes récurrents de *l'oppression*, *le rêve*, *la chute* et *l'expiation* centrés sur les personnages de Mme. de Rênal, dans "Le Rouge et le Noir", et d' Emma, dans "Madame Bovary".

En 1830 paraît "Le Rouge et le Noir". A l'origine de ce roman, deux faits divers: l'affaire Laffargue et l'affaire Berthet. Antoine Berthet, jeune homme d'une modeste origine paysanne, ex-séminariste devenu précepteur des enfants de Monsieur Michoud de la Tour, séduit la femme de ce dernier. Congédié, il entre chez Monsieur de Cordon et, cette fois, séduit la fille de la maison. On le chasse. Alors, en 1827 dans l'église de Brangues, il fait feu sur madame Michoud de la Tour et la blesse grièvement. Jugé, condamné à mort, il est guillotiné à Grenoble. Voilà les faits, et Stendhal n'y changera rien.

L 'oppression et le rêve

Mme. De Rênal a été élevée au couvent, issue d'un milieu paysan et modeste, elle est bien casée dans le rôle que la morale de sa classe lui impose et qu'elle transgressera bientôt. Cette femme, "sincèrement sage, occupée de ses enfants et qui ne prend nullement dans les romans des modèles de conduite" est aux antipodes d'Emma. Le temps passé au couvent n'eut pour elle aucune conséquence définitive dans sa vie, sa formation n'ayant aucune base solide. Par rapport à son mari, le maire de Verrières, "elle en vint à croire que sa grossièreté, son insensibilité à tout ce qui

n'était pas intéressé d'argent étaient des choses naturelles à ce sexe".

Reoulant donc tout sentiment jusqu'à l'apparition de Julien, cette femme naïve, recueillie, discrète, s'accommode fort bien à sa situation de mère, d'épouse, d'héritière. Elle ne va même pas oser porter un jugement sur la nature de son mari, qu'elle n'aimait que quand celui-ci lui parlait de l'avenir de leurs enfants. M. de Rênal est, pour le reste, un homme vaniteux, habile en affaires, calculateur et toujours soucieux d'extérioriser les marques de sa supériorité prétendue. Ce provincial envieux, ultra quand la situation politique lui est favorable, libéral quand le ministère change, exerce une autorité redoutable sur sa femme. Autorité qui sera bientôt trompée par Mme. de Rênal, subtilement et intelligemment au cours de sa liaison avec Julien. M. de Rênal, qui se présente au commencement de l'œuvre comme un personnage puissant quoique présomptueux dont le nom sera flétri au cours des événements, deviendra tout comme Charles Bovary, un pauvre homme accablé de sa médiocrité et voué à l'opprobre.

En quoi consistent donc le rêve et l'oppression chez l'héroïne de Stendhal? Mme. de Rênal avait été éduquée pour accomplir le rôle d'épouse et de mère. Sa destinée était clairement établie comme pour toutes les femmes de son milieu. Mais la découverte d'une autre possibilité, jamais soupçonnée, qui s'ouvre avec la perception de l'amour, rompt la stabilité de sa vie. La découverte d'une autre qualité de manières, de pensée, de sentiment chez le jeune Julien Sorel, l'opposition des deux natures masculines -le mari, l'amant-, le bonheur en dehors du mariage, sont à la fois source de joie et de chagrin. Le rêve sera ici la concrétisation même du bonheur de se sentir aimée, non pas son idéalisation romanesque.

La chute et l'expiation

Comment est-elle entraînée dans sa "chute"?

Julien Sorel, ce jeune ambitieux placé comme précepteur des enfants de M. de Rênal et féru de l'épopée napoléonienne, n'a en tête qu'une idée: parvenir à n'importe quel prix. Quel meilleur moyen que d'avoir l'aide et l'appui d'une femme riche? et belle en plus. Il entreprend donc sa stratégie, livrant sans cesse un combat à sa timidité pour accomplir ce qu'il appelle son *devoir héroïque*. C'est ainsi qu'il s'impose d'abord la conquête de Mme. de Rênal, d'après un plan calculé comme pour une bataille, se faisant violence au temps qu'il vainc sa lâcheté. Rien n'illustre mieux la hardiesse de Julien que le passage où il se propose -et il réussit- de prendre la main de madame de Rênal à 10 heures sonnées.

La proie de Julien est finalement et docilement vaincue. Aux débats intérieurs se mêlent la découverte de nouveaux sentiments, des mouvements de jalousie qui ne sont qu'une nuance du bonheur. Cependant, cette âme pieuse et sage est bientôt assaillie par le remords, bien avant que l'adultère ne soit consommé. Mme. de Rênal se livre tantôt aux affres du remords, tantôt à la volupté de se sentir aimée. La lutte sera acharnée. L'évolution dramatique du personnage est vertigineuse: Sa passion deviendra chaque jour plus explicite, elle osera une entreprise extrêmement dangereuse. Elle risque tout: position, héritage, enfants. Mais, à différence de Mme. Bovary, de cet enrichissement par la douleur et la joie d'aimer Mme. de Rênal s'épanouit tandis qu'Emma se dégrade. La crainte d'être chassée par son mari et dépossédée de ses enfants la plonge dans d'affreux états de désespoir. Lorsque son petit Stanislas tombe gravement malade elle y voit un signe du ciel: elle se sent punie,

coupable de meurtre, damnée.

Cause de la perte de Julien, madame de Rênal sera à la fois le seul havre, le seul refuge où celui-ci pourra enfin trouver le bonheur, avant son exécution. Conseillée par son directeur de conscience et poignardée par la jalousie de voir Julien appartenir à une autre femme, Mme de Rênal déchaîne le drame final. Le coup de pistolet raté de Julien, par lequel elle aurait voulu succomber ne fait que prolonger son agonie. Celle-ci sera son expiation, jusqu'au moment où, disparu Julien, trois jours après l'exécution, elle pourra retrouver enfin la mort, si vivement désirée, en embrassant ses enfants.

A l'origine du roman "Madame Bovary", également, un fait divers survenu dans un village du pays normand. Un officier de santé devenu veuf, nommé Eugène Delamare, qui avait été élève du docteur Flaubert, se remaria avec une nommée Adèle-Delphine Couturier. Union malheureuse: la femme eut des aventures, fit des dettes et mourut, le 6 mars 1848, laissant une fillette. Telles sont les grandes lignes véridiques du roman.

L'oppression et le rêve

Emma appartient à une famille paysanne. Mais elle a reçu une éducation au-dessus du milieu dans lequel elle est née. Elle est élevée dans un couvent comme une fille bourgeoise; et c'est là qu'elle va apercevoir un monde d'illusion et que son imagination sera frappée par une espèce de révélation extraordinaire, tantôt mystique, tantôt romanesque.

Or, elle épousera un simple médecin de campagne, lourd et timide, médiocre dans ses études comme dans sa pratique. Peu à peu, et à mesure que la réalité quotidienne viendra à l'encontre de ses rêves, Emma le fera responsable de toutes les platitudes du mariage. L'exaltation de ce rêve est cristallisée à la suite du bal chez le marquis de la Vaubyessard. Transportée à ce monde de luxe et d'élégance, un nouvel horizon s'étale devant elle. Hélas!, ce ne sera que pour mieux marquer le contraste avec son quotidien ordinaire, seulement secoué par l'apparition de Léon. Tentation d'aimer à laquelle elle ne cède pas, envie de luxe au-dessus de ses moyens.

La chute, l'expiation

Après le départ de Léon et s'en voulant à sa "vertu stérile" elle s'adonne à des dépenses extravagantes, essaie des lectures sérieuses, jusqu'à ce que la monotonie du ménage soit secouée par l'irruption de Rodolphe Boulanger. C'était là l'étincelle dont elle avait besoin pour s'enflammer, toute anxieuse de passion qu'elle était. Emma s'abandonne. Les premiers temps, elle sera enivrée par ce miroitement du bonheur sans pour autant toucher à l'essence. Jamais ses rêves ne furent si proches de la réalité. Et pourtant...

Son chemin vers la dégradation ne vient que de commencer. Le mépris, le dégoût, la désillusion la rendent malade. Rodolphe la quitte. Le hasard lui fait rencontrer Léon. Mais cette fois ce ne sera plus l'amour platonique et la quête du bonheur se renouvelle avec les escapades à Rouen, les rencontres en cachette dans la chambre d'hôtel, les étreintes. Néanmoins elle n'en est pas dupe. Bientôt la lassitude et la déception la gagnent.

Le monde imaginaire qu'elle s'était construit est prêt à crouler sous le poids de ses désillusions amoureuses et de ses engagements économiques. Criblée de dettes, n'obtenant de secours d'aucun

de ses deux amants, humiliée par le notaire qui lui fera des avances amoureuses auxquelles Emma réagit avec fureur, cette femme torturée, désappointée, poursuivie, retrouve dans son orgueil une force qui la pousse à sa détermination finale. Ayant tout tenté et tout échoué, elle ne se résout pas à subir la magnanimité de son époux qui lui pardonnerait tout. Elle n'a donc qu'une issue.

Cette femme a cherché le bonheur avec acharnement, mais elle ne peut le rencontrer, ni dans le mariage, ni dans l'adultère. Elle a rêvé de luxe, de plaisirs, de bon goût, elle retrouve partout la banalité du quotidien, la gêne de sa situation. Ecrasée par le poids des responsabilités prises et éreintée par les désillusions de l'amour, après le mépris, l'abandon, la ruine de sa maison, Emma aboutit à la mort la plus épouvantable. Le suicide est la seule solution possible pour cette créature tourmentée, accablée de regrets et de remords. L'expiation de ses fautes est atroce. Emma n'aura même pas le bonheur de trouver une mort calme, digne, puisque l'agonie provoquée par le poison est affreuse. Elle meurt désespérée, souillée, misérable. Comme Phèdre, elle est condamnée. Point de grâce, point de salut pour Emma, ni dans sa vie ni après sa mort.

Comme "Mme de Rênal", comme "Emma Bovary", la "Jeanne" du roman de Maupassant "Une Vie" ou "Mme. Loisel" du conte "La Parure" sont, entre autres, elles-aussi vouées à un destin malheureux.

Quelle en est la cause? Qu'est-ce qui provoque ce profond malheur, cette impossibilité d'épanouissement des héroïnes bourgeoises?

Il serait possible d'en chercher la réponse dans trois domaines qui se recoupent, à savoir: la conception de l'amour, l'éducation de la femme et la place que la société du XIXe. siècle lui avait attribué.

Je m'en remets à la thèse d'Octavio Paz in "Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe": "Desde su nacimiento la idea del amor en Occidente estuvo ligada a la transgresión. (...) La imaginación poética formuló por primera vez uno de los enigmas que han fascinado a Occidente y que han sido el tema de nuestros poemas, novelas, comedias y tragedias: el amor es una extraña combinación de fatalidad y libertad. (...) A la idea del amor como transgresión corresponde necesariamente, como su complemento, la idea del Obstáculo". Ainsi pour Emma, la transgression recouvre la tentative de réalisation de ses rêves romanesques couvés depuis le couvent et accrus par l'Obstacle que représentait la monotonie de son existence et la médiocrité de son mari. Pour Mme. de Rênal, ce sera la possibilité de s'épanouir, d'accéder à des joies non soupçonnées. Bien entendu, sa position sociale, son mari, ses enfants représentent l'Obstacle qui entrave cette réalisation.

Quant à l'éducation de la femme, déjà Stendhal se plaignait de ce qu' "...on n'apprend rien aux jeunes filles, qu'elles ne doivent oublier bien vite, dès qu'elles seront mariées". Aux filles sont longtemps réservées les genoux de leur mère et ceux de l'Eglise. Non seulement la femme reçoit une éducation insuffisante, mais aussi elle n'est habilitée pour exercer aucun rôle d'importance. Ce n'est plus la souveraine des salons mondains du XVIIIe. siècle, ce n'est plus la courtoise libertine qui affranchit les mœurs de son époque. Emma ne sait ni ne veut rien faire. Mme. de Rênal est entièrement vouée à ses enfants. La Jeanne de Maupassant s'ennuie. Rien ne lui a été appris qui puisse lui servir à occuper ses jours de façon utile. La gestion de ses biens est vite prise en main par son mari.

Quant à son rôle dans la société, étroitement lié à son éducation, elle doit s'occuper des mille futilités de la vie quotidienne, dans l'univers ouaté du foyer, elle doit exceller dans sa besogne: éducation des enfants, ouvrage, charité. Nous ne parlerons pas ici des ouvrières qui à elles seules mériteraient une longue étude.

"La Révolution Française qui avait pourtant vu quelques femmes jouer un rôle au premier plan, Charlotte Corday, Olympe de Gouges, Mme. Roland, ne bouleversera pas leur destinée. Les femmes se battent aux côtés des hommes. Elles n'obtiendront cependant que quelques conquêtes: la laïcisation du mariage, considéré comme contrat civil, l'abolition de la puissance paternelle et notamment du consentement des parents à la majorité, et l'établissement du divorce dans l'égalité des motifs mais l'inégalité des effets. La Constituante abolit le droit d'aînesse mais par contre le moindre droit politique ne leur était accordé. En somme, malgré quelques améliorations, la Française a reculé au passage révolutionnaire." ¹⁾

Le code Napoléon avait fait de la femme une mineure éternelle, statut auquel la célibataire laïque et la veuve sans enfants échappèrent dès l'origine, il figeait ainsi leur inégalité et leur infériorité. Les révolutions passent sans que soit vraiment prise en compte la question des femmes. Leur situation ne s'améliorera que progressivement avec l'accès à l'éducation, au travail et aux droits civiques. En 1907 la femme est autorisée à exercer une profession séparée de celle de son mari et à disposer librement des produits de son travail. Ce ne sera que 1944 qu'elle obtiendra le droit de vote.

Stendhal porte un jugement sur la société de son époque et on peut dire de lui qu'il est un défenseur des droits de la femme, sans pour autant tomber dans la sensiblerie romantique. Dans "Rome, Naples et Florence" il affirme que "l'admission des femmes à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation; elle doublerait les forces intellectuelles du genre humain et ses probabilités de bonheur".

Flaubert, avec "Mme. Bovary", apportait dans la peinture des êtres et des choses un réalisme tout à fait nouveau, peignant les mœurs de son temps avec une ironie méprisante, presque insultante. Il haïssait passionnément les bourgeois. La bêtise de Charles, la grossièreté de Rodolphe, la bassesse de Léon, la canaillerie de Lheureux, la sottise prétentieuse de Homais, l'auteur ne les excuse pas. Les sentiments d'Emma, par contre, il les partageait profondément.

C'est ainsi que, en embrassant le destin de leurs héroïnes, les deux auteurs mettent en accusation la société de leur temps.

Notas

- 1) Michèle Sarde: "Regard sur les Françaises", Stock, 1983.

Bibliografía

-) Stendhal: "Le Rouge et le Noir", Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1958.
-) G. Flaubert: "Madame Bovary", Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
-) François Cruciani: "Stendhal", Editions Pierre Charron, Collection "Les Géants", 1973.
-) Octavio Paz: "Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe", Fondo de cultura económica, México, 1985.
-) Michèle Sarde: "Regard sur les Françaises", Editions Stock, Paris, 1983.
-) Béatrice Slama: "Femmes-écrivains", in Jean-Paul Aron "Misérable et Glorieuse la femme au XIXe. siècle". Fayard, Paris, 1980.
-) Pierre-Louis Rey: "La femme de la belle Hélène au mouvement de libération des femmes", Univers de lettres Bordas, Paris, 1972.

Litterature compareé franco-
Litterature compareé franco-hispano-latinoaméricaine
hispano-latinoaméricaine

Borkosky de Domínguez, Ma. Mercedes

Capelli, Eva Silvia

Guevara de Suero, Beatriz

Laboranti, María Inés

Saítta, Sylvia

Willson, Patricia

Zavalía Boubée, Dolores

Castel y Mersault: crimen y castigo

Podemos decir que el crimen es un tópico de la literatura y, salvo en el género policial, se lo ha abordado no como un hecho delictivo, sino desde la perspectiva del conflicto interior y social que este hecho genera en los personajes. Mas aún, numerosas obras que trascendieron en el tiempo tienen como protagonistas a criminales: Macbeth, Otelo, Hamlet, Raskolnikov, por citar algunos.

Este trabajo intenta aproximarse a la concepción de dos escritores y pensadores de nuestro tiempo acerca del crimen, y a las repercusiones que este hecho genera en los protagonistas de sus obras.

Dos criminales reconstruyen un fragmento de su vida desde la cárcel: éste es el primer paralelismo que podemos señalar entre Juan Pablo Castel, protagonista de "El túnel" ¹⁾ y Mersault, figura central de "L' étranger" ²⁾.

Pero mas allá de ciertos rasgos estructurales, hay un punto de convergencia en ambos textos, que aproxima el pensamiento de Sábato y de Camus: la preocupación de la narrativa existencialista de las décadas del 40 y del 50, en América y en Europa, acerca de la soledad del hombre, su desarraigo del mundo, cualquiera sea su condición o el lugar donde viva. En ese período, esta novela testimonió las circunstancias que reflejaron el quiebre de los valores vigentes y el desamparo del hombre en un mundo en el que luchaba por dar sentido a su vida.

En ambos casos, el relato está escrito en primera persona y constituye el testimonio de un proceso interior que culminará en una toma de conciencia: la de Mersault, sobre la absurdidad de la vida; la de Castel, de la pérdida del único nexo posible con la realidad: María, el amor.

Los dos personajes han matado, y reconstruyen en la cárcel hechos anteriores y posteriores al crimen (Rey, 1991: 26-27. Tacca, 1989: 120-123). Esta reconstrucción se efectúa en forma espontánea, tal como los hechos afloran a la memoria, lo que determina, en ambos textos, la existencia de sucesivas analepsis externas y mixtas, que comprometen también al lector en el proceso de reconstrucción. El recuerdo, y el análisis del pasado, conduce a los personajes a conclusiones definitivas, como si el aislamiento físico que la cárcel les impone creara las condiciones apropiadas para la reflexión. Al respecto, Bueno García (1992:122) sostiene:

El espacio cerrado favorece mejor que ningún otro el ejercicio autobiográfico, al darse en él una serie de circunstancias que facilitan tal misión: aislamiento, soledad, silencio...

Pero es diferente el enfoque que cada escritor da a esta suerte de monólogo interior que constituye el discurso de estos criminales: "El túnel" es una novela monológica (Bajtim, 1986:100-111); Castel, a pesar de sus extensas argumentaciones sobre diferentes aspectos de la sociedad, de sí mismo, de la condición humana incluso, presenta un pensamiento hegemónico, que excluye la actitud dialógica con las conciencias ajenas y esto lo convierte, en cierta forma, en un personaje previsible. Distinto es el caso de "L'étranger", porque en el monólogo de Mersault hay un espacio importante asignado a la discusión de las conductas sociales (el amor, el matrimonio, el trabajo, el racismo, en sus conversaciones con Raymond y con María), el amor filial, el juicio social, la verdad (conversaciones con el juez de instrucción y su abogado) la existencia de Dios, el sentido de la vida (diálogos y discusiones con el capellán) que da cuenta de las otras opiniones que se manejan en el mundo en que se inscribe este personaje y, en definitiva, genera la riqueza propia de la novela polifónica.

El problema axial de las dos novelas es el crimen; sin embargo, a partir de su planteo básico, los caminos se bifurcan, no tanto por las circunstancias como por la naturaleza de los protagonistas.

Al referirse a las motivaciones que lo conducen a exponer su crimen, Castel balancea diferentes posibilidades: "vanidad", "soberbia", "orgullo" ³⁾. Luego, designa a su relato como "páginas de confesión", y alude a su finalidad diciendo:

"... me anima la débil esperanza de humanidad en general y acerca de los lectores de éstas de que alguna persona llegue a entenderme. Aunque sea una sola persona" ⁴⁾.

A pesar de que nunca muestra arrepentimiento ni culpa, mas aún, considera que era necesario matar a María, esta afirmación podría llevarnos a pensar que la narración de Castel es una justificación: quiere justificar su crimen ante sus posibles lectores porque busca tender un vínculo afectivo. Vale decir que nos encontramos ante la racionalización de un criminal, un ser que ha llevado su inadaptación hasta el delito y que ha roto con una sociedad en la que no encontró ubicación ni resonancias, pero que quiere recuperar algún tipo de vínculo con ella. Al respecto, Pollman (1971:92) afirma:

... el "tengo que matarte" es extraordinariamente sospechoso desde el punto de vista existencialista, pues es justamente una superación de la soledad, por paradójico que parezca, ya que el tener que hacer algo es confirmación del estar relacionado, prueba del amor como frustrada ansiedad de unidad profunda. El "être-là" de Sartre, que significa aislamiento total y "libertad", se ha superado aquí.

En el polo opuesto está Mersault, que no sólo no quiere justificarse, sino que tampoco es capaz de establecer relaciones de causalidad entre su condición de criminal, que reconoce y le produce aprehensión incluso, y los motivos que lo llevaron a matar:

"Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux." ⁵⁾

Esta cita viene a confirmar las palabras de Sartre "L'étranger n'est pas une livre qui explique: l'homme absurde n'explique pas, il décrit. (1970:43).

Las expresiones de Mersault contrastan con las de Castel, que afirma:

"Nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo me fui haciendo a la idea de matarla." ⁶⁾

Esto nos lleva a otro planteo capital: la forma como ambos personajes llegan al crimen. Vemos que en Castel es la resultante de un proceso interior que nace en su mente motorizada por la neurosis, en tanto que Mersault está condicionado por factores externos:

"Je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangeaient souvent mes sentiments..." ⁷⁾

lo que explicaría su crimen pues, al salir rumbo a la playa, solamente tenía deseos de "retrover le murmure de son eau, envie enfin de retrouver l'ombre et son repos...".

Sin dudas, en el momento del crimen hay una desarmonía entre Mersault y el ámbito físico. La muerte del árabe es, más que un delito, la ruptura del equilibrio de la naturaleza.

Castel, a la manera del inolvidable "Raskolnikov" de Dostoievsky, justifica su crimen a lo largo de extensos debates interiores: ambos planifican su crimen inmersos en una crisis emotiva de alto voltaje y acosados por la soledad. Mersault, en cambio, es llevado al crimen por las circunstancias. Estas diferencias son las que determinan la elaboración posterior que cada uno de estos personajes hace de su situación y que podría analizarse bajo estos parámetros: culpa, remordimiento, autosanción, sanción social, castigo de la ley.

A diferencia de otros criminales de la literatura, como el precitado Raskolnikov, atormentado por el dilema "individuo versus sociedad", que padece la sanción social y el castigo de la ley (y siente cierto remordimiento) o Macbeth, que para llegar al crimen debe zanjar el conflicto entre la ambición y el deber, entre el deseo y el bien común, que padece la autosanción y la sanción social, y que llega a su aniquilación perseguido por los fantasmas de la culpa, Castel y Mersault no padecen por haber matado, porque hay un valor Justicia que ninguno reconoce como tal. Encontramos en Castel una concepción cósmica del Mal y una visión degradada del hombre, que contrasta con la aparente simplicidad de Mersault, cuya actuación está fuera del Bien y del Mal; sus únicas restricciones son: mentir y disparar contra un individuo desarmado. Este personaje desafía a toda la sociedad por fidelidad a un principio: la verdad.

Borkosky de Domínguez, Ma. Mercedes

Il m'a demandé s'il pouvait dire que ce jour-là j'avais dominé mes sentiments Naturels. Je lui ai dit: "Non, parce que c'est faux".⁸⁾

No acepta los esquemas de simulación que la sociedad le propone, y su condena pone en evidencia la paradójica actitud del tribunal: incorporarlo al sistema social a través del juicio, pero para expulsarlo, mas aún, para matarlo:

Pourquoi a-t-il tué? Et d'abord, qui est-il? Il faut absolument qu'on le sache, car il s'agit de "comprendre". Punir, soi, mais pas avant d'avoir compris. (Lebesque, 1963:46).

Castel tampoco consigue acomodarse a los esquemas que el mundo le ofrece, por cuanto se trata de un individuo con apetencia de absoluto: la presencia de María representa para él un hallazgo, una posibilidad de salir del túnel, pero también lo imposible (Dellepiane 1970:82). La imposibilidad de acceder al mundo mágico que intuye en ella exacerba sus sentimientos al punto que cuando se enfrenta con su mirada "dolorosa y humilde",

...un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre.⁹⁾

Quizás no sea casual que quienes han llevado la problemática del crimen a estas novela sean dos pensadores que acreditan en su producción obras filosóficas además de narrativas, todas centradas en la reflexión de la condición del hombre.

Creo que tanto Sábato como Camus, a través de Castel y Mersault, tratan de exhibir, más que las alternativas de una conciencia criminal, como Shakespeare o Dostoievsky, los resortes de una sociedad que, directa o indirectamente, produce el aislamiento, la absurdidad, la enfermedad.

El personaje de Camus agoniza en el nihilismo del absurdo; el de Sábato, en su neurosis, buscando-cerrando, en un juego de antítesis, vías de salvación. En ambos casos, el proceso interior que cada uno vivencia lo enfrenta a una única y terrible verdad: la existencia de una soledad insuperable, que nace de la incomunicación.

Dos discursos que tienen como punto de partida el crimen, pero que sacan al eje de esta problemática, que es de orden ético y moral, de la esfera de lo individual, y lo trasladan a la sociedad y a la crisis de valores que ésta testimonia.

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. [...] Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.¹⁰⁾

El verdadero castigo es la soledad, el exilio interior.

Castel y Mersault: crimen y castigo

Notas

- 1) E. Sábato: "El túnel", Buenos Aires, Fabril Editora, 1961.
- 2) A. Camus: "L'étranger", Paris, Gallimard, 1957.
- 3) Op. cit., cap. II, p. 14.
- 4) Op. cit., cap. II, p. 15.
- 5) Op. cit., P. II, cap. VI, p. 90.
- 6) Op. cit., cap. III, p.15.
- 7) Op. cit., P. II, cap. I, p. 96.
- 8) Op. cit., P. II, cap. I, p. 96.
- 9) Op. cit., cap. XXXVIII, p. 148.
- 10) Op. cit., P. II, cap. V, p. 179.

Bibliografía

-) Bajtim, M.: "Problemas de la poética de Dostoievsky", Méjico, F.C.E.M., 1986.
-) Bueno García, Antonio: "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo", Madrid, Escritura Autobiográfica, Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, UNED, 1992
-) Dellepiane, A.: "Sábato. Un análisis de su narrativa", Buenos Aires, Nova, 1970.
-) Lebesque, M.: "Camus par lui même", Paris, Seuil, 1963.
-) Pollman, L.: "La Nueva Novela en Francia y en Iberoamérica", Madrid, Gredos, 1971.
-) Sartre, J.L.: "Explication de L'Etranger. Les critiques de notre temps et Camus", Paris, Garnier, 1970.
-) Tacca, O.: "Las voces de la novela", Madrid, Gredos, 1989.

Diálogo entre canciones medievales

El estudio de las relaciones intertextuales es una de las posibilidades de la lectura "comparatista" que procede según el principio de la "puesta en relación", de la vinculación y el intercambio.¹⁾ Ahora bien, en el mundo medieval esta posibilidad presenta características propias. Dice Zumthor:

*"Cada texto registrado por la escritura, tal como lo leemos, ocupó, sin embargo, un lugar preciso en un conjunto de relaciones móviles y en una serie de producciones múltiples, dentro de un concierto de ecos recíprocos: de una intervocalidad, como la "intertextualidad" de la que tanto se habla desde hace algunos años, y que considero aquí desde un aspecto de intercambio de palabras y de convivencia sonora".*²⁾

Esta convivencia sonora ha dejado su huella en las variantes escritas con que aparecen los distintos motivos poéticos, manifestaciones de una tradición memorial. Sobre este punto reafirma Zumthor aquí su definición de años anteriores, cuando señalaba:

*"La tradición es la serie abierta, indefinidamente extensa en el espacio y en el tiempo, de las manifestaciones variables de un arquetipo. La creación, dentro de un arte tradicional, tiene lugar en la interpretación, fruto de la enunciación y de la recepción que se asegura. Transportadas oralmente, las tradiciones poseen, precisamente por eso, una energía particular, origen de sus variaciones".*³⁾

Podemos estudiar algunos motivos en canciones francesas y españolas que nos permiten establecer un diálogo entre dos culturas, dos literaturas, dos series de textos. Emplearemos el "Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica" de Margit Frenk y las "Chansons de Trouvères" presentada por Rosenberg y Tischler, como asimismo la "Chrestomatie de l'Ancien Français" y los "Romances et Pastourelles", recopilados por Bartsch.

El escenario corresponde al ámbito de la voz en el mundo de la oralidad y de la fiesta, donde se expresan las cuitas amorosas, a veces en la queja de la joven y a veces en el relato del hombre. Nuestro hilo conductor será el motivo "cordón que ata", con su carga semántica que lleva a decir a la

joven española:

*cordón, el mi cordón
ceñidero de mi lindo amor (415).⁴⁾*

Esta y otras cancioncillas, en su decir condensado, son aclaradas en su significación por la lectura de otras del mismo corpus. Citamos al crítico Wardropper:

"La iluminación natural de las canciones folklóricas es posible sólo porque la gente campesina compartía respuestas comunes a la experiencia y a la condición humana".⁵⁾

En otra canción la joven explica que el "cordón" y la "camisa" le son pedidos por el "viñadero malo".

*Viñadero malo
prenda me demanda
yo dile una cinta
mi cordón le daba.
Malo es de guardar. (314 C).*

Incluye así la variante "cinta" y "cordón" en la misma versión. Otro texto expresa:

*Dizen a mi por la vuelta
que traigo los amores en la cinta. (686).*

Más sugerente es la canción siguiente:

*Y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?
La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?
La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado,
tomómela mi velado.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio? (237).*

Aquí la canción juega con las variantes *cinta dorada*, *cinta de oro fino*, *cinta de oro claro*. En el uso poético del dar y el tomar se trasluce aquí la queja hacia el marido, constitutiva del tema de la malmaridada, muy corriente en canciones francesas de los siglos XII y XIII y en los cancioneros españoles a partir del siglo XV (que recogen testimonios de épocas anteriores).

El motivo en cuestión se presenta en distintas composiciones francesas: pastourelle, reverdie,

rêverie. En ellas, la mención del *cordón que ata* es más frecuente en boca del caballero. Una reverdie, con una entonación marcada por la oralidad nos dice:

*¿Quieren que les cante
una agradable canción de amor?
(...)
Tenía un cinto de follaje (çainturete avoit de fueille)
que reverdecía con la lluvia,
sus botones eran de oro. (d'or ert boutonade)
Su limosnera era de amor
y los cordones eran de flores, (li pendant furent des fleurs)
se los había dado por amor. (17).⁶⁾*

Estos botones también pueden ser leídos como pimpollos, con esa multiplicidad de alusiones que contiene la palabra lírica tradicional. El *cordón de flores* ciñe, une. Es un regalo de amor.

En una pastourelle, la 25, el caballero que encuentra una pastora mientras cabalga le ofrece un *cinto* (çainture) adornado con *cincuenta botones de oro* (cinquante boutons d'or), si lo deja tomar parte en su pastura. Prenda de amor que la joven en este caso rechaza.

En la pastourelle 24 el relator informa que la pastora que cantaba le dio su *cinturón de cuerda* (sa cordele) y su *corona de doncella* (chapel a pucele), que él "ama lealmente". Recuerda la aventura como "el regalo" de la *cuerda anudada* (corde noëe) con que ella sujetaba a su mastín (gaignon). Nótese la asociación de "gaignon" con "hombre violento y feroz", posible alusión al marido de las canciones de malcasada. En esta ambivalencia de sentido el cinturón es dádiva amorosa y a la vez lazo que sujeta.

En la pastourelle 27:

*para que fuera más gracioso
cada una llevaba una guirnalda verde (vert chapel)
y blanco cinto de cuerda (blanche corroie)
guantes a franjas, un cuchillo
un brial de tela gruesa
con rayas variadas.*

En la chanson de rencontre 33 la hija del señor del castillo *trenza guirnaldas* (chapel faisant) en la pradera. Tarea similar a la de la pastora de la composición 21 quien:

*... los ojos verdes, la cabeza rubia,
el color fresco y rosado,
hacía una corona de rosas (de roses fet un chapel).*

En una rêverie o juego de incoherencias, también del siglo XII, que comienza:

*No se puede estar contento
si no se tiene amigos*

...tengo una cuerda al pie
que alguien me ató. (verso 31-32).
(Bartsch, "Chrestomatie..." , p. 364).

¿Símbolo de sujeción en el amor? Símbolo querido en un caso -el del amigo- y en otros aborrecido -el del mal marido-. En las canciones francesas tiene un desarrollo narrativo mayor que en las españolas. En la memoria colectiva, este **cinto** está asociado a la doncellez, en la francesa es más explícita la relación con la **guirnalda de flores** (chapelet de fleurs).

Las acotaciones para danza que presentan algunos poemas arrojan luz sobre este último punto. Bédier señala que la composición *Le tournois de Chauvency* de Jacques Brétel, que describe las festividades celebradas en Chauvency en 1285 da las referencias completas para una danza llamada el *Chapelet*.⁷⁾ Allí la duquesa de Luxemburgo es invitada a desempeñar el papel principal y permanece con una guirnalda de flores en las manos. En el transcurso del relato la dama afirma que no quiere casarse pues prefiere su **chapelet de fleurs** antes que malcasarse. Recordemos la relación que en la pastourelle 24 se entablaba entre el **chapel à pucelle** y su **cordele** como dones amorosos.

Según Dronke, esta pantomima no se desarrolla en una sociedad aristocrática sino en la Arcadia, en un bosque encantado donde la única ley es el amor, donde la joven corresponda o no a su sentimiento, sigue en última instancia la voluntad de su corazón. Este modo de ensueño estaría "allí, junto a la fuente", "allí, bajo el olivo", "allí, en el verde prado", un sitio cualquiera donde un joven o una muchacha esperan y encuentran el amor.

Mundo natural y mundo de la cultura aludidos en la palabra, en su origen oral, como palabra múltiple, característica ésta señalada repetidamente por Margit Frenk, en "Estudios sobre Lírica Antigua".⁸⁾

En este análisis nos interesa destacar la existencia de elementos formales comunes en una lectura que va y viene dentro del corpus de dos literaturas, que si bien con un origen común, el latín, siguieron un desarrollo independiente. El discurso de la española es concentrado, aparentemente sencillo pero más enigmático en su fragmentariedad. El de las canciones francesas está más desarrollado dentro de esquemas que fueron formalizados, aparentemente, en la canción culta del trouvère.

Por otro lado, en los textos españoles la voz femenina se presenta a sí misma, en los franceses la voz del caballero describe a la joven.⁹⁾ En las dos series de canciones, española y francesa se observa cómo el motivo mantiene una triple vinculación: con otras canciones que integran la tradición de la lírica medieval, con la vida de la gente por su alusión al mundo de la oralidad y la fiesta popular y consigo mismo por la referencia a sus propias variantes -**cordones, cinta dorada, cordel, corde, corroie, cordones de flores**-.

Notas

- 1) Pageaux, H.: "La littérature générale et comparée", Paris, Colin, 1994, pág. 17.
- 2) cf. Zumthor, P.: "La letra y la voz", Madrid, Cátedra, 1989, pág. 174.
- 3) Zumthor, P.: "Essai de Poétique Médiévale", Paris, du Seuil, 1972, pág. 75-82.
- 4) Si no hay indicación en contrario los números corresponden a Frenk, M., "Corpus de

la Antigua Lírica Popular Hispánica", Madrid, Castalia, 1987.

- 5) Wardropper, B.: "Meaning in Medieval Folk Song" en Jackson, W.T.H., "The interpretation of Medieval Lyric Poetry", N.York, Columbia University Press, 1980.
- 6) Si no hay indicación en contrario, las citas están tomadas de Rosenberg, N. et Tischler, H., "Chansons des Trouvères".
- 7) Dronke, P.: "La lírica en la Edad Media", Barcelona, Seix Barral, 1978, págs. 254-257.
- 8) Frenk, M.: "Estudios sobre lírica antigua", Madrid, Castalia, 1978, págs. 45 a 112.
- 9) Aclaremos, no obstante, que existen numerosas canciones francesas en boca de mujer no consignadas en esta oportunidad porque no presentaban el motivo estudiado.

Bibliografía

-) Bartsch, K.: "Chrestomathie de l'Ancien Français", Leipzig, 1880.
-) Bartsch, K.: "Romances et pastourelles Françaises des XII et XIII siècles", Darmstadt, 1967.
-) Dronke, P.: "La lírica en la Edad Media". Barcelona, Seix-Barral, 1978.
-) Frenk, M.: "Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)", Madrid, Castalia, 1987.
-) Frenk, M.: "Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica - Suplemento", Madrid, Castalia, 1992.
-) Frank, M.: "Entre folklore y literatura", (Lírica hispánica antigua), México, El Colegio de México, 1984.
-) Frank Alatorre, M.: "Estudios sobre lírica antigua", Madrid, Castalia, 1978.
-) Guillen, G.: "Entre lo Uno y lo Diverso", Barcelona, Crítica, 1985.
-) Jackson, W.: "The Interpretation of Medieval Lyric Poetry", New York, Columbia University Press, 1980.
-) Pageaux, D.: "La littérature générale et comparée", Paris, Colin, 1994.
-) Roemberg, N. et Tischler, H.: "Chansons des Trouvères", Paris, édition critique, collection dirigée par M. Zink, Paris, Librairie Générale Française, 1995.
-) Zumthor, P.: "Essai de Poétique Médiévale", Paris, du Seuil, 1972.
-) Zumthor, P.: "La letra y la voz de la literatura medieval", Madrid, Cátedra, 1989.

Présence d'une dramaturgie classique dans "Mémoires d'Hadrien" de Marguerite Yourcenar

Notre travail est l'expression d'une idée qui a vu jour au cours de la lecture de "Mémoires d'Hadrien" de Marguerite Yourcenar. A mesure que nous parcourions ses pages, des mots, des images, des scènes, nous ont évoqué des échos d'une autre époque de la littérature française. Ensuite, ce qui d'abord nous est arrivé d'une façon intuitive, est devenu plus clair, et nous avons vu apparaître une théâtralité sous-jacente dans le roman objet de notre étude.

Dans notre travail nous allons exposer des ressemblances trouvées entre ce roman et le théâtre classique français du XVII^e siècle.

Nous avons surtout fixé notre regard sur le héros du roman, sur cet Hadrien que nous écoutons dans un long monologue monocorde et replié sur soi, et qui s'adresse à un destinataire intra-textuel, Marc-Aurèle. Le progrès du roman -où de la scène?- repose sur cette voix, véritable force dramatique du livre, où le travail verbal du personnage nous rappelle la plus pure tradition tragique qui nous a été transmise d'Aristote à Boileau. Yourcenar reprend de ces glorieux prédécesseurs la valeur des récits, -indispensables à la structure de la pièce- et l'habileté pour tenir un discours qui charpente le drame. D'ailleurs, Hadrien est bâti sur le modèle aristotélicien qui demande que le héros tragique soit un homme de grandeur d'âme reconnue; mais qui ne soit ni tout à fait vertueux ni tout à fait méchant, mais plus vertueux que méchant. Yourcenar s'approprie de l'exigence héritée et crée avec Hadrien un personnage d'identité double, un portrait composite pour lequel ont posé deux modèles classiques, le héros cornélien et le héros racinien. D'une part, le personnage éprouve les débats d'âme et les froids raisonnements du premier, d'une autre, véritable fils de Racine, il tombe dans le vertige d'une passion qui ni s'apaise pas avec la mort; vertueux ou méchant, en un mot, un homme, Hadrien est quelquefois cruel, indifférent et vindicatif, mais il est aussi bien des fois juste avec ses ennemis, magnanime avec ses amis, tolérant avec ses subalternes, passionné d'hellenisme, et de culture dont les siècles ont conservé les traces. Une vieille formule de notre théâtre classifiait les hommes en "héros" et "médiocres", Marguerite Yourcenar établit aussi une hiérarchie et choisit pour ses personnages les "héros", ces hommes qui se distinguent par leur volonté de puissance et leur énergie. Je cite ici des mots du M. Ezio Caserta, qui souligne chez l'écrivain:

Guevara de Suero, Beatriz

"Le goût pour le personnage en relief, le protagoniste idéalisé, doué d'un souffle surhumain, véritable fils d'une tradition qui a ses racines dans la dramaturgie classique".¹⁾

Nous passons maintenant à un autre aspect de notre recherche, à l'égard des rapprochements indiqués; c'est le ton soutenu du roman, la gravité et la discrétion qui semblent dictées par les règles classiques. Chez Hadrien on perçoit la modération et la réserve d'une langue soignée, ce qui est remarquable dans notre personnage, car il reflète une époque où il n'y a pour ainsi dire de censure morale. En tant que Romain, Hadrien considère la vie des sens et même la débauche comme une partie normalement acceptée de l'existence humaine. Pourtant, un principe impératif de bienséance règle ses expressions. Par exemple, lorsqu'il nous raconte le début de sa relation avec Antinoüs, où il faut voir une manifestation homosexuelle, on n'écoute aucun mot fort, cru, grossier. Citation:

"Antinoüs était peu lettré, ignorant presque tout, réfléchi, crédule. Une intimité s'ébaucha. Il m'accompagna par la suite dans tous mes voyages et quelques années fabuleuses commencèrent".²⁾

C'est que Marguerite Yourcenar possède cette aristocratie du langage qui suggère au lieu de dire, qui est faite d'ellipses et de silences qui nous rappellent les silences raciniens. Elle sait que le lecteur suppléera ce qui manque.

D'ailleurs, cet Hadrien que nous trouvons déjà en crise lorsque son discours commence, est victime d'une fatalité inéluctable. Dès le début, le lecteur sait qu'il n'y a pas d'issue, que la mort est au bout du fil. Le roman se déroule avec la terrible simplicité d'une tragédie. On sait que pour que la narration s'achève, pour que la vie recommence, il faut un sacrifice. C'est tout prévu, tout réglé. Le roman finit et le rideau tombe. Nous avons remarqué que sous l'écriture narrative apparaît une écriture dramatique qui traduit l'influence du théâtre sur Mme. Yourcenar. Le théâtre a gravé en elle une empreinte profonde et définitive, il a fait partie de sa première formation car elle a eu une longue familiarité avec les drames classiques qu'elle a vu représenter à des époques très diverses de sa vie. Pouvons-nous savoir ce que lui a apporté la lecture de "Phèdre" à huit ans? D'ailleurs son œuvre présente la reprise des mythes anciens qu'elle pouvait lire en grec, langue qu'elle connaissait bien.

C'est pourquoi nous pouvons supposer chez elle un respect -subconscient ou non- des conventions apprises d'une façon ineffaçable dès son enfance.

Il nous semble pertinent de rappeler ici qu'une des formes du roman, avant d'adopter son discours définitif, a été dialoguée.

Encore une observation, quelle est l'impression qui se dégage de la lecture du roman, où les événements, au lieu d'être racontés semblent curieusement représentés? Les Grecs insistaient sur l'influence de la terreur et la pitié sur le spectateur; moins exigeants qu'eux, nos grands classiques voulaient que ses pièces fussent capables de plaire et de toucher, pour provoquer la catharsie, la libération de l'angoisse au moyen de l'art. S'il est vrai que "Mémoires d'Hadrien" n'a pas de scène ni d'acteurs, il n'est pas moins vrai que sa lecture provoque en nous ce plaisir qui consiste dans un délasserement de l'esprit, une détente, une jouissance intellectuelle, une libération de notre angoisse existentielle, une véritable catharsie.

Nous devons vous avouer que la recherche d'une approximation entre théâtre et roman a été

Présence d'une dramaturgie classique...

pour nous extraordinairement stimulante. Nous voulons citer à cet égard, des mots de Marguerite Yourcenar qui apparaissent dans le Carnet de Notes de "Mémoires d'Hadrien".

"Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes; on est à peu près forcé d'en passer par lui. Cette étude sur la destinée d'un homme qui s'est nommé Hadrien, eût été une tragédie au XVII^e siècle, c'eût été un essai à l'époque de la Renaissance".³⁾

Notes

- 1) Caserta, Ezio: Article "Apprentissage du mythe: Clytemnestre ou le crime", in Bulletin N° 9 de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes.
- 2) Yourcenar, Marguerite: "Mémoires d'Hadrien", page 170.
- 3) Yourcenar, Marguerite: "Mémoires d'Hadrien", Carnet de Notes.

Bibliographie

-) Aristote: "Art rhétorique et art poétique", traduction nouvelle avec texts, introduction et notes par J. Voilquin et J. Capelle, Paris, Garnier.
-) Backes, Jean Louis: "Racine", Bourges-Seuil. (Ecrivains de toujours), 1981.
-) Barthes, Roland: "Sur Racine", Paris, Seuil, 1963.
-) Bonali-Fiquet: "Bibliographie relative au théâtre de Marguerite Yourcenar", Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, "Bulletin" N° 7.
-) Castellani, J. P.: "Métamorphoses du romanesque, de "Denier du rêve à "Rendre à César", Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, "Bulletin" N° 9.
-) De Rosbo, Patrick: "Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar", Paris, Mercure de France, 1972.
-) Ghiano, Juan Carlos: "Los géneros literarios", Buenos Aires, NOVA, 1991.
-) Goldmann, Lucien: "Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine", Paris, Gallimard, 1955.
-) Poignault, P.: "Impressions d'un téléspectateur", Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, "Bulletin" N° 9.
-) Primozych, L.: "Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar", Société International d'Etudes Yourcenariennes, "Bulletin" N° 9.
-) Scherer, Jacques: "La dramaturgie classique en France", Paris, Nizet, 1968.
-) Tadie, Jean Yves: "La critique littéraire au XX^e siècle", Paris, Pierre Belfond, 1987.
-) Terneuill, Alexandre: "Anna, soror..." au théâtre, Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, "Bulletin" N° 16.
-) Yourcenar, Marguerite: "Mémoires d'Hadrien, suivi de Carnet de Notes de Mémoires d'Hadrien", Paris, Gallimard, Folio, 1974.

Crisis políticas y representación familiar: retratos de mujeres (1890/1916)

Sometido a los efectos de una modernización estructural, a fines del siglo XIX, el sistema literario argentino sufre una radical transformación, simultánea a las operaciones de cambio que se producían en la sociedad porteña de la época. Es éste un giro, una mutación que acompaña, en especial, las contradicciones y esplendores de la ciudad de Buenos Aires: el cambio que va desde la Gran Aldea, caracterizadora del mundo colonial, hasta la configuración de una Metrópolis cosmopolita. El aumento demográfico, el alza de los índices de construcción, y la diversidad de los matices en la vida urbana, hacen de ella, en menos de veinte años, una "maquinaria infernal" (Cf. Masiello, F, 1998). La creación de nuevos espacios públicos y privados, el establecimiento de compañías de transporte público, la instalación del puerto y del subterráneo modifican los *habitus* de circulación dentro de la misma ciudad, facilitando un desplazamiento de *voyeur* (Walter Benjamin) y la circulación anónima de la masa trabajadora (George Simmel). Así es como las calles se pueblan de sujetos, de voces -la bullanguería de vendedores ambulantes, *organitos* y lavanderas-, de cuerpos que la recorren, la descubren, la disfrutan.

Una metrópolis marcada por los debates institucionales y políticos, a través de los cuales su clase dirigente pretende regular todos los aspectos de la vida social, incluyendo a la esfera artística, sin por ello dejar de establecer normativas futuras. Desplegándose como un campo simbólico extraordinario, con la institucionalización efectiva y la progresiva expansión económica, se inicia el embellecimiento de la ciudad. Monumentales encargos a Antoine Bourdelle, y Auguste Rodin, entre los más destacados, se emplazan en los rediseñados paseos públicos que inauguraba el intendente Torcuato de Alvear.

Buenos Aires consolida su posición hegemónica en la escena política-económica de la Nación, al tiempo que erige su centralismo excluyente en el sistema literario. De allí en más, se convertirá en la organizadora de una norma literaria impuesta al resto del territorio y de los agentes culturales. Toda tendencia divergente entrará en conflicto con ella o será integrada sólo y en tanto versión regionalista, variantes de un costumbrismo local, en la ya clásica oposición entre literatura rural/urbana.

Nuestro análisis pretende abordar la literatura en el conjunto del discurso social en un corte

sincrónico determinado por crisis políticas: 1890/1916. De la revolución radical a la llegada de Hipólito Yrigoyen al poder. Se analizará en este lugar, una concepción *topológica* de los discursos en un estado de sociedad, es decir pensándolos en una interacción indefinida de los **escritos y géneros** que allí se producen, entre **textos y contextos**. Entre formas de la **oralidad** -como las hablas **menores** del chiste, el chisme y el rumor- y **las escrituras** hegemónicas como el discurso de la Ley, la Religión o el Estado. Entre **lenguas y lenguas**: el *lunfardo*, como lenguaje del crimen, al que Fray Mocho presta especial atención en sus "Memorias de un vigilante", las lenguas de la pornografía, emparentadas con las lenguas del café y la *farra*, las mismas que Cambaceres recrea en Andrés, el protagonista de "Sin rumbo".

Este enfoque ve al texto (literario o político) no como un conjunto estructurado de elementos co-inteligibles y funcionales, sino como una especie de **"dispositivo que absorbe, selecciona, modifica y re-difunde ciertos topoi y ciertos pre-construidos "temáticos" que migran a lo largo del momento histórico"**. (Cf, Angenot, 1989).

Partimos de un presupuesto fundamental: todo discurso remite a otro discurso, aunque simule hacerlo a lo real, y esa simulación forma parte de los imaginarios sociales, como lo demuestra el proyecto de la novela realista. Seguir estas hipótesis implica aceptar que entre discursos hay un suplemento residual al que llamamos intertextualidad y antagónicamente, una diferencia, la intratextualidad, y que actúan en forma simultánea. Los discursos también sufren una triple determinación en el nivel de sus registros retóricos: dicen lo que dicen, (como los discursos políticos) también importa, cómo lo dicen (los discursos publicitarios, los de la imagen, semióticos), pero también dicen cuando **no dicen** en su enfrentamiento a lo real; me refiero a aquellos que englobamos bajo el nombre de ficciones. En contra de la totalización discursiva visible en muchos teóricos contemporáneos -se habla del discurso político, del discurso científico, del discurso publicitario y sus formas específicas de mostración, pero ¿todo es discurso enfrentado a lo real?-, es básico sostener que una multiplicidad de hablas hablan de lo mismo en lugares distintos y de lo diferente en los mismos lugares. El discurso ficcional es básicamente permeable a cualquier modificación, de hecho éste podría ser un rasgo de su especificidad: lo literario, históricamente, ha permitido la modificación constante de la fluencia discursiva y sobre todo la disolución de un referente absoluto. (Cf Rosa, Nicolás, 1998).

La literatura moderna -y aquí el adjetivo se utiliza por oposición a posmoderna- **conserva**, tiene funciones conservatorias, es un museo en el que se acomodan los discursos de una sociedad determinada. Debe ser leída en su conjunto específico, pero también en su descentramiento de los otros discursos, como el psicoanalítico a los que retorna como objeto de interés. Tanto Freud, y más recientemente Lacan, plantearon, contra las convenciones dominantes la verdad de lo literario.

Dentro del incipiente campo intelectual argentino que este corte delimita, las tendencias de la esfera literaria, como afirmadoras de intereses específicos, se caracterizan por distinguir la profesionalización del escritor. En un paulatino alejarse de la vida *diletante* del *clubman*, son sin embargo estos mismos hombres los que contribuyen a la conformación de nuevas temáticas. Los escritores de la llamada generación del 90 todavía comparten la banca, la tarea parlamentaria, el ejercicio del buffet o el consultorio. La mayoría de ellos actúan en la sociedad de su época como médicos (Antonio Argerich, Eduardo L. Holmberg, José Ingenieros, José María Ramos Mejía), abogados y parlamentarios (G. Laferrère, Miguel Cané, José María Estrada). El periodismo de gran tirada, diarios como *La Nación* y *La Prensa*, ampliarán el campo en una de sus variantes. La gran industria editorial será

otra de ellas.

En segundo lugar, la profesionalización del escritor como la estudia David Viñas, se complejizará considerando una acción diversificada por la escuela, el periodismo y la cátedra universitaria. La intervención en la escuela primaria del discurso pedagógico normalista seleccionará y fijará un canon valorado para la enseñanza. El espacio del periodismo, la creación de los suplementos culturales con sus efectos consagratorios, el establecimiento del Premio Nacional de Literatura, la multiplicación de revistas culturales por zonas, barrios, sindicatos, asociaciones de fomento, etc... también ampliarán los espacios de canonización. La fundación de la cátedra de literatura argentina a cargo de Ricardo Rojas (1912), supone la entrada de los estudios literarios a la universidad. De inmediato, combinando la docencia con la tarea de historiador, Rojas desarrolla un instrumental teórico-metodológico, que postula al género gauchesco como núcleo de la literatura nacional. Desde allí se inicia una función ordenadora y clasificatoria de las producciones, que permaneció vigente hasta nuestra actualidad, digamos hasta la obra de Jorge Luis Borges.

Como producción específica, la composición de piezas teatrales, adquiere la dimensión de un trabajo diferenciado en sus funciones. El autor teatral deberá acceder al circuito de las grandes compañías de actores y sus empresarios. Ellos deciden el estreno, de nuevas obras o encargan otras para el lucimiento de una figura. Incluso, cada vez más, estará como espectáculo dirigido a amplios segmentos de un público que demanda nuevos productos estéticos. Tanto el folletín, el espectáculo circense y más entrado el siglo XX, el radioteatro, como el sainete son géneros fronterizos con el melodrama y que arraigan en Argentina desde el romanticismo tardío. En un punto de contacto, este nuevo "público" socio-político reclama representaciones que contemplen sus necesidades y gustos, es el mismo de cuya consagración depende el "éxito" en un espacio, que no dudáramos en denominar el mercado. En el caso de la "escena" es imprescindible afirmar la estrecha relación que lo político traza entre "identidad nacional y arte". Nos interesa lo que ambas lograron imponerse mutuamente: la eficacia ideológica que este arte logró en correlación con un sistema socio-cultural que, en un abierto contraste con este fin de siglo, tendía a reprimir las diferencias étnicas, enriquecer un perspectivismo lingüístico común, medicalizar el discurso del sexo, controlar las diferencias de género y reafirmar "una" identidad cultural. (Sarlo, Beatriz, "La máquina cultural", 1998).

Se trata al mismo tiempo en la experiencia de formación de un público nuevo, de reconocer los roles que se atribuyen hombres y mujeres, el concurso de una población imaginaria, que se agregaría -y el potencial marca lo indecible del caso- a la que había construido la literatura del siglo XIX: la herencia contestataria de gauchos, malones y ejército. Estamentariamente, una nueva clase social se consolida a través de la identidad ciudadana. El teatro construye -en el sentido más lato del verbo- o mejor, permite modelarse (identidad/alteridad) a numerosos sujetos que promueven en forma activa sus propios valores estéticos o se asimilan -con resistencias conscientes o no- a los propuestos (Cf, Pellarolo, Silvia "Sainete criollo", 1998). Es en definitiva, esta radical presencia del otro la que va a ser hablada, interrogada y rechazada por el discurso de la clase. Una de las formas de la degradación llega desde el discurso oficial, a través del uso de teorías "científicas" que certifican superioridades genéticas y hereditarias.

La presencia masiva de extranjeros es condenada desde las taxonomías científicas, como fuente maligna, pestilente, (dentro de ella la ubicación de la mujer correrá una suerte de asimilación por el humor). La literatura argentina de la modernización reelabora el milenarismo tema de la peste.

Fuera ya del sentido divino y como expresión de poderes metafísicos, retornará a través de dos emergentes: la condena a la inmigración como *masa* y *al judío*, como transmisor "natural" de la enfermedad. Pero al mismo tiempo que se consolidan los prejuicios xenófobos, se la eleva al rango de objeto estético, por caso ejemplar, la novela de Argerich -"¿Inocentes o culpables?"- descubre para la literatura fragmentos discursivos y temáticos polémicos. Aunque los contrastes observados en los contingentes inmigratorios se generalizaban a partir de un sujeto colectivo ("los italianos", "los sicilianos", "los judíos", "los ucranianos", "los polacos", "los gringos", etc.), son las observaciones médicas las que consolidan un fuerte discurso hegemónico. La Medicina ocupa un lugar central dentro de los discursos científicos pero convive simultáneamente con los saberes cristalizados en la cura popular, los manosantas, los curas sanadores, las brujas o los/las tiradores del Tarot, o cualquier forma de la superchería. En Cambaceres, el estigma de la degeneración, mitema de la enfermedad, verdadero protagonista narrativo, reaparece en las prostitutas, y en las debilidades de un joven aristócrata malogrado por la bebida y el exceso.

El novelista, en concordancia con las ideas que Emile Zola y Claude Bernard divulgaban en Francia, debía operar con el mismo método que el médico. Sus semejanzas no terminaban allí: ambos ocupaban un lugar de privilegio en la sociedad, poseían una voz autorizada para emitir juicios y sentencias. También los unía la capacidad de generar polémicas que desempeñaban una tarea correctiva, imprescindible para el mejoramiento social: el ejemplo de Zola en el *affaire Dreyfuss* con su manifiesto "Yo Acuso", marcó el tono para los intelectuales latinoamericanos.

En el plano de la lengua es prodigiosa la reacción ante las múltiples lenguas de la inmigración, las mezclas de hablas, entre las que se destaca el italiano, o sus variantes dialectales. Esta lengua, su transcripción taquigráfica será volcada a la escritura como el intertexto básico del que se toma distancia paródica en las jergas *cocolichadas*.

Pero también la aparición del lunfardo como el habla delictiva de ciertos sectores urbanos se agrega al conjunto, junto a las reivindicaciones de una "lengua de los gauchos". Se crean, a su vez, expresiones fronterizas para revelar segmentos no-urbanos o asimilados en forma precaria a las nuevas territorialidades: el habla del compadrito, las dependientas devenidas "pitucas", el sesgo propio de un acendrado porteñismo cultural y lingüístico.

En 1912 se crea el Instituto de Criminología, dependiente de la Penitenciaría de la Policía de Buenos Aires, dirigido por José Ingenieros, y luego por el Dr. José María Ramos Mejía que marca la difusión de la psiquiatría aplicada al ámbito jurídico -la criminología-. El estudio de la peculiaridad de los individuos en su tipo, la fisonomía, como ciencia de los rasgos; y el impulso del higienismo como ciencia del control individual. La regulación de los cuerpos y los espacios, articulan su presencia en el discurso social de la época. El discurso médico-administrativo, el del médico alienista y del higienista social tienen como temas básicos: el control de la prostitución, el conocimiento de la histeria, la regeneración de la homosexualidad.

En el plano discursivo, "leerán" el safismo, la novela erótica y los elementos de la utopía libertaria de las feministas de fin de siglo. (Cf. Angenot, Marc, "Le cru et le faisandé"). Cada una de estas instancias científicas involucrará una imagen de mujer, que hace estallar la dicotomía romántica entre "demoníacas" o "angelicales". Por esta época, Sigmund Freud publica sus estudios sobre la histeria con Breuer -considerada la locura femenina por excelencia, y atiende, con originalidad, a la subjetividad femenina.

El saber psiquiátrico sobre el cuerpo de las mujeres es expresado por hombres: son ellos los que interpretan su acontecer, proponiéndoles que su destino era consecuencia de los avatares ocultos en su organismo. Los médicos toman el lugar de aquellos sacerdotes que se ocupaban de las confesiones de mujeres. Se convirtieron en guías y consejeros -los estudios sobre la histeria de Freud lo describen magistralmente-, intérpretes de su malestar y traductores privilegiados. (Cf. Burin, Mabel, "Estudios sobre la subjetividad femenina", 1987: 72/86).

En comparación con las poéticas europeas del naturalismo y el decadentismo, en sus versiones de satanismo y safismo, la narrativa estudiada produce un desvío. La mujer en la poética francesa es encarnación demoníaca (Charles Baudelaire), fuera de sí en sus deseos. El cine mudo de los años 20 proyectará este tipo en las figuras misteriosas, temidas, y alrededor de quienes como Theda Bara se tejían historias de vampirismo y rituales sangrientos (su contrato le impedía ser fotografiada con la luz del día o en ambientes naturales). Una versión de dicho satanismo, encarna el contacto misterioso, como la naturaleza misma, o el misterio de la poesía con la cual se asocia a Safo. Es la mujer voluptuosa. En cada registro literario, y teniendo en cuenta las funciones de lo femenino que exploraba el psicoanálisis freudiano en la época se trazan registros en los que la mujer será puesta en escena: *dramatizadora, histriónica, extravagante, absorbente, egocéntrica, neurótica, manipuladora*.

La imperiosa necesidad de *describir*, pero también el prejuicio de *descubrir* al delincuente, correrá paralela a los sistemas descriptivos de las enfermedades síquicas, como su paradigma indiciario y a su vez la base necesaria para producir un nuevo *contrato de lectura*. En este apartado, la psiquiatría aporta modelos de "locas", "anormales", "monstruos", "asesinas" a la literatura que en su configuración se prolongan hasta las telenovelas mexicanas de Thalia: las mujeres burguesas ambiciosas, inescrupulosas pagan su falta de sumisión a la autoridad, el verdadero "exceso", con la locura. Las trabajadoras o las inmigrantes pobres van de la prostitución a la enfermedad sifilítica y su locura, o a la muerte en el desamparo y la pobreza. La narrativa finisecular argentina ofrece un arte de interpretación de lo social, que compite con los intentos de vertebrar una sociología científica, y, a su modo, se ofrece como resonadora de los debates que retratan una moral societaria. El discurso literario en esta instancia no reniega de una función normativa, que lo obliga a inventar un arte de disciplinamiento. Se abre así, un verdadero *programa* para corregir los males que provenían desde afuera, emergentes del mal social asociado a la inmigración. Cualquiera fueran sus variantes: los levantamientos obreros, las huelgas, el divorcio, la prostitución o las enfermedades, fruto de insuficiencias congénitas que la fisonomía lombrosiana atribuía a ciertos fenotipos. ("L'uomo delinquente", 1889). En todos y cada uno de los casos, la ficción literaria generó, amplió y divulgó modelos, y tipos ejemplares: el compadrito, el vendedor ambulante, el vigilante, el fondero ambicioso -como el viejo Ucha, el padre "tachero" de Genaro, o el mismo Dagiore-; el viejo criado, el juez -funcionario-diputado-político corrupto, el amanuense ministerial, el abogado inescrupuloso, el prestamista judío, el empresario teatral italiano, el ingenuo joven de provincias... el "buen partido", los "venidos a menos", los "venidos a más"...

Confrontando el discurso social de la época, el teatro de Gregorio de Laferrère y cierta narrativa como la de Roberto Payró emerge como discursos novedosos que recrean particulares condiciones de

representación. Un sociograma complejo (Cf. Cros, Edmond, "El sujeto cultural", 1997) los muestra como uno de sus segmentos para arribar al análisis del sujeto cultural. Es de este modo que la identidad femenina cobra protagonismo, aunque a través del distanciamiento y el estereotipo que le imponen formas humorísticas. La parodia permite dentro de la esfera privada recrear condiciones específicas. En el interior de las familias, a partir de realidades domésticas, las figuras maternas autoritarias, reproducen -duplicada- la que habría ejercido el padre ausente, o disminuido.

Tanto la protagonista de "Divertidas aventuras del nieto..." (1910), como la de "Las de Barranco" (1905), logran quebrar este destino de sumisión, apelando a una nueva moral basada en un espíritu de sacrificio que comienza por transformarlas a sí mismas: de la ignorancia campesina, se convierten en mujeres refinadas, o decididamente se liberan de las exigencias matrimoniales por compromiso, para elegir libremente un "amor". La caricatura que Laferrère hace de las veleidades sociales de las hermanas de la protagonista, muestra también el peso y las responsabilidades que recaían en las "hermanas mayores", encargadas de procurar su satisfacción.

Pero en el teatro y en la narrativa, es en los retratos de mujeres donde estas tipologías se vuelven apasionantes: ellas, Las de..., la madre, la esposa y las hijas sumisas, la madre, la esposa y las hijas rebeldes, la joven ambiciosa, la mujer "marimacho", las "madam", las artistas líricas, las "casaderas", la "viuda del capitán"... reproducen con su precipitación verbal (cierto "nerviosismo" generalizado de la época, ciertos "tics"), un habla desconsiderada de las respuestas del otro. Sus poses de afectos desbordantes, cultivadas en el acendrado trato social (ver: la consagración de los rituales de la sala), que dan paso a fragmentaciones de la personalidad, a menudo observadas por la *insistencia* de roles cambiantes y máscaras múltiples.

En el caso de las caracterizaciones femeninas, ésta es fruto directo de una perversa educación sentimental. Su corrección comienza por una depuración de lecturas, que como se sabe perjudican la sensibilidad femenina. Antonio Argerich condena a la novela y en especial, al folletín romántico, porque seducen a jóvenes aburridas e inexpertas (¿no se llama a esto *bovarismo* a partir de Flaubert?) para continuar con la molición de los espacios domésticos. Literalmente toda joven acomodada no tenía ninguna obligación de hacer nada. Los abusos de la moda, en su profusión de géneros lujosos, la variedad de sus colores, y la sugestión de los cuerpos entallados, en un constante ritmo entrecortado por la asfixia y el desmayo, son señalados como causas inmediatas para la ruina y la catástrofe de toda buena mujer. (Cf. Donna Guy, "El sexo peligroso", 1996).

La identidad de la inmigración se consolidó en una forma de alteridad reconocida y reconocible para hombres y mujeres, para lectores y lectoras, para espectadores y espectadoras, aunque la democratización de este ámbito tiene su propio peso. (Pelletieri, O "La mujer argentina entre el tango y el sainete (1917/1935)", 1992). El temor hacia la mujer ²⁾ fuera de sus roles tradicionales circula explícita o implícitamente como enunciado. En su posición deseante, generará escándalos como Clara, la convencional esposa en "Los Invertidos", (José González Castillo, 1914) o las Esterchitas del tango: Tanto una rica burguesa, como la misérrima costurera de barrio, ambas se animarán a vivir su deseo, y por ello serán castigadas.

Notas

- 1) ** discurso social: todo lo que se dice, todo lo que se escribe en un estado de sociedad dado (todo lo que se imprime, todo lo que se habla hoy por ejemplo en los media electrónicos). Todo lo que se narra y argumenta, si planteamos como hipótesis que la narración y la argumentación son los modos fundamentales de la puesta en discurso. **O sobre todo:** las reglas discursivas y tópicos que organizan todo esto, sin jamás enunciarse ellas mismas. El conjunto -no necesariamente sistémico sino más bien antagónico- de *lo decible*, de los discursos instituidos y de los temas provistos de aceptabilidad y de capacidad de migración/mutación en un momento histórico de una sociedad dada).
- 2) El **discurso social** es también la producción histórica de la aceptabilidad y del estatus social de las prácticas, de la creencia; la producción de la legitimación, de la dominación, de la seguridad (*pero también de las angustias colectivas*); de las jerarquías, de la distinción, de la división canónica de los decibles y de los conocibles, y de la división social de los enunciadorees y de los públicos. (Cf Angenot, *op cit*).

Bibliografía

-) Angenot, Marc: "Le cru et le faisandé", Bruxelles, 1989.
-) Masiello, Francine: "Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y cultura literaria en la Argentina moderna", Beatriz Viterbo, Rosario, 1998.
-) Cros, Edmond: "El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis", Buenos Aires, Corregidor, 1997.
-) Guy, Donna: "El sexo peligroso", Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
-) Burin, Mabel: "Estudios sobre la subjetividad femenina", Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
-) Pellarolo, Silvia: "Sainete criollo, Democracia / representación", Buenos Aires, Corregidor, 1998.
-) Sarlo, Beatriz: "La máquina cultural", Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Del centro a los márgenes: Rocambole en Buenos Aires

Mi madre y Arlt simpatizaron desde el primer momento. Tenían un tema inagotable en el que ambos se enfrascaban con fruición: las aventuras de Rocambole. Mi madre las había leído en su juventud y Roberto Arlt fue, creo, uno de los últimos lectores apasionados. Se divertía con los truculentos, complicados e inagotables lances del célebre novelón con el mismo espíritu regocijado con el que hoy asistimos a las en un tiempo escalofriantes películas del cine mudo de la primera época. Conrado Nalé Roxlo.¹

Esta ponencia se inscribe dentro de un proyecto de investigación que se propone analizar el auge y la productividad del folletín europeo en la literatura argentina. Una de las hipótesis del proyecto sostiene que la literatura de Roberto Arlt reactualiza el uso de procedimientos, estructuras y mecanismos narrativos del folletín europeo para narrar diferentes efectos de la modernización urbana de comienzos de siglo: tanto los nuevos referentes de la ciudad moderna como la construcción de una nueva subjetividad.

Este trabajo se centra en "El juguete rabioso" de Roberto Arlt y se propone analizar los modos en que la literatura arltiana reactualiza el imaginario del folletín, concibe los distintos modelos de héroes populares y reflexiona sobre las pautas de relación entre las distintas clases sociales a través de las estructuras narrativas del folletín. Si bien son numerosos los folletines que funcionan como intertexto en la novela ("Genoveva de Brabante", "Las Aventuras de Musolino" y "Virgen y madre" de Luis de Val, entre otros), se focalizará en sus relaciones con los folletines de Pierre-Alexis Ponson du Terrail, recopilados bajo los títulos de "Las hazañas de Rocambole" y "La resurrección de Rocambole". Estos folletines aparecieron entre los años 1857 y 1870 en "La Patrie" y "Le Petit Journal" y fueron rápidamente publicados en libros de colecciones populares, agrupados con diferentes títulos y subtítulos: "Las aventuras de Rocambole" (1859), "La cuerda del ahorcado" (1861), "La última palabra de Rocambole" (1865), "La resurrección de Rocambole" (1866) y "La verdad sobre Rocambole" (1867). En la Argentina, estos folletines fueron conocidos en las ediciones de Maucci, de Barcelona, que publicó la zaga rocambolesca dividida en cuarenta y dos tomos.

"El juguete rabioso" es la primera novela de Roberto Arlt, publicada en 1926. Se trata entonces

de su comienzo como escritor, un momento significativo que, como señala Edward Said, condensa cuestiones de legitimación dentro del campo literario y de construcción de una escritura, y puede considerarse como el punto desde el cual un autor se separa de todas las demás obras, con las cuales establece relaciones de continuidad o antagonismo.²⁾ Con su primera novela, Arlt realiza un verdadero gesto de comienzo dado que incorpora el folletín, un intertexto poco prestigioso, como inauguración de su obra y, también, como el comienzo textual de su novela:

Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afares de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca (...) Me iniciaba con amarguras de fracasado en el conocimiento de los bandidos más famosos en las tierras de España, o me hacía la apología de un parroquiano rumbo a quien lustraba el calzado y que le favorecía con veinte centavos de propina.³⁾

De este modo, tanto la novela como el aprendizaje de su narrador y protagonista, Silvio Astier, un adolescente perteneciente a los sectores populares, se inicia, como analiza Diana Guerrero, con la figura de un inmigrante que le ofrece el recurso de un mundo imaginario con el cual afrontar una realidad "de fracasado" en la que ya se ha descartado tanto la apariencia de una integración social como la esperanza de un retorno a su país natal.⁴⁾ Astier aprende así un mundo imaginario y también la moral de ese mundo donde se exalta al individuo capaz de cumplir una acción más allá de su contexto social. A partir de sus lecturas, se identifica con el mundo heroico de Rocambole y buscará el modo de realizarlo: "Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas".⁵⁾ Los relatos del folletín le proporcionan, en el nivel simbólico, un mundo compensatorio frente a las relaciones reales de la sociedad en la que vive y, al mismo tiempo, un modelo de felicidad basado en la hipótesis de la conciliación entre el orden de los deseos y el orden social. Silvio Astier aspira "a ser un bandido de la alta escuela" como Rocambole ya que en el proceso de lectura se identifica moral y psicológicamente con los materiales que consume. Por lo tanto, como señala Adolfo Prieto, el imaginario del folletín delimita su horizonte de expectativas, moviliza sus conductas y pauta el ritmo de sus etapas de aprendizaje dado que esa identificación sobrepasa el momento de lectura para pasar a conformar las mismas prácticas que las de los héroes folletinescos.⁶⁾ En la novela, su aprendizaje se traduce en la realización de actos "malos" puntuales que, si comienzan siendo individuales, como la invención de un cañón que "sirve para matar", luego necesitarán de la legitimidad de sus pares. El modelo, nuevamente, lo ofrece el folletín de Ponson du Terrail, donde Rocambole -bajo la tutela de Andrea de Kergaz / capitán Williams- dirige el "Club de los Explotadores" cuya finalidad "es apropiarse de los papeles que puedan comprometer el reposo de las familias; las cartas imprudentes escritas por una mujer, los documentos de jóvenes calaveras" y que "se introduce en todas partes y toma todas las formas imaginables".⁷⁾ Del mismo modo, Silvio Astier integra un grupo que se encuentra al margen de la sociedad, el "Club de los Caballeros de la Media Noche", que le ofrece un orden legal donde desarrollarse personalmente:

De esta unión con Enrique, de las prolongadas conversaciones acerca de bandidos y latrocinios, nos nació una singular predisposición para ejecutar barrabasadas, y un deseo infinito de immortalizarnos con el nombre de delincuentes (...) No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella.⁸⁾

Si, como afirma Oscar Masotta, los personajes de Arlt apuntan a una suerte de corte de amarras con lo que realmente son a través de la invención, la creación o el ensueño⁹⁾, en "El juguete rabioso" la ensoñación aventurera que proponen "Las Hazañas de Rocambole" se opone al mundo de lo cotidiano y al mundo del trabajo dado que un rasgo central de la aventura es, precisamente, la de permanecer al margen de la continuidad del mundo de todos los días. La aventura se recorta de lo cotidiano, se conforma en una totalidad cerrada y autónoma, y adquiere una dinámica regida por leyes propias.¹⁰⁾ La atracción de Silvio Astier por los folletines se basa en que "vivir" la aventura rocambolesca le concede la posibilidad de apartarse de lo cotidiano y le proporciona una forma diferente de experimentar el tiempo y el espacio. Con la incorporación en la sociedad secreta y el sostenimiento de una doble identidad que le permite parecer un "atildado y joven" adolescente y ser, en realidad, un ladrón, Astier pasa a habitar en un mundo imaginario donde el tiempo de los hombres es sustituido por un tiempo folletinesco formado por acontecimientos brillantes y heroicos. Así, el paseo por Buenos Aires que Astier realiza con sus compañeros gracias al dinero obtenido en los robos, se permuta en un recorrido por las ciudades europeas entrevistas en las lecturas:

Mas cuando el negocio estaba en auge y las monedas eran reemplazadas por los sabrosos pesos, esperábamos a una tarde de lluvia y salíamos en automóvil. ¡Qué voluptuosidad entonces recorrer entre cortinas de agua las calles de la ciudad! Nos repantigábamos en los almohadones mullidos, encendíamos un cigarrillo, dejando atrás las gentes apuradas bajo la lluvia, nos imaginábamos que vivíamos en París o en la brumosa Londres. Soñábamos en silencio, la sonrisa posada en el labio condescendiente.¹¹⁾

Sin embargo, y al igual que en el folletín donde el bien finalmente triunfa, la sociedad secreta se disuelve luego del frustrado robo a la biblioteca. Astier abandona, presionado por su madre que lo envía a trabajar, el tiempo dedicado a sus lecturas adolescentes e intenta una integración social a través del trabajo que, bajo sus distintas formas, es vivido como humillación. En su cruce con sectores marginales, hacia el final de su aprendizaje, se le presenta a Astier la última oportunidad de convertirse en un bandolero: en la propuesta que le realiza el Rengo de asaltar la caja fuerte de un ingeniero, Astier se ve obligado a elegir entre la legalidad de la humillante vida del trabajo y la heroica ilegalidad del mundo del delito. Esta disyuntiva aparece previamente en la novela encarnada en sus dos compañeros de la sociedad secreta: mientras Enrique está preso por haber falsificado un cheque, Lucio se ha convertido en un investigador secreto de la policía. Silvio ha quedado en una posición intermedia: no es un delincuente, pero tampoco ha encontrado las vías de una integración social sin conflictos. Y es en el momento en el que debe optar entre los dos caminos, en que, nuevamente, su héroe pauta sus movimientos:

*En realidad -no pude menos de decirme- soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. Por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a 'papa' Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Filipart que le quería como una madre la estranguló y mató... mató al capitán Williams, a quien él debía sus millones y su marquesado. ¿A quién no traicionó él?*¹³⁾

Si Rocambole ha traicionado, Silvio Astier decide también la delación. Y en este sentido, la crítica siempre ha señalado la gratuidad de esa traición: a diferencia del folletín donde la traición es siempre el producto de una venganza, una manera de salvar la vida o de obtener dinero, en "El juguete rabioso" es el modo por el cual Astier se convierte en un Judas Iscariote que le permite marcar su diferencia con respecto del mundo. Sin embargo, si se lee la cita de "Las hazañas de Rocambole" que Astier recuerda antes de la delación en el marco del texto citado, los motivos de esta traición adquieren un sentido diferente.

En efecto, antes de la delación el narrador de "El juguete rabioso" recuerda un pasaje del folletín de Ponson du Terrail: "Rocambole olvidó por un instante sus dolores físicos. El preso, cuyas espaldas estaban acardenaladas por la vara del capataz, se sintió fascinado: parecióle ver desfilar a su vista como un torbellino embriagador, París, los Campos Elíseos, el Boulevard de los Italianos, todo aquel mundo deslumbrador de luz y de ruido, en cuyo seno había vivido antes". Angustiado por el recuerdo, Astier se pregunta "¿Y yo?... ¿yo seré así?... ¿no alcanzaré a llevar una vida fastuosa como la de Rocambole?"; la única respuesta que obtiene son las mismas palabras que ya le había dicho al Rengo: "Sí, la vida es linda, Rengo... Es linda..."¹³⁾

La cita que Astier recuerda corresponde al último párrafo de los dos tomos de "Las Hazañas de Rocambole". Rocambole está preso por haber usurpado una identidad que no le correspondía: durante varios años, Rocambole ocupa el lugar del marqués de Chamery, a quien él creía muerto, logrando así vivir en su casa, usufructuar su fortuna y engañar a su madre y a su hermana, la vizcondesa Blanca de Chamery. Para preservar esta falsa identidad, Rocambole ha asesinado a quienes podían reconocerlo: a su madre adoptiva Filipart, a su compañero Ventura y, sobre todo, al capitán Williams, su mentor ideológico. La última escena del libro narra un casual encuentro entre Rocambole, preso en una isla, herido y con una pierna quebrada, y Blanca de Chamery que, junto a su marido Fabián de Asmolles, visitaban el presidio. Blanca de Chamery, quien creyó durante tres años que Rocambole era su hermano, no lo reconoce porque su cara está desfigurada:

El presidiario lanzaba gemidos de dolor.

- Desgraciado -murmuró la vizcondesa-

Y sin soltar el brazo del capitán, se aproximó al penado, que no podía moverse a causa de la fractura. El presidiario la vio, la examinó detenidamente, miró luego a Fabián de Asmolles y lanzó un grito.

- ¡Pobre hombre! -dijo a su vez Fabián-. Causa espanto el verle; mas parece que sufre horriblemente.

- Capitán -dijo Blanca de Chamery con voz conmovida-, ¿por qué no mandáis transportar inmediatamente al hospital a ese infeliz?

Y sacando su bolsillo, tomó de él algunas monedas de oro, se inclinó hacia el confinado y se las entregó, exclamando:

- Tened ánimo y confianza en Dios, que es bueno y perdona.

Al oír estas palabras, que la vizcondesa pronunció con voz dulce, contestó el presidiario con un gemido sordo.

Aquella mujer que se alejaba, y que acababa de darle una limosna, hablándole de la bondad divina y pronunciando la palabra perdón, le había llamado hermano en otro tiempo. Rocambole olvidó por un instante sus dolores físicos. El preso, cuyas espaldas se hallaban llenas de cardenales, causados por la vara del capataz, se sintió fascinado: creyó ver desfilar a su vista como un torbellino embriagador, París, los Campos Elíseos, el boulevard de los Italianos, todo aquel mundo deslumbrador de luz y de ruido, en cuyo seno había vivido en otra época. Brotaron de sus ojos dos gruesas lágrimas, y murmuró con desesperado acento:

*- ¡No me ha reconocido!... ¡Ah! ¡Todo cuanto sufrí hasta ahora fue nada! ¡El verdadero castigo ha sido éste!*¹⁴⁾

Con esta exclamación se cierra el libro y éste es el momento preciso en que se produce la conversión de Rocambole: se trata del momento en el que, como el mismo Rocambole narra después, se dirige a Dios y pide perdón por sus crímenes.¹⁵⁾ Artt entonces elige el momento de la redención de Rocambole, su único momento de crisis, en una elección que no es arbitraria dado que es el mismo Artt quien explicita su lectura en un fragmento de la obra *Trescientos millones*, donde Rocambole aparece como personaje. En la obra, cuando Rocambole le dice a la Sirvienta que "Un ángel, la duquesa de Chamery, me redimió", ella señala en qué momento del texto se produce esta conversión: "Sí, yo sabía... ¡qué buena la duquesa!... A mí se me caían las lágrimas cuando leí esa parte. Y usted se quedó pensando en París".¹⁶⁾

A la luz de esta lectura de "El juguete rabioso" en relación a "Las hazañas de Rocambole", la traición no es gratuita, como siempre se ha señalado, sino que es el precio que Astier paga a cambio de una integración social. Astier recuerda el momento de redención de su héroe y realiza una acción que, en la moral del folletín, es correcta. Delata al ladrón, elige la legalidad del mundo del trabajo y espera, él también, la redención y el perdón de sus víctimas. Sin embargo, la redención que promete la moral del folletín fracasa: al delatar al Rengo, Silvio no sólo revela el carácter represivo de los vínculos clasistas, sino que ejecuta un acto reprobado por la moral burguesa. La mirada del ingeniero revela que es Silvio Astier el gran traicionado de "El juguete rabioso": si en el folletín aprendió cuáles eran las etapas a seguir para convertirse en un bandolero como Rocambole, ese mismo folletín traiciona sus expectativas de integración social. Al final del relato, se subraya que la problemática integración del individuo en la sociedad no es posible y Silvio Astier huye de la ciudad moderna en busca de una nueva utopía: en el sur del país, en contacto con la naturaleza, "donde hay hielos y nubes... y grandes montañas", Astier cree que esa integración es posible. Sin embargo, el "tropiezo" con el que se cierra el libro ("Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí") parecieran desmentirlo.

Notas

- 1) **Conrado Nalé Roxlo**: "Borrador de memorias", Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.
- 2) **Edward Said**: "Beginnings; Intention and Method", Columbia University Press, Nueva York, 1985.
- 3) **Roberto Arlt**: "El juguete rabioso", Buenos Aires, Ceal, 1986; pág. 5. (Todas las citas corresponden a esta edición).
- 4) **Diana Guerrero**: "Arlt. El habitante solitario", Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- 5) **Roberto Arlt**: op. cit., pág. 6.
- 6) **Adolfo Prieto**: "Silvio Astier, lector de folletines" en Revista Río de la Plata, nº 4-5-6, 1987.
- 7) **Ponson du Terrail**: "Hazañas de Rocambole", tomo I, México, Porrúa, 1986, pág. 209.
- 8) **Roberto Arlt**: op. cit., pág. 12.
- 9) **Oscar Masotta**: "Sexo y traición en Roberto Arlt", Buenos Aires, Ceal, 1982.
- 10) Tomo el modo de funcionamiento de la aventura de Georg Simmel, analizado en David Frisby "Fragmentos de la modernidad", Madrid, Visor, 1992.
- 11) **Roberto Arlt**: op. cit., pág. 15.
- 12) **Roberto Arlt**: op. cit., pág. 113.
- 13) **Roberto Arlt**: op. cit., pág. 113.
- 14) **Ponson du Terrail**: "Las hazañas de Rocambole", tomo II, México, Porrúa, 1986; págs. 595-596.
- 15) "*Cuando vi pasar a aquella mujer por mi lado se operó en mí una transformación terrible y súbita, y por la primera vez en mi vida sentí palpar algo en mi pecho y me apercibí de que tenía corazón. Rocambole se interrumpió y dos gruesas lágrimas corrieron por sus mejillas. Después continuó.*
- ¡Ah! Cuando aquella mujer se alejó, cuando dejé de verla, las lágrimas bañaron mis ojos y tuve por muy felices a los lacayos que la servían y podían verla continuamente. Y a pesar de mi pierna rota y de mis crueles sufrimientos logré ponerme de rodillas, y dirigí a Dios esta súplica: -¡Dios mío! Si queréis perdonarme mis crímenes a favor de ese ángel que acaba de mirarme con compasión, os juro ser hombre honrado y consagrar el resto de mis días a hacer bien como hasta aquí he hecho siempre mal", en **Ponson du Terrail**, "La resurrección de Rocambole", tomo II, México, Porrúa, 1987; pág. 134.
- 16) **Roberto Arlt**: "Trescientos millones" Buenos Aires, Huemul, 1982; pág. 62.

La cartographie "rocambolesque" de Paris et du Buenos Aires arltien

Rocambole est voué à l'éternel retour. Sa nature polymorphe lui permet de changer d'identité, de devenir autre(s). Il réapparaît chez Roberto Arlt soixante ans après sa première parution en France. Non qu'il y ait dans l'oeuvre romanesque de celui-ci un héros rocambolesque, au sourire railleur -exception faite du Rocambole personnage de la pièce de théâtre "Trescientos millones". Ce que "l'homme arltien" ¹⁾ emprunt de Rocambole est une *existence*, et non une *essence*: lui, que ce soit Silvio Astier ou Remo Erdosain, à l'instar du bandit imaginé par Ponson, *existe* par le crime et la trahison, mais son comportement découle d'une nature angoissée et coupable.

Or le héros de Ponson et le héros arltien, si différents, évoluent tous deux dans un espace urbain. Je propose une mise en relation des deux oeuvres fondée justement sur les modes de représentation de cet espace. A cet égard, il est possible de repérer dans l'oeuvre romanesque de Roberto Arlt, notamment dans "*El juguete rabioso*" et dans "*Los siete locos*", la productivité esthétique d'une série de procédés provenant du feuilleton européen du XIXe siècle. Au moyen de ces procédés sont incorporés dans la littérature argentine de nouveaux secteurs urbains: les bas-fonds, les milieux pauvres ou marginalisés. Le groupe UBACyT auquel j'appartiens ²⁾ a entamé une recherche portant précisément sur l'empreinte du feuilleton européen dans la littérature de milieu urbain en Argentine.

Je voudrais poursuivre mon exposé par trois citations tirées de la saga de Rocambole; dans les trois cas, il s'agit des propos des personnages:

"Paris sera notre champ de bataille."

"Voilà la patrie du drame mystérieux et sombre, voilà où il y a de grandes choses à faire".

"Voyez-vous ce géant qui s'allonge et déroule ses anneaux immenses aux deux bords de ce grand fleuve, cette Babylone moderne dix fois plus vaste que la Babylone antique?"

Paris, la patrie du drame, est le lieu d'un conflit à la fois individuel et social. Champ de bataille où deux frères désaltèrent leur soif de vengeance, Babylone moderne où les tensions du mélange deviennent évidentes, le Paris rocambolesque n'est pas n'importe quel Paris: c'est le Paris du Second Empire.

"Là, le crime coudoie la vertu: l'éclat de rire croise le cri de deuil dans l'air; la chanson d'amour, les pleurs du désespoir; le forçat marche sur le même trottoir que le martyr. Ne croyez-vous pas qu'un homme intelligent et riche y puisse jouer un grand rôle?"
"O grande ville! tu renfermes à toi seule plus de vertus et plus de crimes que le reste du monde!..."

Chez Arlt, comme chez Ponson, les commentaires qui portent globalement sur la ville, proviennent-ils du narrateurs ou d'un personnage, sont souvent d'ordre morale: "Y las ciudades están como las prostitutas, enamoradas de sus rufianes y de sus bandidos". "[Erdosain] está absolutamente solo, entre tres millones de hombres y en el corazón de una ciudad". Chez Arlt il y a cependant une mostration permanente de l'abjection dans laquelle vivent les pauvres et même les couches moyennes dans la ville⁴. Il n'y a pas de pauvres résignés à l'être: ils tiennent à s'en sortir, à "dar el batacazo".

Quant au "plan de la ville" figuré dans le texte, il n'a pas pour but la construction d'un espace postulé, *a priori*, où l'on pourrait établir -voir prédire- des zones de présence des personnages. Ce sont plutôt les personnages mêmes qui, par leur déplacements, donnent lieu à une modalité de construction spatiale manquant d'épaisseur: elle est presque dépourvue de description.

Si comme je disais tout à l'heure Rocambole est un héros polymorphe ayant la capacité de tout devenir, d'ourdir les conspirations les plus extravagantes, la scène où ses intrigues ont lieu n'est pas moins fixée, et ceci grâce à un procédé de nomination très précis au niveau des rues. Cette nomination permet de suivre les mouvements des personnages: ils quittent une rue, se dirigent vers une autre. Souvent le narrateur mentionne une rue et dessigne ainsi métonymiquement l'hôtel où demeure un personnage, l'endroit où ce personnage travaille. Les exemples en sont nombreux: Fernand Rocher, l'honnête employé de Ministère aimé de la courtisane Baccarat "se précipita vers la rue Saint-Louis voulant à tout prix voir Hermine sur l'heure"; "Mais lorsque Beaupréau quitta la rue Serpente, un pacte ténébreux le liait à Sir Williams, et la perte de Fernand Rocher était résolue".

La forme feuilleton -de par son extension et son arborescence- admet une deuxième interprétation de la mention réitérée des noms des rues: l'endroit où le personnage demeure ou travaille serait un épithète, un élément d'une nature semblable à celle des traits physiologiques les plus remarquables d'un personnage, et qui permettrait, à chacune de ses apparitions, une appréhension immédiate de son identité et de sa situation dans le système de personnages de l'oeuvre.

Sur M. de Beaupréau le lecteur sait avec autant de certitude qu' "il était voué au bleu" (il portait des lunettes bleues et des habits bleus) et qu'il habitait rue Saint-Louis. Baccarat habite rue Moncey; Cerise demeure au faubourg du Temple. Sir Williams et Rocambole, les bandits ténébreux de l'histoire, n'ont pas de demeure fixe.

Dans un passage du roman, c'est précisément Sir Williams, factotum de Rocambole, qui explique clairement le rapport métonymique que les lieux entretiennent avec les différents personnages et leur sort:

"Cette jeune fille a dix-huit ans, c'est donc un attentat odieux, infâme, aggravé des circonstances de séquestration et de violences... c'est-à-dire un crime qui peut conduire à la cour d'assises et de la cour d'assises à Toulon ou à Brest, c'est-à-dire aux galères".

Etre à Toulon ou à Brest implique donc être condamné aux galères. Que cette modalité de représentation de l'espace fictionnel était prépondérante dans le feuilleton urbain du Second Empire et lui était propre, est démontré par l'existence même de sa reformulation parodique. En effet, quelques années après la parution des "Exploits de Rocambole", Lautréamont propose, en 1867, une lecture parodique de Rocambole dans le Chant sixième des "Chants de Maldoror"⁵. La lecture d'un passage de ce chant (le dernier de l'ouvrage) permettra de mieux cerner cet effet polyphonique:

...si vous regardez du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne, vous verrez, à l'angle formé par le croisement de ses deux voies, un personnage montrer sa silhouette, et diriger sa marche légère vers les boulevards. C'est huit heures et il espère arriver chez lui à neuf heures.

Il n'y a que celui-là : c'était Maldoror! (...) Affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination.

L'utilisation des déictiques présuppose nécessairement un savoir préalable sur l'espace représenté dans le texte, et ce savoir est fondé sur la familiarité qu'entraîne la fréquentation quotidienne: le lecteur implicite de *Rocambole* est citadin et parisien.

- ¿Où demeure Baccarat? -demanda Andrea
- Rue Moncey, dans un petit hôtel, à droite, en entrant par la rue Blanche.

Même la construction diffuse des autres scènes de l'action (un front de bataille russe, une Rome à peine dénotée par la mention du Tévère) fait penser aux représentations de ces scènes qu'un parisien du Second Empire peut avoir.

Dans *Rocambole*, les toponymes dessignent donc les termes des déplacements, le point de départ et le point d'arrivée:

Le coupé partit avec la rapidité de l'éclair, et franchit en un quart d'heure la distance qui sépare la rue Moncey de la rue Buci.

Ils dessignent également les points importants que relient les parcours des personnages:

"Cependant le fiacre avait depuis longtemps laissé derrière lui la barrière de l'Etoile et l'Arc de Triomphe; il avait longé l'avenue de Neuilly, passé une seconde fois la Seine à Courbevoie et pris la route de Saint-Germain."

Il y a pourtant une zone où les déplacements deviennent des véritables noeuds de la fable: les boulevards. Aller se promener aux boulevards a toujours la signification d' "aller tenter fortune"; c'est là que se produisent les rencontres susceptibles de changer une vie, un sort.

La promenade et les rencontres dans les boulevards parisiens constituent un véritable topique

de la littérature française du XIXe siècle. Conçus par Haussmann, préfet de la Seine sous Napoléon III, ces avenues rectilignes sont devenues aussitôt espace fictionnel. Outre leur présence dans la saga de Rocambole, ils jalonnent nombre de romans fin de siècle. Je songe surtout à l'oeuvre romanesque d'un écrivain qui n'appartient à la période du Second Empire, mais à celle de la Troisième République: Guy de Maupassant. En effet, si dans les boulevards, Fernand Rocher est recueilli par Baccarat, Georges Duroy -personnage maupassantien- rencontre son ancien camarade du service militaire, Forestier, cette rencontre étant le premier maillon de la chaîne qui le conduit vers l'achèvement de son destin: devenir Bel-Ami.

Topos à haute productivité fictionnelle, les boulevards parisiens sont par ailleurs le lieu paradigmatique du mélange: les riches y côtoient les pauvres; les parvenus besogneux y lancent aux bourgeois prospères un regard de convoitise. Ponson décrit ce mélange en termes très éloquents:

"... au bas de la colline, l'Opéra couronnait son fronton d'une auréole de clarté; les boulevards étaient illuminés de guirlandes de feux gigantesques, et semblaient réunir le Paris brillant et doré de la Madeleine au Paris sombre et morne du faubourg Saint-Antoine, le Paris des riches et celui des pauvres, le Paris de l'oisiveté dorée et celui de l'opiniâtre travail."

Dans l'oeuvre romanesque de Roberto Arlt, le lieu de mélange social, là où les personnages peuvent faire la connaissance de leurs différents (de classe, de sexe, d'histoire de vie) est le centre ville. Dans *El juguete rabioso*, premier roman de Roberto Arlt, un des lieux de rencontre est justement "La calle Lavalle con todo su esplendor babilónico". Le personnage principal, Silvio Astier, parcourt les rues du centre ville quand il travaille comme vendeur dans une librairie:

"Un dandy a quien rocé con la cesta me lanzó una mirada furiosa; un rubicundo portero uniformado desde temprano con magnífica librea y brandeburgos de oro, observóme irónico, y un granujilla que pasó, como quien lo hace inadvertidamente, dio un puntapié al trasero de la cesta. Y la canasta pintada rojo rábano, impúdicamente grande, me colmaba de ridículo."

Le lien entre Silvio Astier et le feuilleton est complexe; dès le début du roman, Silvio, première personne de la narration, est un avide lecteur de romans feuilletons, se place sous l'advocation de Rocambole, héros qu'il connaît depuis son adolescence grâce à l'intervention d'un cordonnier andalous:

"Cuando tenía catorce años me inició en los deleites de la literatura bandolerasca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia, entre Sud América y Bolivia"

Les matériaux narratifs déjà utilisés par Ponson du Terrail -le vol, la société secrète et la trahison- jalonnent les péripéties de Silvio. Mais si l'invention chez Ponson visait aux changements d'identité, aux transformations inouïes du héros, dans "El juguete rabioso", l'invention, après un

frustré essai de banditisme (le vol de la bibliothèque), est marquée par l'empreinte de la technique.

Ponson a écrit profusément. Certains critiques sont allés jusqu'à dire que dans ses ouvrages il n'y a rien à voir. L'efficacité de la narration n'en est pas moins évidente. Qu'il s'agisse de la parodie dans le cas de Lautréamont, ou de la stylisation qui contredit d'une certaine façon l'essence du personnage dans le cas de Roberto Arlt, le feuilleton rocambolique, et sa façon particulière de représenter l'espace, s'est avéré une textualité très féconde.

Notes

- 1) J'emprunte le terme de l'ouvrage d'Oscar Masotta "Sexo y traición en Roberto Arlt", Buenos Aires, CEAL, 1982; dans ce texte, Masotta caractérise les personnages romanesques de Roberto Arlt, notamment Silvio Astier et Remo Erdosain.
- 2) UBACyT Joven: "Ciudades escritas: folletines europeos, ficciones nacionales (1880-1930)".
- 3) Cf. A. Gramsci: "Lettres de prison" (plusieurs éditions; éd. en espagnol: "Cuadernos de la cárcel"), le paragraphe portant sur les romans feuilletons et leur idéologie.
- 4) En ce qui concerne les problèmes de l'appartenance de classe dans l'oeuvre romanesque de Roberto Arlt, cf. "Sexo y traición en Roberto Arlt", édition citée, chapitre 1: "Silencio y comunidad".
- 5) La première "métamorphose" de Rocambole en dehors des limites de l'oeuvre de Ponson du Terrail se vérifie dans le Chant sixième des "Chants de Maldoror"; très précocement parodié, Rocambole réapparaît donc chez Lautréamont.

L'individu et sa formation dans les oeuvres de Victor Hugo et Jose Martí

En 1933, l'écrivain et critique cubain, Emeterio Santovenia, a publié une série d'articles réunis sous le nom de *Victor Hugo et Cuba*¹⁾. Il semble qu'une étude qui s'intéresse aux rapports possibles entre un écrivain de l'importance historique et littéraire de Victor Hugo, et les événements de Cuba, dernière colonie espagnole en Amérique latine, ne puisse qu'attirer l'attention du comparatisme littéraire²⁾. Dans l'île de Cuba, il n'y a pas un autre écrivain comme José Martí, capable de réunir en même temps l'engagement historique et l'excellence du verbe. En effet, il incarne encore aujourd'hui, pour ses compatriotes, les qualités essentielles de modèle historique et politique³⁾. C'est pourquoi ses nombreux admirateurs n'ont pas hésité à l'appeler "l'Apôtre"⁴⁾, mettant ainsi en évidence les qualités humaines et même évangéliques qui l'ont toujours caractérisé. Ainsi, nous nous sommes proposés, en dépit des difficultés que peut comporter un rapprochement entre deux auteurs aussi différents que Victor Hugo et José Martí, de comparer leurs mondes imaginaires et leurs conceptions sur l'éducation. L'influence de Victor Hugo en matière pédagogique a été vivante en France jusqu'au milieu de ce siècle⁵⁾. Quant à José Martí, nous dirons sans peur de nous tromper que tout le système éducatif cubain jusqu'à l'heure actuelle, est dominé par son esprit et sa pensée.

Notre réflexion comportera deux étapes. Dans un premier temps, nous étudierons l'imaginaire individuel et familial selon l'optique de chacun de nos deux auteurs. Nous chercherons par la suite à déterminer dans quelle mesure Victor Hugo et José Martí dépassent leurs propres intérêts subjectifs et s'intéressent au monde qui les entoure.

La tentative de rapprocher Victor Hugo et José Martí n'est certes pas tout à fait originale ; Des auteurs latino-américains contemporains de nos deux auteurs l'ont en effet bien senti⁶⁾.

Au delà des similitudes ou des différences entre Victor Hugo et José Martí, nous nous efforcerons de découvrir entre eux des points communs, à partir d'une vision analogue des êtres et des choses. Nous parviendrons à comprendre leur conception au sujet des rapports humains et leurs idées sur l'éducation.

Entre Victor Hugo et José Martí, nous découvrons une même préoccupation au sujet de l'histoire et des événements historiques de leur temps. Ils ont exprimé des émotions et des préoccupations sur

les mêmes sujets. C'est ainsi que José Martí est devenu le traducteur de Victor Hugo⁷⁾. Il ne faut pas non plus oublier que sur le plan social et historique, Victor Hugo et José Martí se sont toujours considérés comme les représentants des aspirations collectives de leurs peuples⁸⁾.

José Martí, traducteur de Victor Hugo.

C'est avec un an de différence qu'apparaissent "Mes Fils" de Victor Hugo et la traduction qu'en fit José Martí or le fait de "traduire" ce texte de Victor Hugo, ne nous semble pas innocent de la part de José Martí. Il a sans doute été attiré par le thème de l'éducation aux mains des parents qui est au centre du récit hugolien. Or, quel en est le climat éducatif qui a pu attirer José Martí?

Il faut bien dire que, si le fait de s'adonner à l'éducation de ses enfants revêt pour Victor Hugo, le caractère d'une routine, dans le cas de José Martí, cette occupation acquiert le caractère quasi "magique" d'un désir qui seulement peut se concrétiser, par l'écriture. C'est pourquoi, et essayant de différencier leurs "écritures", nous dirons que, alors que "Mes Fils" met en oeuvre la fonction "historique" ou "référentielle" qui raconte les faits "tels qu'ils ont été" dans le cas de "Mis Hijos", le "traducteur fait appel à la fonction "poétique", dans la mesure où il se "sert" de son discours pour "instaurer une nouvelle réalité". Ainsi et alors que le texte de Victor Hugo, nous renvoie à quelque chose d'extérieur -la vie quotidienne du poète avec ses enfants- celui de Martí a pour point de départ et d'arrivée, le texte même, qui crée ainsi, sa propre réalité. Le texte même prend la place de la réalité extérieure, la transforme et l'embellit à son gré. Écoutons les auteurs eux-mêmes:

"La mère leur apprend à lire, lui il leur apprend à écrire. Quelquefois, il écrit en même temps qu'eux sur la même table, eux des alphabets et des jambages, lui, autre chose, et, pendant qu'ils font lentement et gravement des jambages et des alphabets, il expédie une page rapide."

"Au père, maître d'école, succède le collège. Le père pourtant, tient à mêler au collège la famille, estimant qu'il est bon que les adolescents soient le plus longtemps possible, des enfants".

La traduction qu'en fait José Martí est, peut-on dire "transparente" dans la mesure où la forme reproduit la forme et l'esprit avec lequel auteur et traducteur abordent le sujet, est pratiquement identique. Ainsi, la traduction entreprise par Martí répond-elle à une affinité intellectuelle, ou pouvons-nous plutôt parler d'une coïncidence de sentiments?

Dans la préface de ses traductions⁹⁾, José Martí définit la traduction comme une réelle transposition de la pensée. Il va même jusqu'à avouer que sa traduction du texte hugolien peut être considérée comme une véritable copie. À ce sujet, il précise: "Je ne l'ai pas traduit: je l'ai copié"¹⁰⁾. Cependant, nous interprétons cette copie comme une véritable recreation, réalisée en toute liberté d'esprit à cause de la grande admiration qu'il ressent pour Victor Hugo.

"Mais quand Victor Hugo pense et quand on le traduit, notre traduction doit refléter sa pensée (...) Victor Hugo n'écrit pas en français, Victor Hugo écrit en Victor Hugo. Il rayonne, je réchauffe en lui mon esprit. Je

voudrais m'exprimer aussi bien que cette âme, universelle, élevée, aimée et vénérée et vécue en moi"¹¹⁾.

Si comme le pense Françoise Dolto, "l'éducation, au vrai sens du terme, a pour fin de *guider les enfants de la nature à la culture*", nous voudrions nous demander quel est le rôle de l'école dans la pensée de nos deux auteurs. C'est-à-dire, est-ce que Victor Hugo, qui se pose systématiquement en "censeur" du "système", est capable d'envisager une solution? De son côté, José Martí, maître "de métier" mais aussi "par vocation", nous propose-t-il une modification significative de l'école de son temps?

L'éducation concerne plutôt le comportement, alors que l'instruction s'occupe plus précisément de véhiculer une information. C'est pourquoi, à l'heure de réfléchir à la position de Victor Hugo et de José Martí par rapport à l'éducation, nous ne pouvons pas ignorer les différences qui séparent les deux auteurs.

Il semble bien que dans la pensée de Victor Hugo, l'éducation et l'instruction soient clairement différenciées. Il dira à ce sujet:

"Quant à moi, je vois clairement deux faits distincts: l'éducation et l'instruction. L'éducation, c'est la famille qui la donne, l'instruction, c'est l'Etat qui la doit".

Cette définition, claire et simple, appelle pourtant quelques remarques. En effet, Victor Hugo tient à mettre en relief les différences entre l'éducation et l'instruction de façon explicite. Il commence par opposer deux activités qui pourraient être comprises comme complémentaires, étant donné que toutes deux visent la formation des enfants. Victor Hugo tient à souligner sa position. D'ailleurs, il distingue nettement la famille, responsable de l'éducation des enfants, et l'Etat, qui doit prendre en charge leur instruction. Ainsi, nous retrouvons cette fois-ci dans un texte sur l'éducation, ce goût des contrastes qui caractérise le génie poétique de l'auteur. Certes, Victor Hugo est porté à opposer tantôt des images, tantôt des concepts, selon la nature des textes. Dans le texte qui nous occupe, l'auteur distingue deux façons différentes d'aborder la formation des enfants: d'une part, l'action de les former, du point de vue des moeurs, des habitudes proprement dites, d'autre part le fait de leur fournir des connaissances scientifiques ou techniques, selon les cas.

José Martí, est un homme épris d'harmonie et de calme, en un mot, des synthèses qui traduisent sur le plan des idées, un accord avec soi-même. Il est moins attiré par la possibilité d'opposer deux idées ou d'opposer deux éléments, que par la volonté de trouver une synthèse, c'est-à-dire une solution aux problèmes qui se posent.

Au moment de réfléchir à la portée de la vision de José Martí sur l'éducation, nous nous demandons dans quelle mesure elle présente des coïncidences ou des divergences avec la position de Victor Hugo.

Pour l'exilé de Guernesey, la formation de l'individu s'accomplit à travers deux voies différentes: d'un côté l'éducation -individuelle et même personnalisée, de l'autre l'instruction, surtout susceptible de transmettre des connaissances plus impersonnelles parce que plus scientifiques. Quant à José Martí, ce patriote va surtout chercher à identifier l'Etat et la famille pour le bien de l'enfant. La

première leçon de l'Apôtre sera une leçon de vie pratique et d'efficacité: pour lui, la véritable éducation sera celle qui, tenant compte à la fois des nécessités matérielles et des besoins de l'esprit, va chercher à établir une véritable synthèse. A ce sujet, il va se prononcer de la façon suivante:

*"L'instruction n'est pas pareille à l'éducation dans la mesure où la première s'adresse à la pensée et celle-ci principalement aux sentiments. Or, pas de bonne éducation sans instruction. Les qualités morales ont plus de valeur si elles se voient rehaussées par les qualités intellectuelles".*¹²⁾

*"On a confondu l'éducation avec la simple instruction, et le fait de répandre la culture, avec le simple et lent apprentissage des façons de lire et d'écrire"*¹³⁾.

Ainsi, dans la pensée de José Martí, instruction et éducation, loin de s'opposer de façon stérile, sont complémentaires. Il considère que l'une et l'autre constituent deux moments nécessaires dans la formation de l'individu. Et même si l'instruction n'est que le premier pas, elle n'est pas pour autant moins nécessaire. D'autre part, l'éducation la plus complète est celle qui vise l'adaptation de l'individu à son temps. A ce sujet, il dira:

*"L'éducation n'est pas autre chose que la préparation des hommes pour l'obtention, à la fois honnête et aisée, des moyens de vie indispensables pour les temps où ils vivent, sans pour autant, renoncer à leurs aspirations les plus délicates, supérieures et spirituelles, qui constituent le meilleur côté de l'être humain".*¹⁴⁾

Un projet d'avenir: maîtres itinérants¹⁵⁾

Ce que dans cet article l'Apôtre semble vouloir avant tout mettre en relief, c'est moins la compétence intellectuelle du maître, sa formation, que sa qualité humaine et ses attributs comme personne:

"Voilà par conséquent ce que doivent apporter les maîtres dans les campagnes; non seulement des explications agronomiques et des instruments de mécanique, mais encore l'affection qui fait tellement défaut et apporte aux hommes tant de bonheur".

Le programme d'éducation que José Martí propose pour l'Amérique Latine, passe par plusieurs étapes. Après avoir critiqué une formation purement intellectuelle, inadéquate aux nécessités des latino-américains il recommande aux responsables de l'enseignement de mettre surtout l'accent sur le côté personnel et affectif. Ainsi, l'Apôtre met comme condition essentielle à un bon apprentissage, un contexte humain chaleureux qui permette à l'enfant d'épanouir sa personnalité. Il renchérit sur les rapports d'affection entre les maîtres et ses élèves, car en les rendant heureux, il facilite en même temps la tâche éducative.

Nous nous apercevons, encore une fois en cette occasion, des différences entre Victor Hugo et José Martí. Alors que le premier se limitait à tourner en dérision, par la force de sa verve, ce qu'il critiquait, l'auteur des "Maîtres itinérants" propose tout simplement un renversement du système

éducatif. Victor Hugo, accable le mauvais maître de toute la responsabilité des défauts du système, José Martí envisage un avenir meilleur grâce à l'action de ces maîtres, mi-prêtres, mi-soldats, mais en tout cas éducateurs à la vocation sincère et efficace.

Si la critique de Victor Hugo porte surtout sur le système, et plus particulièrement sur la personne du maître au point d'en faire le principal responsable des défauts qu'il signale, dans le cas de José Martí, nous nous trouvons face à une critique plus réfléchie, dépourvue certes de la verve hugolienne, mais qui a certainement beaucoup gagné en clairvoyance et en équilibre.

Alors que la critique de Victor Hugo est passionnelle, mais sans viser de solution proprement dite, dans le cas de José Martí, nous trouvons que sa critique aboutit à un plan susceptible de porter remède aux maux qu'il dénonce.

L'âge d'or ou la formation de l'enfant américain

La Edad de Oro s'ouvre par une page dont le but est complexe: il s'agit à la fois d'établir le contact avec les enfants d'Amérique et de capter leur attention. Ainsi, la prise de contact est éloquente et directe. Il dira:

"Nous publions ce périodique dans l'intention de causer, ne fût-ce qu'une fois par mois, en bons amis, avec les hommes et les mères de demain [...], pour apprendre aux enfants ce qu'ils doivent savoir pour devenir de vrais hommes. Or, nous allons leur raconter tout ce qu'ils voudront connaître, et de sorte qu'ils nous comprennent bien, par des mots clairs et des illustrations délicates".

Le projet nous semble ambitieux, car Martí se propose dans cet ouvrage de parler de l'histoire du monde et de celle de l'humanité. Il voudrait, dit-il, présenter aux enfants d'Amérique un panorama complet de l'humanité. Sa vision s'étend aux domaines de l'Histoire et de la Géographie:

L'esprit pédagogique de José Martí s'exprime aussi par son souci de donner à "L'Age d'Or" une structure bien définie. C'est ainsi que chacun des quatre numéros de la revue se termine par ce que l'auteur a appelé "La Última Página" ("La Dernière Page"), à la fois résumé du contenu du numéro et leçon destinée aux enfants. Nous pouvons donc affirmer que l'auteur de "L'Age d'Or" "boucle la boucle" en donnant aux quatre numéros une belle conclusion.

Pour José Martí, et voilà peut-être la clé de sa pensée, sa vocation américaine est indéfectiblement unie à l'action. Rien chez lui ne dénonce ni un optimisme insouciant, ni non plus une résignation à l'opposé de l'action. Il propose plutôt une action continue, qui résulte de l'effort de tous les jours.

Nous dirons enfin que, pour José Martí, la véritable éducation est celle qui, préparant l'homme à vivre en Amérique, ou du moins à servir les intérêts de sa patrie, lui donne en même temps les armes pour agir et se développer dans le monde. Voilà sans doute la sagesse de sa leçon.

Sarmiento, Víctor Hugo et José Martí

Nous voudrions à présent réfléchir aux possibles coïncidences entre nos deux auteurs et cet autre grand écrivain Sarmiento¹⁶⁾, Américain comme Martí, mais dont la personnalité et les écrits ne manquent pas de nous rappeler Victor Hugo.

Sarmiento a écrit, au sujet de l'éducation: *"Quand j'ai écrit au sujet de l'éducation, j'ai toujours manifesté ma ferme croyance dans la perfection et les stimulations, capables d'influencer de façon décisive la civilisation du peuple"*¹⁷⁾.

Au moment de comparer Sarmiento et José Martí, notre réflexion va surtout s'appuyer sur ce thème si fondamental pour l'Amérique latine de l'éducation de son peuple. Nous essaierons de voir dans quelle mesure leurs points de vue vont coïncider ou plutôt s'opposer.

Sarmiento et Víctor Hugo: deux illustres visionnaires

Le rapprochement entre *Victor Hugo* et l'auteur de "Souvenirs de province", se justifie dans la mesure où tous les deux expriment la même fierté au moment de raconter leurs souvenirs d'enfance. De plus, tous les deux se caractérisent aussi par une passion débordante lorsqu'ils nous parlent de leur passé.

Dans le cas de Sarmiento, sa satisfaction s'explique surtout par le fait qu'il se pose en autodidacte. Il a le mérite d'avoir surmonté les difficultés auxquelles son humble condition semblait le vouer. C'est pour cette raison que, lorsqu'il nous en parle, il ne cache pas une certaine fierté.

Dans le cas de Victor Hugo, nous retrouvons toujours cette opposition qu'il a dans l'esprit entre une éducation à la maison, plus personnelle, et l'instruction proprement scolaire.

Autant pour Victor Hugo que pour Sarmiento, leurs souvenirs d'enfance, la plupart du temps liés à leur éducation, sont semble-t-il à l'origine d'un grand nombre de leurs pages. Nous pourrions, dans les deux cas, interpréter cette complaisance qu'ils manifestent à l'égard de leur passé comme une vanité de leur part, s'il ne s'agissait pas plutôt d'un intérêt pour la condition humaine en général. Nous retrouvons déjà une première coïncidence entre Sarmiento et Victor Hugo, dans la mesure où tous les deux s'intéressent à l'humanité sans distinction de races ni de credo.

Lorsque nous réfléchissons à Victor Hugo, nous sommes souvent frappés par la complaisance qu'il ne cache pas à l'égard de lui-même et de tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, concerne son oeuvre. Cette attitude, qui le distingue clairement de José Martí, le rapproche en revanche de Sarmiento.

Sarmiento et José Martí: deux conceptions de l'Amérique

Essayons, à présent, d'analyser les points en commun et les divergences dans la manière de concevoir l'éducation entre ces deux maîtres de la pensée américaine que sont José Martí et l'Argentin Sarmiento.

Dans son récit, intitulé "Trois Héros"¹⁸⁾, José Martí propose comme modèles de conduite pour les enfants d'Amérique, ces trois personnages représentant chacun des valeurs qu'il voudrait souligner: chez Bolívar, le père du Venezuela, la persévérance; chez le prêtre Hidalgo, le héros mexicain, la générosité et l'esprit de sacrifice, et finalement, chez San Martín, "le libérateur des Andes" en Argentine,

la grandeur d'âme.

Pour réfléchir aux rapports possibles entre l'auteur de "L'Age d'Or" et celui de "Souvenirs de province", nous dirons que le récit des "Trois Héros" trouve sa véritable place dans "L'Age d'Or" grâce à son exemplarité. En effet, les trois personnages dont l'écrivain raconte l'histoire ont, comme lui, aimé leur patrie au-dessus de toute autre chose. Le message de l'Apôtre à ses jeunes lecteurs est clair: c'est seulement en reconnaissant leur condition d'Américains qu'ils pourront un jour devenir de véritables hommes:

"Ces trois hommes sont sacrés: Bolívar au Venezuela; San Martín au Río de la Plata; Hidalgo au Mexique". ("En estos hombres van miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana. Estos hombres son sagrados: Bolívar de Venezuela; San Martín del Río de la Plata; Hidalgo de México").

Le récit des "Trois Héros", est l'adaptation faite pour des enfants, des articles consacrés par Martí à ces illustres Américains.¹⁹⁾

Ce qui fait le génie narratif de José Martí dans toute son oeuvre en général, et d'une façon particulière dans "L'Age d'Or", c'est sa manière de caractériser ses personnages à partir d'un trait fondamental qui les distingue d'emblée. Dans le cas de San Martín, il insiste sur la générosité de son âme, ce qui cependant ne lui apporta pas toujours la reconnaissance de son vivant. Ainsi, cet homme que *"le Chili voulut nommer gouverneur mais qui refusa"*, meurt comme un héros solitaire et en quelque sorte méconnu:

"Il légua son coeur à Buenos Aires et mourut face à la mer, serein sous ses cheveux blancs, cloué dans son fauteuil, non moins majestueux que le pic neigeux de l'Aconcagua dans le silence des Andes".²⁰⁾

Ainsi, lorsque nous comparons Sarmiento à José Martí, nous découvrons aussitôt de réelles différences, en dépit d'un même intérêt pour la cause américaine. Certes, on peut toujours invoquer des raisons historiques, ou attribuer ces différences à des contextes culturels et sociaux différents. Cependant, nous sommes bien obligés de constater que pour l'auteur de "Notre Amérique", être Américain est plutôt un devoir qu'un simple privilège. L'auteur de "Souvenirs de province" semble plutôt regretter ses humbles origines et son appartenance au monde latino-américain. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas lui nier le mérite d'avoir organisé le système éducatif de l'Amérique Latine méridionale.

Pour conclure ces quelques réflexions, et dans la mesure où l'éducation s'adresse de façon spéciale aux enfants et aux plus jeunes, nous dirons qu'il y a chez nos deux auteurs une tendance à se servir de l'enfant comme une compensation aux avatars de la vie. Ils vont même parfois jusqu'à se servir de lui pour atteindre leurs plans en matière idéologique.

Dans le cas de Victor Hugo, l'éducation des enfants devient parfois une parenthèse, voire un repos qu'il prend au milieu d'autres activités. De cette attitude, il est pleinement conscient.

Quant à José Martí, on ne peut pas dire qu'il y ait de conflit à proprement parler, mais plutôt un désir d'intégrer les deux plans: celui de l'action et celui de la réflexion.

En ce qui concerne la position de Victor Hugo et de José Martí par rapport aux événements tous deux se sont engagés dans les causes qui leur ont semblé justes. Ainsi, ils ont l'un et l'autre mis en pratique cet enseignement à partir de leur propre exemple, qui demeure encore et toujours le plus efficace.

Notas

- 1) **Emeterio Santovenia**: "Victor Hugo y Cuba", La Havane, Editorial Minerva, 1933.
- 2) L'île de Cuba, découverte en octobre 1492 par C. Colon, est la dernière colonie espagnole de l'Amérique latine. Elle n'a atteint son indépendance qu'en 1898. Le comparatiste s'intéresse à la littérature par rapport à des événements constitutifs d'une culture, de là l'intérêt de notre sujet.
- 3) "Archivo José Martí", La Havane: Ministerio de Educación y Cultura, Fernandez y Cia, 1940-1953
- 4) Tout au long de notre étude, nous utiliserons souvent cette appellation.
 - 5) Nous pouvons considérer que l'influence de la pensée éducative dont Hugo est en quelque sorte le principal représentant, va jusqu'aux années 1960. Mai 68 constitue un tournant important, mais dont les conséquences historiques et pédagogiques dépassent largement ce travail.
- 6) Dans son étude, Santovenia rapporte une critique de l'écrivain argentin Sarmiento, au sujet de nos deux auteurs. Il dira: "*Sarmiento postuló que en español nada existía semejante a la salida de bramidos de Martí y que después de Victor Hugo nada se asemejaba tanto en Francia a esa resonancia de metal*". "Victor Hugo y Cuba", op. cit., p.8. L'argentin D. F. Sarmiento a retrouvé dans les débordements martinien, une influence des "résonances hugoliennes" Il dit à ce sujet: "En español, no hay nada que se parezca más a los bramidos de Martí después de Victor Hugo". La Nación, Buenos Aires, le 4 Janvier 1887.
 - 7) **E. Santovenia**: "Victor Hugo y Cuba", op. cit., p. 11. "Tradujo Martí a Hugo con alegría".
- 8) José Martí, qui avait sans doute connu Victor Hugo en France, à travers Vacquerie, considérait l'écrivain français comme le porte-parole des aspirations collectives. Cf. Santovenia, op. cit., p.9.
 - 9) Obras completas, t. 24, p.15-18.
- 10) "Yo no lo he traducido: lo he copiado". Cf. Ibid., p. 16. C'est nous qui traduisons.
 - 11) "Pero cuando Victor Hugo piensa, y se traduce a Victor Hugo, traducir es pensar como él. Victor Hugo no escribe en francés. Victor Hugo escribe en Victor Hugo [...] El irradiado, caliente de él mi espíritu. Quisiera expresarme tan bien como esa alma universal, alta, amada y venerada y vivida en mí". Ibid., p. 18, C'est nous qui traduisons.
- 12) "Instrucción no es lo mismo que educación: aquella se refiere al pensamiento, y ésta principalmente a los sentimientos. Sin embargo, no hay buena educación sin instrucción. Las cualidades morales suben de precio cuando están realizadas por las cualidades inteligentes". Cf. Obras completas t.19, p. 375. C'est nous qui traduisons.
 - 13) "Por educación se ha venido entendiendo la mera instrucción, y por propagación de la cultura, la imperfecta y morosa enseñanza de los modos de leer y escribir". Obras completas, t.8, p.427. C'est nous qui traduisons.
- 14) "La educación pues no es más que esto: la habilitación de los hombres para obtener, con desahogo y honradez, los medios de vida indispensables en el tiempo en que existen, sin rebajar, por eso, las aspiraciones delicadas, superiores y espirituales de la mejor parte del ser humano". Obras completas, t.8, p.427. C'est nous qui traduisons.
 - 15) Nous renvoyons le lecteur à l'article paru dans La América en mai 1884. Obras comple-

tas, t. 8, p. 288-292. Pour une meilleure compréhension de l'Apôtre, se reporter à la traduction de Jean Lamore: "La Guerre de Cuba", op. cit., p. 193-200.

- 16) Ecrivain et penseur argentin né en 1811, autodidacte, qui occupa la présidence de son pays entre les années 1868 et 1874. Il a fait de nombreux voyages aux Etats Unis et en Europe. Auteur d'ouvrages historiques, politiques et biographiques, il est mort au Paraguay, le 11 septembre 1888. Ses écrits sur l'éducation et ses nombreux articles journalistiques sont célèbres partout en Amérique Latine.
 - 17) "Cuando he escrito sobre educación, he manifestado mi firme creencia de que la perfección y los estímulos en la lectura pueden influir poderosamente en la civilización del pueblo". "Recuerdos de Provincia", Buenos Aires: Losada, 1967, p. 49. C'est nous qui traduisons. "Recuerdos de Provincia", ouvrage de caractère biographique dans lequel Sarmiento raconte ses premières années de vie, paru au Chili, où son auteur s'était exilé, en 1850.
- 18) "Tres Héroos". in: La Edad de Oro, n° 1, juillet 1889. Obras completas, t. 18, p. 304-308.
- 19) Cf. Obras completas, t.8, p. 251 et 225.
- 20) Ibidem.

Bibliographies (Littérature Comparée)

Périodiques

-) Revue de Littérature Comparée, depuis 1921, trimestrielle.
-) Revista de Literatura Madrid: C.S.I.C. Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
-) Revue des Lettres Modernes.
-) Europe, depuis 1920.
-) Poétique, depuis 1960.

Précis de Littérature Comparée

-) Brunel, Pichois, Rousseau: "Qu'est-ce que la Littérature Comparée?", Paris: Colin, 1983, 172 p.
-) Brunel, P.; Chevrel, Y.: "Précis de Littérature Comparée", Paris: P.U.F., 1989, 379 p.
-) Chevrel, Y.: "La littérature Comparée", Paris: P.U.F., 1989, 128 p. (Que sais-je?)
-) Jeune, S.: "Littérature générale/comparée", Paris: Minard, 1968, 148 p. (Lettres Modernes. Situation n° 17)
-) Collectif: "La Recherche en Littérature générale et comparée en France", Paris: Société Française de Littérature générale et comparée, 1983, 418 p.

Ouvrages de Réflexion

-) Pardo Bazan, E.: "La Cuestion palpitante", Madrid: Anaya, 1966, 189 p. 1ère édition 1883, traduit sous le titre restrictif "Le Naturalisme" par A. Savine, Paris: Giraud, 1886.
-) Jolles, A.: "Formes simples", Paris: Seuil, 1972, 213 p. (Poétique).
-) Auerbach, E.: "Mimesis. La Représentation de la réalité dans la Littérature Occidentale", Paris: Gallimard, 1968, 563 p. (Bibliothèque des Sciences Humaines).
-) Etiemble, R.: "Comparaison n'est pas raison", Paris: Gallimard, 1963 (Les Essais) / "Essais de littérature (vraiment) générale", Paris: Gallimard, 1974 / Article "Littérature Comparée" in "Encyclopedia Universalis".
-) Frye, N.: "Anatomie de la Critique", Paris: Gallimard, 1969, 456 p. (Bibliothèque des Sciences Humaines).

Bibliographies (Oeuvres de Víctor Hugo)

-) Actes et Paroles avant l'exil (1841-51), Paris: Nelson, s.d., 571 p.
-) Actes et Paroles Pendant l'exil (1852-70), Paris: Nelson, s.d., 561 p.

-) "Mes Fils", *Actes et Paroles depuis l'exil* (1870-85), Paris: Albin Michel, 1940, p.661-674 ("L'Imprimerie Nationale").
-) *Carnets Intimes*, Paris: Gallimard, 1953. - 295 p.
-) *Correspondance*, Paris: Calmann - Lévy, 1896-98, 2 t., 320 p. + 210 p.
-) **Victor Hugo** *reconté par un témoin de sa vie*, Edimbourg: Edit. Nelson, 1914, 2 t., 412 p. + 468 p. (livre écrit par sa femme, en collaboration d'Auguste Vacquerie).
-) *Chose Vues*, Paris: Tallandier, 1973, 348 p. ("Le trésor des lettres françaises").
-) *Pierres*, (textes rassemblés et présentés par Henri Guillemin).
-) **Genève**: Editions du Milieu du Monde, 1951, 350 p.

Bibliographies (Oeuvres de José Martí)

-) **Martí, José**: "Antología Familiar", La Habana: Ministerio de Educación y Cultura, 1941, 160 p. ("Cuadernos de Cultura", quinta serie, Nº3).
-) **Martí, José**: "Apuntes inéditos", / éd. dirigée par F. Lazaso, La Habana: Archivo Nacional de Cuba, 1951, 75 p. ("Publicaciones", Nº 30).
-) **Martí, José**: "Cartas Familiares", La Habana: Impresora Mundial, 1953, 133 p.
-) **Martí, José**: "Epistolario", Madrid: Gredos. 1973, 648 p. ("Biblioteca Romanica Hispanica", Nº 8).
-) **Martí, José**: "Ismaelillo", / éd. New York: Edition Thompson et Moreau, 1982, 50 p.
-) **Martí, José**: "La edad de oro", Vieja ciudad de la Habana: Editorial Gente Nueva, 1985, 235 p.
-) **Martí, José**: "La guerra de Cuba et le destin de L'Amérique Latine" / éd. bilingüe, Paris: Aubier Montaigne, 1973, 276 p.
-) **Martí, José**: "Mis Hijos", in: "Obras Completas" / Vol. Nº 24, La Habana: Edición Nacional de Cuba, 1965, 503 p., p. 15 - 33.

Espacio joven

Espacio joven

Borgogno, Ariela - Repetti, Ma. Fernanda

Cerf, Angelina - Vázquez, Noelia

Chávez, Liliana - Cóceres, Ma. Beatriz

Garrote, Jorgelina

Saucedo, Susana

Parodia e ironía: la interacción que resignifica el discurso. "Cándido" de Voltaire

"Se escribe para jugar, ¿por qué no?, la palabra es también un juguete, el más serio, el más necio, el más caritativo de los juguetes para adultos". Gesualdo Bufalino, "Las razones del escribir".

En el año 1756 Voltaire publica un poema titulado "Poema sobre el desastre de Lisboa" a raíz del terremoto que sepultó gran parte de esa ciudad. En él cuestiona la función de la Providencia en la vida del Hombre, casi negándola. Esto desencadena la oposición de Jean - Jacques Rousseau, filósofo contemporáneo, quien considera que la Providencia posee un rol fundamental en los sucesos históricos. De esta manera comienza una discusión dialéctica que será el punto disparador para que en 1759 surja de la pluma de Voltaire el "Cándido" como respuesta y afirmación de su teoría.

"Cándido o el optimismo" nace como discurso parodiador de la doctrina denominada "optimismo absoluto" cuyo origen es el pensamiento del filósofo alemán Leibniz. Esta teoría considera que este mundo es el mejor de todos los posibles, ya que todo lo que ocurre en él, lo bueno y lo malo, tiende a producir un beneficio común. Para Voltaire el mundo es imperfecto, por ende la única posibilidad que tiene el Hombre es sacar provecho de cada una de las circunstancias que se le presentan. Es así que el autor expone en el "Cándido" su mordaz crítica a la visión exacerbada que Leibniz tiene del mundo. El modo aún más exagerado con el que Voltaire hace explícito su punto de vista tiene como objeto ridiculizar la doctrina del "optimismo metafísico". Una muestra de esto se da en el capítulo XIX cuando en Surinam un esclavo cuenta a Cándido las desgracias de su vida: "... dos veces al año nos dan un calzón de tela por toda vestimenta. Cuando trabajamos en los ingenios y alguna máquina nos coge los dedos, se nos corta una mano; cuando pretendemos huir nos cercenan una pierna, y yo me he encontrado precisamente en esas dos situaciones (...)

-¡Oh Pangloss! -exclamó Cándido- tú no me hablaste jamás de semejantes abominaciones, y por lo que veo y he visto son hechos concretos y verídicos. ¿Tendré que renunciar a compartir tu optimismo?

- *¿Qué es el optimismo?* -preguntó Cacambo.

- *No es otra cosa* -replicó Cándido- *que el empeño en sostener que todo está bien cuando todo está mal*".¹⁾

No es un aporte innovador considerar al "Cándido" un discurso paródico. Por lo tanto, el objetivo de nuestro trabajo es intentar enmarcar su discurso dentro de algunas de las categorías de parodia expuestas por Gérard Genette en sus "Palimpsestos".

Como una aproximación al concepto de parodia planteamos la definición dada por el diccionario de la Real Academia Española para la cual **parodia** "es la imitación burlesca escrita las más de las veces en verso de una obra seria de literatura. La parodia puede también serlo del estilo de un escritor, o de todo un género de poemas literarios".

La primera definición de parodia que brinda Genette nos remite a su etimología: "*ôda, es el canto; para 'a lo largo de', 'al lado'; parôdein, de ahí parôdia, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto (...) o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía*"²⁾. El autor no arriba a una definición concreta de parodia, sin embargo intenta conceptualizarla a través de las distintas clases que la cualifican. Dentro del discurso paródico encontramos:

- **la parodia estricta**, es la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación.
- **el travestimiento burlesco**, es la transformación estilística con función degradante.
- **el pastiche satírico**, es una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación.
- **el pastiche**, es la imitación de un estilo sin función satírica. Este término no será analizado a lo largo de nuestro trabajo por no cumplir con la función satírica que, a nuestro entender, es privativa del "Cándido".

Podemos hablar del "Cándido" como hipertexto, como discurso paródico-irónico en tanto discurso destinado a satirizar un hipotexto, la doctrina filosófica de Leibniz. Cumple con lo esencial de toda parodia que es "sustituir el tema que se parodia por un tema nuevo, los temas serios por temas ligeros y alegres, empleando, tanto como sea posible, las expresiones del autor parodiado". Así Voltaire se apropia de ciertos términos técnicos característicos de la teoría de Leibniz como son razón suficiente, causa-efecto. "*Un día Cunegunda paseaba cerca del castillo (...) cuando vio entre la maleza al doctor Pangloss, dándole una lección de física experimental a la camarera de su madre (...). Como la señorita Cunegunda tenía disposición hacia todas las ciencias, observó las reiteradas experiencias de las que era testigo; fue allí donde vio claramente la razón suficiente del doctor, los efectos y las causas...*"³⁾

Además de los ya mencionados términos técnicos la función paródica del texto se da mediante el recurso de la repetición de la frase caracterizadora del optimismo absoluto, "estamos en el mejor de los mundos posibles". Pues, Cándido es expulsado del castillo del Barón, es torturado, sobrevive a temblores y naufragios, debe sufrir las más crueles situaciones pero sin embargo está en el mejor de los mundos posibles. A su vez Pangloss padece continuas atrocidades, sabe del dolor y de la enfermedad, conoce la alteración de su fisonomía a causa de los males sufridos, y aún así creará ciegamente en la Providencia y el Bien, en el mejor de los mundos posibles. De esta manera el recurso de la repetición produce en el receptor un efecto de saturación, y la incoherencia de la frase que sirve de corolario frente a los hechos produce la pérdida del sentido y la aparición del absurdo. El ritmo

vertiginoso con que se suceden las acciones y la contradicción entre el horror de las mismas y la actitud de Cándido frente a ellas produce la comicidad, más allá de que se tenga o no conocimiento del hipotexto parodiado, es decir, que se posean o no ciertas competencias.

Reisz de Rivarola expresa que "... la competencia literaria incluye asimismo el conocimiento de los textos particulares que constituyen el marco de referencia inmediato de un texto dado y que afloran en él por la vía de la cita, la alusión, la estilización o la parodia".

Retomando a Umberto Eco con su "Lector in Fabula" podemos plantear que Voltaire requiere ciertas competencias de su lector modelo para que la parodia sea interpretada en su complejidad. Las competencias requeridas son intertextuales y guardan relación directa con la cantidad de lecturas atesoradas en la memoria. Sin embargo Eco considera que el texto no sólo debe requerir una serie de competencias del lector sino ayudar a construir las a través de determinados "indicios" o huellas dejadas deliberadamente. Por ejemplo, Cándido pregunta a Pangloss si después de todas las torturas sufridas considera estar en el mejor de los mundos posibles, a lo que éste responde "*Yo siempre sostengo mis opiniones, porque al fin y al cabo soy un filósofo. No estaría bien el desdecirse, puesto que Leibniz no pudo haberse equivocado, y, además, la armonía preexistente sigue siendo la cosa más bella del mundo, así como lo pleno y la materia sutil*".⁴⁾

Según Genette "*la deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo producen en todos los casos un efecto cómico*". Pero a su vez, la parodia conlleva la problematización de que el receptor se plante frente al hipotexto de manera crítica. Por ello el discurso paródico no es inocente, pues no sólo persigue un objetivo lúdico o satírico, sino que mediante el recurso de la ironía, característico de toda parodia, muestra implícitamente una postura crítica.

Otro elemento que sirve como recurso para reforzar el espíritu paródico-irónico del texto es la imagen de Cándido y de Pangloss a lo largo de la narración. Este último simboliza la necedad doctrinaria pues sostiene que se está en el mejor de los mundos posibles aun cuando no encuentra fundamento para ello. Es decir representa la imagen de la "palabra vacía" que se constituye, en el desarrollo del texto, en una de las isotopías más significativas del discurso voltaireano. Si entendemos a la ironía como figura que modifica el sentido literal (A) para obtener un sentido derivado (no - A), ambos generados por un responsable idéntico, se evidencia en el Cándido que la ironía se produce por la oposición presentada entre la frase "optimista" característica de Pangloss y el acontecer caótico de las acciones.

Cándido constituye la imagen de lo que podríamos llamar **antihéroe**, ateniéndonos a la concepción de **héroe mítico** de Joseph Campbell. Nos detenemos en el análisis de la figura del antihéroe como otros de los elementos que reafirman el discurso paródico-irónico. El héroe mítico descrito por Campbell luego de aceptar el "llamado a la aventura" debe superar las pruebas, puestas como obstáculos, en el periplo que lo llevará a lograr su propio mejoramiento. Dicho periplo consta de viajes exóticos, enfrentamientos a fuerzas sobrenaturales, a seres poliformes, etc. El triunfo sobre ellos permite al héroe acceder a un estado de mejoramiento. Contrariamente, Cándido no recibe el "llamado a la aventura" sino que comienza su periplo de modo accidental. La causa de tal efecto es su expulsión del castillo del Barón. Los avatares sufridos por Cándido durante el periplo conllevan a una degradación de su figura. Esta degradación funciona no sólo como degradación física sino que produce en Cándido, como discípulo de Pangloss, una degradación en tanto credibilidad hacia la doctrina

de su maestro, en tanto credibilidad hacia su maestro mismo. La última instancia marcada por Campbell en la figura del héroe clásico es la del regreso. Éste es un regreso glorioso pues el héroe retorna triunfante luego de superar las pruebas que han contribuido a su mejoramiento. De esta manera con el retorno del héroe finaliza el ciclo iniciado por la aceptación de la llamada a la aventura, cerrándose el círculo con el arribo del héroe al lugar de partida. A su vez, en el Cándido no se produce el retorno al castillo del Barón en Westfalia, donde había iniciado su periplo, sino que establece una colonia en Constantinopla. Al no producirse el retorno al lugar de partida el círculo no se completa, por lo tanto, no es perfecto. El establecimiento de Cándido en un nuevo lugar es el que detiene la sucesión vertiginosa de acciones, los terribles hechos que acontecen. Entonces se ingresa a un estado de quietud y de armonía donde nace el silencio y queda lugar para la reflexión.

Para dar fin a este trabajo decimos que resulta arduo enmarcar al Cándido en uno de los conceptos de parodia definidos por Genette quien realiza una estratificación muy minuciosa del mismo. La complejidad del elemento literario dificulta más aún su delimitación. Por lo tanto, ubicamos al Cándido en un punto fronterizo entre la parodia estricta y el pastiche satírico. Pues, no se define como uno u otro sino que posee características propias de ambos. Toma de la parodia estricta el transformar un hipotexto determinado, rebajarlo, desviarlo de su sentido y del pastiche satírico, toma, no la imitación estilística, sino la función crítica y ridiculizadora. El discurso paródico-irónico del hipertexto obtenido será resignificado por los diferentes receptores, según cuenten estos o no, con las competencias indispensables para interpretar la operación paródica. A su vez, el propio discurso se resignifica a través de la interacción necesaria entre parodia e ironía, interacción fundadora de un nuevo discurso.

Notas

- 1) **Voltaire**: "Cándido", Madrid, Ed. EDAF, 1994, pág. 102-103.
- 2) **Genette, G.**: "Palimpsestos", Madrid, Ed. Taurus, 1989, pág. 20.
- 3) *Ibidem*, 1, pág. 33.
- 4) *Ibidem*, 1, pág. 153-154.

Bibliografía

-) **Eco, U.**: "Lector in Fabula", Barcelona, Lumen, 1985.
-) **Campbell, J.**: "El héroe de las mil caras", México, 1958.
-) "Diccionario de la Lengua Española", RAE, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
-) **Genette, G.**: "Palimpsestos", Madrid, Ed. Taurus, 1989.
-) **Reisz de Rivarola, S.**: "Teoría y Análisis del texto literario", Bs. As. Hachette, 1989.
-) **Voltaire**: "Cándido", Madrid, Ed. EDAF, 1994.

Cerf, Angelina - Vázquez, Noelia
(I.S.P. Nº 8) y (U.N.L.)

Alexis: entre el tormento y el secreto de su Yo

La siguiente propuesta de trabajo, basada en la obra de *Marguerite Yourcenar*: "Alexis ou le traité du vain combat", tiene como eje fundamental, indagar de qué manera "...ce personnage en lutte avec la vie..." -como podríamos citar de su propia reflexión- se enfrenta a su destino a partir del discurso epistolar.

Para el abordaje de esta problemática, nos centraremos en el personaje de *Monique* (destinatario concreto de la carta) y en las marcas discursivas que permiten a *Alexis* entretejer el *Tratado de su inútil combate*.

Tratado en donde se instaura, desde los primeros enunciados, la voz de Alexis que asume el papel de sujeto de la enunciación y que al mismo tiempo se fusiona con la de sujeto del enunciado. Este sujeto del enunciado se constituye a la vez como protagonista.

Ese yo que habla se dirige a un *tú*, alocutario directo que en el devenir del discurso explicitará su nombre.

Hagamos referencia, en primera instancia, a este destinatario: *Monique*.

Alexis la introduce en el relato de modo recurrente, por medio de vocativos y de sintagmas reiterados. Estos subordinan al testimonio presente lo dicho anteriormente:

"...*Monique, me comprenez vous?*
...*Je vous disais tout à l'heure que...*
...*Je crois vous avoir dit que...*"¹⁾

Es así como este sujeto fusionado en sujeto de la enunciación y del enunciado, marca la necesidad de ser comprendido sólo por ella y pretende ser acompañado en su **proceso de desenmascaramiento**.

Por su parte, *Monique* debe hacer una lectura atenta de este tratado porque entre destinatario se ha gestado una relación peculiar: esta mujer no es el ser amado. Ella representa para el protagonista tan sólo "algo querido", con quien se podría haber establecido una relación fraterna.

Como primera aproximación al desarrollo de esta problemática podríamos situar en aquello, el motivo del sentimiento de culpabilidad que domina a Alexis y que crea su obsesión por disculparse.

Cerf, Angelina - Vázquez, Noelia

Ahora bien, este protagonista ¿describe únicamente por su deuda con Monique?

En realidad, no. Él no pretende que su interlocutor responda. El explicitar al *tú* se constituye como estrategia de enunciación que oculta al **verdadero destinatario de este relato: el mismo Alexis.**

En esta carta retórica subyace la presencia del otro tan sólo como excusa para que el Yo pueda explicitarse y autoanalizarse:

"...Et maintenant, Monique, il faudrait du silence. Ici doit s'arrêter mon dialogue avec moi-même..."

Por otra parte, la soledad de la escritura le permitirá expresarse en libertad:

"...j'aurais mieux fait de me expliquer à voix basse, très lentement, dans l'intimité d'une chambre (...) Mais je vous connais, mon amie (...) vous m'interrompriez trop tôt; j'aurais la faiblesse, à chaque phrase d'espérer être interrompu..."

El discurso de Alexis se nos presenta de modo diferente no sólo por ser una carta a modo de tratado, sino por las marcas individuales del contenido.

En efecto, asomándonos como lectores intrusos a las primeras páginas, no sabemos hacia dónde se orienta su confesión: nos mantiene en el suspenso, hablando de lo que en realidad no quiere hablar. Sólo él sabe lo que tiene para decirnos y lo que quiere contarnos a través de sus palabras. Digresiones que nos permiten, por el momento, percibir su angustia y seguir el ritmo de su enunciación.

Lo que constituye, entonces, la esencia de esta confesión, se ve así retardada constantemente. El protagonista hace un recorrido retrospectivo de su vida: sus años de infancia, su estancia en Woróino, su adolescencia condicionada por el entorno familiar.

Esta técnica del **doble registro** nos presenta a un sujeto de la enunciación que se desdobra: Alexis "adulto" habla de Alexis "niño".

El textualizar sus pensamientos y a la vez transportarnos hacia los momentos vividos anteriormente y que le sirven de referente, forma parte de su intención comunicativa.

Alexis es consciente de esta demora:

"...chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer; cela prouve uniquement que le courage me manque..."

Todas estas digresiones tienden, además, a crear el marco que se necesita para justificar su secreto antes de abordarlo definitivamente:

"...je crois que ces années d'enfance ont déterminé ma vie, mon enfance, elle m'a rendu timide et par conséquent taciturne..."

Dos grandes semas nos van a introducir en la lucha de Alexis contra su destino: **silencio - miedo.** Tomemos como primer disparador su **silencio:**

Alexis: entre el tormento...

Que Alexis sienta el callar como error, es indicio de que oculta una revelación trascendental en su vida y que lo ha condenado:

"...il est terrible que le silence puisse être une faute, c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin je l'ai commise envers moi-même..."

Este silencio con el que convive por largo tiempo y que es consecuencia, en parte, de su entorno social produce la internalización de un engaño. Engaño que determinó su pasado pero no comprometerá su porvenir.

El otro factor condicionante ha sido el *miedo*: miedo a su padre y a sus hermanos mayores que de alguna manera, lo fueron coartando en su sexualidad. También teme la soledad que no es absoluta porque reconoce a su *yo cómplice*, el *otro yo*. Siente su peso ya que es éste su gran secreto:

"...je fus seul. Puis la solitude me fit peur. On n'est jamais tout à fait seul: par malheur, on est toujours avec soi-même..."

Es así como Alexis se evoca en su propia interioridad, se reconoce.

Estos dos aspectos en su vida lo movilizaron a plantearse desde este presente de su enunciación, una lucha interna contra ese otro Yo.

Es ahora cuando Alexis comprende que su combate por negar parte de su vida fue inútil: él desafió a ese Yo, pero en ese combate que le implicó años de obsesión, Alexis fue vencido.

Así llegamos al núcleo de nuestro análisis: **si Alexis fue vencido por su yo interno, fue justamente por su fuerte concepción de destino.**

Destacamos como estrategia discursiva, además de la visión retrospectiva de Alexis, el sobre-dimensionar su experiencia personal. A partir de situaciones que le tocaron vivir, emite afirmaciones que podríamos catalogar como *afirmaciones moralistas*:

"...la vie est le mystère de chaque être: elle est si admirable qu'on peut toujours l'aimer..."

"...je pleurai à l'idée que la vie fut simple, et serai si facile si nous étions nous mêmes assez simples pour l'accepter..."

Estas afirmaciones adquieren una mayor fuerza con la presencia del verbo copulativo *ser* y la contraposición de pronombres personales. Son los recursos de la enunciación que, además de justificar el accionar del protagonista, nos dejan un legado inminente de cómo es el vivir.

Lo anteriormente expuesto conforma una trama textual que nos permite leer las vivencias predestinadas de Alexis. Predestinadas justamente por: el pasado ineludible del que no puede escapar; las circunstancias que se presentan en la vida del hombre sin que las busque; los roles que cada uno tiene fijados y a los que debe habituarse y que pueden a la vez condenar o liberar.

Este **determinismo** que siente Alexis se acompaña de su visión particular de la vida misma: es difícil, es compleja, es imposible de cambiar:

"...seuls, nous voyons notre vie. Cela est étrange, nous la voyons, nous nous étonons qu'elle soit ainsi, et nous ne pouvons pas la changer..."

Ante el transcurrir fugaz del tiempo el hombre no puede más que resignarse. Esta es la elección de Alexis: no pudiendo vivir según la moral común y reconociéndose diferente, tan sólo se resigna.

Alexis -sujeto de la enunciación-sujeto del enunciado- hace uso del discurso epistolar para contarse sus remordimientos y al mismo tiempo justificar, mediante hechos concretos, su opción de vida. Monique es sólo una estrategia más.

Es hacia los últimos enunciados de la carta donde Alexis logra despojarse del peso de su otro Yo, reconoce ser prisionero de instintos que no ha elegido y que ahora finalmente acepta con la esperanza de encontrar tranquilidad.

La escritura configuró ese espacio de libertad de expresión. El combate que Alexis mantuvo frente a su otro Yo con el fin de anular y que lo atormentó, fue inútil. El hombre "no puede" contra su destino:

"...ce que je regrettais, remontant de pensées en pensées, d'accords en accords, vers mon passé le plus intime et le moins avoué, (...) c'était d'avoir trop longtemps et trop durement lutté..."

Nota

- 1) Todos los fragmentos citados en el siguiente trabajo, corresponden a: Yourcenar, Marguerite: "Alexis ou le Traité du vain combat", Gallimard, 1971.

(U.N.L.)

El destino: un espacio abierto para la percepción simultánea de posibilidades textuales

Esta ponencia tiene como propósito un análisis comparativo a partir del tema elegido: el destino. Para tal fin seleccionamos un corpus de cuentos con el cual conformamos dos series. La primera, comprende los siguientes textos: "El zueco" de Marcel Schwob, "El brujo postergado" de Jorge Luis Borges y "La noche boca arriba" de Julio Cortázar; la segunda, "Sufrah" de Schwob, "El fin" de Borges y "Continuidad de los parques" de Cortázar. Si bien ambas series comparten el mismo principio constructivo en lo referente a lo temático, los múltiples destinos que se consuman en el texto, se diferencian por los mecanismos que lo operativizan. Estos mecanismos que abren un espectro de posibilidades serán objeto de nuestro análisis.

La conformación de las series -tal como lo describiera Tinianov- se establece a partir de la correlación intencional de elementos a través de una función sínoma. En el presente trabajo identificamos esta función con la articulación de mundos posibles. Entendiendo por "mundo posible" un "mundo amueblado", es decir, un conjunto de propiedades e individuos que presentan desarrollos de acontecimientos alternativos dentro de la red textual. En tal sentido, la articulación de mundos posibles en la primera serie se hace legible por una operación de interpolación y, en la segunda, por una de extrapolación.

En los textos de la primera serie los mecanismos de embrague y desembrague, que constituyen los límites de una secuencia expulsada, operativizan la interpolación.

En "El zueco" detectamos una secuencia englobante que constituye un mundo posible y la englobada, otro. La secuencia englobante que está caracterizada por lexemas vinculados al mundo de la literatura infantil, ingresa al texto metonímicamente, activando la competencia intertextual del lector. "El bosque", "la niña", "el pañuelo rojo a la cabeza" (clara alusión a Caperucita) y "la encrucijada" son tópicos recurrentes de los relatos maravillosos. Por otro lado, los lexemas "zueco" y "doce campanadas" señalan el pasaje de un mundo posible a otro. Cuando la protagonista se calza el zueco y oye las campanadas se produce el cambio de destino. Se puede establecer entonces, un paralelismo con "La pequeña vendedora de fósforos", que cuando enciende cada cerilla consume un destino, y con "La Cenicienta", que al dar las doce vuelve a su antigua vida, destino que se revierte al calzarse

el perdido zapato de cristal.

En el cuento de Schowb el límite entre un mundo posible y otro, operativizado por un embrague y un desembrague, tiene como marcador antecedente:

"- Se te ha caído un zueco. Póntelo..."¹⁾

Y el consecuente:

"...Acababa de ponerse el zueco..."²⁾

Entre estos sintagmas se introduce el relato de la secuencia englobada que configura el otro mundo posible, en donde no hay ni bosque, ni ardilla, ni diablo y está caracterizado por la isotopía de la rutina. En este mundo, en donde una generación es igual a la otra, la protagonista vive toda una vida signada por un proceso de degradación.

"El brujo postergado" de Jorge Luis Borges es una reescritura del "Ejemplo XI" del "Conde Lucanor", que a su vez lo derivó de un libro árabe: "Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches".

En el relato de Borges, el pasaje de un universo narrativo a otro es menos perceptible, porque el mundo posible de la secuencia englobada tiene propiedades semejantes a la de la secuencia englobante, caracterizada por lexemas vinculados al mundo de la magia y de la jerarquía eclesiástica. En ambos mundos posibles las isotopías fundamentales son: olvido *versus* recuerdo y codicia *versus* generosidad.

La transición de un destino a otro está lexicalizada por un verbo -descender- que contrapone los semas de superficialidad-profundidad. Los mecanismos de embrague y desembrague que articulan los mundos posibles tienen como marcador antecedente:

"Antes le dijo a la sirvienta que tuviese perdices para la cena, pero que no las pusiera a asar hasta que la mandaran."³⁾

Y como consecuente:

"- Pues tendré que comerme las perdices que para esta noche encargué. La sirvienta se presentó y Don Illán le dijo que las asara."⁴⁾

La secuencia englobada, caracterizada por estructuras sintácticas paralelas, instaura un proceso de mejoramiento efectuado por la expansión de sintagmas y la nominalización del protagonista según el cargo.

En "La noche boca arriba" de Julio Cortázar el embrague y desembrague presenta una estructura pendular, un ida y vuelta de un mundo posible a otro, de un destino a otro, de un historia principal a una historia expulsada. Dicha estructura pendular se construye a partir del estilo directo, marcas gráficas y, a nivel semántico, por el cambio de olores. Por lo tanto, los marcadores antecedentes y consecuentes no son simétricos.

Los mundos posibles se organizan alrededor de campos semánticos distintos, lexemas vincu-

lados al hospital en uno, y lexemas relacionados a la "guerra florida" en otro. Sin embargo, estos mundos comparten las mismas isotopías *vida versus muerte* y *sueño versus realidad*, y tienen semas en común: desplazamientos, inmovilidad, posición del cuerpo y sensaciones olfativas que permiten trazar un paralelismo entre la situación del protagonista de una y otra secuencia. En este sentido los pronombres indefinidos "alguien" y "algo", que representan actantes de ambas secuencias, se saturan en una de ellas, la de la "guerra florida", adquiriendo el investimento semántico de actores. Al final del relato, el extrañamiento que sufre el sujeto del enunciado, lo que era conocido se vuelve desconocido, invierte el punto de vista. La historia principal es la expulsada.

En esta serie que comprende los textos "El zueco", "El brujo postergado" y "La noche boca arriba", la interpolación, operativizada por mecanismos de embrague y desembrague, plantea siempre una disyunción entre un destino y otro: antitético en el primero, ilusorio en el segundo y paralelo en el tercero.

En la segunda serie la extrapolación que articula mundos posibles, operativizada por un mecanismo de conexión paradigmática, postula la existencia de un lector modelo capaz de percibirlos. El texto referencial no es más que un pretexto, un punto de partida para otro texto.

En "Sufrah", la extrapolación se produce por un desvío en la historia de "Aladino". El lector constituye el nexo necesario para la percepción de ese mundo "in absentia". Las propiedades de dicho mundo están contenidas en la mente del lector en una serie mnemónica virtual.

El desvío está marcado en el texto de Schwob por la construcción exocéntrica adverbial, "por error", que instaura el otro universo narrativo posible.

"La historia de Aladino cuenta por error que el mago africano fue envenenado en su palacio (...) sin embargo (...) sólo se durmió debido a la omnipotencia del narcótico"

Es así, que negando parcialmente los enunciados del texto referencial se introduce el desvío, configurando un mundo alternativo en donde el destino del mago se troca por el destino de otro, el del rey Salomón. En el movimiento complejo de una afirmación y una negación simultánea la palabra crea alter -junciones discursivas que provocan el efecto de extrapolación en el lector.

En "El fin", de Borges la extrapolación que articula mundos posibles se produce por la nominalización del sujeto de enunciado "Martín Fierro", diferida en el texto por el empleo de pronombres indefinidos ("alguien", "otro") o de sustantivos comunes ("forastero"). Este nombre propio, cargado con todo un destino, contenido en la memoria del lector modelo, resemantiza el cotexto articulando de esta manera el otro mundo posible en el que un sujeto nominado "Martín Fierro" se aleja y no se sabe más acerca de su vida. En el mundo alternativo del texto de Borges, el destino del sujeto "Martín Fierro" es "el fin". Si antes era un pronombre, ahora el "otro" es el "negro".

"Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre."

La nominalización es la estrategia que activa los movimientos cooperativos de un lector modelo, quien realiza la extrapolación por conexión paradigmática con el texto referencial.

En el texto de Cortázar, "Continuidad de los parques", los mundos posibles tienen distintas propiedades: un hombre leyendo, por un lado, y una pareja de amantes, por el otro. El mecanismo que efectiviza la extrapolación es la reiteración lexical: "novela", "mayordomo", "ventanales", "sillón", "terciopelo verde", "puñal". Estos lexemas articulan un destino con otro.

El texto referencial es producto del efecto de reconstrucción de una novela mediante el discurso contado. De esta manera se instituye, dentro del cuento, otro mundo posible. El cruce de isotopías: *lectura versus escritura, vida versus muerte*, produce en la experiencia de lectura de quien actualiza el texto de Cortázar, una aparente continuación entre un mundo y otro, juego que en el relato se reproduce hasta el infinito.

En esta serie el principio constructivo se hace legible a través de una extrapolación que conjunta dos destinos: la vida y muerte del mago en "Sufrah"; la vida y muerte de Martín Fierro en "El fin"; y, la vida y muerte del lector en "Continuidad de los parques".

En la primera serie la interpolación implica dos destinos para un mismo sujeto; en la segunda, la extrapolación un idéntico destino para dos sujetos. Es así, como a partir de la tematización del destino, se diseña un espacio abierto para la percepción simultánea de posibilidades textuales.

Notas

- 1) Schowb, M.: "El zueco" en Corazón doble, Buenos Aires, CEAL, 1980, P.23.
- 2) Ibidem, p. 26.
- 3) Borges, J. L.: "El brujo postergado" en Historia universal de la infamia (Etcétera), Alianza Editorial, Madrid, 1998.120.
- 4) Ibidem, p. 122.

Bibliografía

-) Borges, J. L.: "El brujo postergado" en Historia universal de la infamia, Etcétera, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
-) Cortázar, J.: "Continuidad de los parques" en Ceremonias, Final de Juego, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
-) Schowb, M.: "El zueco" en Corazón doble, Buenos Aires, CEAL, 1980.
-) Greimas, A.J.: "La semiótica del texto", Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.
-) Eco, U.: Lector in Fabula, Barcelona, Lumen, 1981.
-) Timianov, J.: "Sobre la evolución literaria" en Teoría de los formalistas rusos, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

Sobre las huellas de una historia. Memoria, autobiografía y destino en "El primer hombre" de Albert Camus

Abordar como tema el destino me recuerda a la Literatura griega, a esos héroes trágicos que vivencian el dolor de la caída, el sufrimiento por los designios del hado o por la furia de los dioses. Nadie dejará de recordar a Orestes perseguido por las Erinnias ni a un Edipo vencido ante la verdad del otro acertijo: el de su propio origen. Recorriendo algunas frases de la "Paideia" de Jaeger me encuentro con lo siguiente: "*El problema del drama de Esquilo es el destino siendo el hombre su portador... los verdaderos actores son las fuerzas humanas*"¹; "*Lo trágico en Sófocles es la imposibilidad de evitar el dolor. El destino no reclama la atención como problema independiente. Apartada de él, se dirige por entero al hombre doliente*"²). El hombre en la tragedia griega no puede decidir su destino porque éste lo prefigura a aquel.

Pero, ¿cómo aparece el destino en una novela contemporánea como "El Primer Hombre" de Albert Camus? Nada más pensar los héroes de postguerra como un Mersault de "El Extranjero" o un Tarrou en "La peste", personajes indiferentes ante las ideologías, autosuficientes en su propio andar, pero absolutamente conscientes de la absurdidad de la existencia cuando ésta sólo comporta los resabios de una época decadente. El propio Camus, escritor filósofo o filósofo escritor, ha ideado en la figura de Sísifo la problemática del hombre contemporáneo, especialmente por su caída. Dice en ese ensayo:

"Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras que él es ya mismo piedra. Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. Toda la alegría silenciosa de Sísifo consiste en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. Del mismo modo, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos. Si hay un destino personal, no hay un destino superior, o por lo menos, no hay más que uno al que juzga fatal y despreciable. Por los demás, sabe que es dueño de sus días. En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida,

*como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte”.*³⁾

Camus nos plantea la posibilidad de un Sísifo feliz, conocedor de su destino, consciente de él, dueño de él. Y aquí radica una diferencia entre el destino del que hablábamos con anterioridad: el destino no es motivo para pensar en la irremediable continuidad de los hechos como en las tragedias griegas; el destino en Camus es la certeza del hombre consciente.

El mito de Sísifo me permite aproximarme a la problemática de una novela póstuma de Camus “El Primer Hombre”. Como una paradoja del destino, no pudo concluirla. Era el propio testimonio de su infancia. Reconstruida a partir de opiniones, cartas y hojas sueltas, esta novela es la génesis de lo que quiso ser: el origen de una autobiografía novelada. En ella se entrecruzan dos historias: el del personaje y el del autor. El destino de ambos -uno ficticio, el otro real- se vivencia como un único camino: el viaje hacia la memoria de los recuerdos que dejan indicios de un otro ausente: el padre. Ambas historias conviven en la búsqueda de una identidad: la del personaje -el hijo, sin memoria-, y la del autor hombre -Camus- que plasma con su escritura las huellas de su propia infancia. El acto de escribir se vuelve entonces la mejor manifestación de esa búsqueda de los orígenes, que conlleva necesariamente a preguntarse por lo que se es hoy, por lo que marca al hombre su pasado y su futuro. Me interesan estas dos historias paralelas, la de Jacques Cormery -el protagonista- y la de Camus -el autor-, de las que hablaré en forma simultánea.

La voz de la escritura

Tomo el libro en mis manos. Leo el título “El Primer Hombre” de Albert Camus.

En el centro de la tapa observo un fotomontaje: un grupo de jóvenes dispuestos para una foto. Parecieran ser jugadores de fútbol. El color sepia le da un ligero aire nostálgico a la foto que a su vez enmarca a un muchachito sentado, sonriendo por debajo de un gran gorro. ¿Quién será? Sin ir demasiado lejos en la contratapa se resuelve el enigma. La foto vuelve a repetirse pero esta vez va acompañada de dos comentarios. Uno explica el origen de la foto. El muchacho es Camus cuando tenía diecisiete años y era guardameta del equipo de fútbol de la R.U.A. de Argel. Luego leo el otro texto, es un resumen de la anécdota. Allí aparece la historia del protagonista Jacques Cormery. ¿Y Camus? ¿Por qué la foto entonces? Hacia el final del comentario se alude a que la historia de Jacques sería la de Camus. El paratexto nos prepara entonces para leer una suerte de autobiografía novelada. Philippe Lejeune, en su ensayo “El pacto autobiográfico”, nos dice que cuando no coincide la persona del sujeto, en este caso Albert Camus con la persona gramatical, estamos entonces ante una ficcionalización autobiográfica.⁴⁾ En todo caso ante una alusión del sujeto que no quiere emplear su propio nombre para contar sobre sí mismo. “El Primer Hombre” nos propone un pacto autobiográfico. ¿Y qué tiene que ver con el destino? -me preguntarán ustedes-. Mucho. La voz de la escritura es también una forma de conocimiento; en este caso, una forma de aproximación a la memoria personal del escritor. Gesualdo Bufalino cuando alude a las razones del escribir dice que se escribe “para tratar de creer en nosotros mismos; en este imposible y logrado juego de dados, que se debería, si el universo es

*una metástasis loca, fingir un poco mimarlo, buscarle un orden que nos engañe y que nos salve”*⁵⁾. Escribir para comprendernos, para entender qué somos, en el caso de Camus, para exteriorizar las fuerzas que lo movilizaron a ser lo que fue. Escribir para desandar el destino. Escribir para recordar, como en este caso, los rastros del pasado y exorcizar las angustias de la vida.

“El Primer Hombre” contempla las huellas de una voz autoral. Estas huellas no sólo se deben a los indicios paratextuales sino también a marcas que la escritura de un manuscrito invoca del pasado de Camus sujeto, autor. Las notas al pie de página exponen los comentarios aledaños a la ficción:

*“He intentado descubrir yo mismo, desde el comienzo, de pequeño, lo que estaba bien y lo que estaba mal, ya que nadie a mi alrededor podía decírmelo. Y ahora reconozco que todo me abandona, que necesito que alguien me señale el camino y me repruebe y me elogie, no en virtud de su poder, sino de su autoridad, necesito a mi padre.”*⁶⁾

Ese “yo” divide el espacio enunciativo. Es la primera persona autoral, la voz de una búsqueda. El padre es una figura que asume un estatuto simbólico tanto en la ficción de Jacques como en la marca personal del sujeto Camus. A partir de entonces el texto se nos abre hacia dos rumbos, nos propone dos destinos paralelos pero a la vez compartidos: la ausencia del otro inaugura la palabra autobiográfica.

La búsqueda del padre

*“Cormery, Henri, herido mortalmente en la batalla del Marne, muerto en Saint-Brieuc el 11 de octubre de 1914”.*⁷⁾

Este enunciado epitáfico resume el origen de una búsqueda. Henri Cormery es el ausente, la carnalización de un vacío. El protagonista no tiene memoria, no tiene la palabra “padre” que signifique una referencia hacia su destino. Necesita volver al pasado, a las huellas de esa historia, reconstruirla a través del tiempo y del espacio, a través de palabras fragmentadas de las voces sin nombre. Ese Otro con mayúsculas, es el lugar de la memoria, es el lugar de un discurso que apela más a la recuperación de una identidad que a la revisión de una anécdota. Jacques Cormery, el alter ego ficticio de Camus se propone desandar el camino del padre, como un nuevo Telémaco en tierras de Argel:

*“Cuarenta años más tarde, un hombre, en el pasillo del tren de Saint-Brieuc, miraba desfilar con desaprobación, bajo el pálido sol de una tarde de primavera, aquel país estrecho y chato, cubierto de pueblos y casas feas que se extiende desde París hasta la Mancha.”*⁸⁾

Jacques es el Primer Hombre, el hijo sin pasado en una tierra de inmigrantes. Estos datos cobran un valor importante que se reiteran en todo el relato. El espacio es un mosaico de extranjería,

nadie se siente dueño de su presente ni de su pasado. La familia es un cuerpo mudo, incapaz de sostener la propia historia por el peso de la pobreza:

*"La memoria de los pobres está menos alimentada que la de los ricos, tiene menos puntos de referencia en el espacio, puesto que rara vez dejan el lugar donde viven, y también menos puntos de referencia en el tiempo de una vida uniforme y gris. Tienen, claro está, la memoria del corazón, que es la más segura, dicen, pero el corazón se gasta con la pena y el trabajo, olvida más rápido bajo el peso de la fatiga. El tiempo perdido sólo lo recuperan los ricos. Para los pobres, el tiempo sólo marca los vagos rastros del camino de la muerte."*⁹⁾

El periplo del protagonista recupera los fragmentos de la memoria colectiva. Es necesario imaginar al padre, vivenciar su propia historia, pensar como él, sentirlo en sí mismo. Los cambios temporales colaboran en esa reconstrucción que unas veces será narrada en un discurso directo y en otras a través de la palabra referida:

*"Era una noche del otoño de 1913. Los viajeros habían partido dos horas antes de la estación de Bône, adonde habían llegado de Argel después de una noche y un día de viaje en las duras banquetas de tercera clase. Encontraron en la estación el vehículo y el árabe que los esperaba para llevarlos a la propiedad situada en un pueblo pequeño, a unos veinte kilómetros tierra adentro, y cuya gerencia asumiría el hombre".*¹⁰⁾

Ese otro que llega es el padre, es el inicio de la novela y de la reconstrucción del destino. La fecha -1913- y el lugar -Argel- se nos presentan como indicios de la otra historia, de aquella que sustenta la ficción y que se nos aparece intermitentemente, en los resquicios de la escritura.

*"El avión bajaba hacia Argel. Jacques pensaba en el pequeño cementerio de Saint-Brieuc, donde las tumbas de los soldados estaban mejor conservadas que las de Mondovi. El Mediterráneo separaba en mí dos universos, el de los espacios medidos, donde el viento de arena borraba las huellas de los hombres."*¹¹⁾

El padre muere en la Primera Guerra mundial. Jacques no pudo conocerlo. Había partido cuando apenas tenía meses. Recordemos el año 1913, fecha en que comienza la historia de Jacques y la de Camus. El protagonista vuelve a Argel cuarenta años más tarde a visitar la tumba del padre. El hijo contempla al niño que fue su padre al morir. Él, ahora, lo duplica en edad. En ese presente anecdótico se entrecruza la huella del autor. El pronombre "mí" separa dos tiempos: el del enunciado y el de la enunciación. Es la primera vez que aparece una marca de la primera persona en la ficción.

"No, nunca conocería a su padre, que seguiría durmiendo allá, el rostro perdido para siempre en la ceniza. Había un misterio en ese hombre, un misterio que él siempre había querido penetrar. Pero al fin el

*único misterio era el de la pobreza, que hace de los hombres seres sin nombre y sin pasado, que los devuelve al inmenso tropel de los muertos anónimos que han construido el mundo, desaparecido para siempre".*¹²⁾

La madre: el rostro del silencio

La madre es para el protagonista la memoria del silencio. Analfabeta y casi muda es la figura de la pobreza de los márgenes. Catherine Cormery es el eje motor de la búsqueda del padre. Sujeta a la inmediatez de las pocas palabras o frases pronunciadas se convierte para Jacques en la continuadora de otra memoria, la del destino de los seres despojados de origen:

*"Como desde la muerte de su marido debía cobrar cada trimestre su pensión de viuda de guerra, y la Administración, en este caso el Tesoro -Catherine Cormery decía simplemente que iba al Tesoro, que era para ella un nombre propio, vacío de sentido y que en los niños, por el contrario, evocaba un lugar mítico de recursos inagotables de los que su madre tenía derecho a recibir, de vez en cuando, pequeñas cantidades de dinero-, le pedía cada vez una firma, después de las primeras dificultades, un vecino le había enseñado a copiar un modelo de firma Vda. Camus, que trazaba más mal que bien pero que era aceptada."*¹³⁾

La ficción de Jacques es otra vez un rizoma que absorbe las huellas de la escritura autoral. "Los Mudos / Eran y son más grandes que yo" -dice Camus en las hojas sueltas adjuntadas al manuscrito. Catherine Cormery es la viuda de Camus, sólo presencia en el recuerdo. Y es a ella, paradójicamente, a quien está dedicada la memoria que no pudo reproducir: "A ti, que nunca podrás leer este libro" -dice el epígrafe. Conjunción de la palabra con el silencio.

El maestro: la sustitución del padre

La historia de Jacques recupera la figura del maestro, personaje capital en su destino. En la escuela Jacques descubre un mundo de palabras, inédito en su familia analfabeta en la que perviven los silencios. El maestro es el padre espiritual de Jacques. Sólo él reconoce ese ávido afán de su alumno por superar los límites de su origen: la pobreza, el anonimato de su nombre, las palabras sin huellas, las tierras de Argelia sumidas en la marginalidad social:

"No había conocido a su padre, pero solían hablarle de él en una forma un poco mitológica y siempre, llegado cierto momento, había sabido sustituirlo. Por eso Jacques jamás lo olvidó, como si, no habiendo experimentado realmente la ausencia de un padre a quien no había reconocido inconscientemente, primero de pequeño, después a lo largo de toda su vida, el único gesto paternal, a la vez meditado y decisivo, que hubo en su vida de niño. Pues el señor Bernard, su maestro de la última clase primaria, había puesto todo su peso de hombre en un momento dado, para modificar el destino de ese niño que dependía de él, y en

Garrote, Jorgelina

efecto, lo había modificado."¹⁴⁾

A partir de la fe del maestro en su futuro, Jacques marca una distancia con sus orígenes: luego de la escuela vendrá una beca, el Liceo, la partida a Francia. Los recuerdos se nos suceden como secuencias cinematográficas, importan en la reconstrucción de la memoria los rostros, las actitudes cotidianas de los que rodean a Jacques. Esa es prácticamente su memoria, un relato en imágenes.

Voy leyendo las anécdotas de Jacques en la escuela. En un momento del relato me encuentro con la siguiente frase:

*"En la clase del señor Germain, sentían por primera vez que existían y que eran objeto de la más alta consideración: se los juzgaba dignos de descubrir el mundo".*¹⁵⁾

Una nota al pie de página me indica que el señor Germain es el nombre verdadero del maestro del autor. Otra marca de una voz autobiográfica. Otra escisión ficcional. Hacia el final de la novela me encuentro con dos cartas: una de Albert Camus dirigida al señor Germain, fechada el 19 de noviembre de 1957, y la otra del señor Germain dirigida a su "pequeño Albert" proveniente de Argel, con fecha 30 de Abril de 1959. En la primera, Camus le comenta al maestro la distinción del Premio Nobel: *"cuando supe la noticia, pensé primero en mi madre y después en usted. Sin usted, la mano afectuosa que tendió al niño pobre que era yo, sin su enseñanza y su ejemplo, no hubiese sucedido nada de todo esto."*¹⁶⁾ Camus es el Jacques niño, el rostro de su propio pasado. En la segunda carta, el maestro le dice: *"Siempre has mostrado un pudor instintivo ante la idea de descubrir tu naturaleza, tus sentimientos. (...) Creo conocer bien al simpático hombrecito que eras y el niño, muy a menudo, contiene en germen al hombre que llegará a ser. El placer de estar en clase, resplandecía en toda tu persona."*¹⁷⁾

Estas cartas me revelan el verdadero Primer Hombre de la novela. Sólo al final de la ficción uno se da cuenta de que aquellas huellas que aparecían en el manuscrito eran indicios de la verdadera historia. El texto me propone entonces una nueva lectura, un volver a la palabra resignificada. Las hojas sueltas que completan la edición forman parte de una memoria, de un intento por desentrañar las razones de un destino, las huellas de un hombre en la voz de su escritura.

Notas

- 1) Jaeger, W.: "Paideia", México, F.E.C., 1946, pág. 235.
- 2) Jaeger, W.: Ibid, pág. 258.
- 3) Camus, A.: "El mito de Sísifo", Buenos Aires, Losada, 1973, Trad. Luis Echávar, pág. 131-133.
- 4) Lejeune, P.: "El Pacto Autobiográfico", en Revista "Suplementos Arthropos", N°29, Trad. de Ángel G. Loureiro del primer capítulo del libro de Philippe Lejeune "Le pacte autobiographique", París, Seuil, 1975, pp.13-46.
- 5) Bufalino, G.: "Las razones del escribir" en "Suplemento Cultura" del diario "El Litoral", Santa Fe, 19 de julio de 1997. Pág. 3. del libro "Cere Perse", Sellerio, Palermo, Italia, 1985, Trad. Ariela Borgogno y Adriana Crolla.

Sobre las huellas de una historia...

- 6) Camus, A.: "El Primer Hombre", Barcelona, Colección Andanzas, Tusquets, 1996, 6a.ed. Trad. Aurora Bernárdez, pág. 40.
- 7) Ibidem, pág. 29.
- 8) Ibidem, pág. 27.
- 9) Ibidem, pág. 75-76.
- 10) Ibidem, pág. 16.
- 11) Ibidem, pág. 168.
- 12) Ibidem, pág. 167.
- 13) Ibidem, pág. 177.
- 14) Ibidem, pág. 120.
- 15) Ibidem, pág. 128.
- 16) Ibidem, pág. 295.
- 17) Ibidem, pág. 296.

Bibliografía

-) Camus, A.: "El Primer Hombre", Barcelona, Tusquets, Colección Andanzas, 1996, 6a.ed., Trad. Aurora Bernárdez.
-) Camus, A.: "El mito de Sísifo", Bs.As., Losada, 1973, Trad. Luis Echávar.
-) Bufalino, G.: "Las razones del escribir" en "Suplemento Cultura" del diario "El Litoral", Santa Fe, 19 de julio de 1997. Pág. 3. del libro "Cere Perse", Sellerio, Palermo, Italia, 1985, Trad. Ariela Borgogno y Adriana Crolla.
-) Jaeger, W.: "Paideia", México, F.E.C.
-) Lejeune, P.: "El Pacto Autobiográfico" en Revista "Suplementos Arthropos", N°29, Trad. de Ángel G. Loureiro del primer capítulo del libro de Philippe Lejeune "Le pacte autobiographique", París, Seuil, 1975, pp. 13-46.

El proceso de escritura de Flaubert y de Saer. Rastreo comparativo

El propósito de esta comunicación, hacer un rastreo comparativo entre el proceso de escritura de G. Flaubert y el de J. J. Saer, a fin de reconocer:

- 1- los rasgos flaubertianos que incidieron en este último, y
- 2- los rasgos característicos del propio Saer,

es, por lo menos, arriesgado, ya que utiliza nociones y propuestas de trabajo provenientes de diferentes estudios literarios, a saber: la Crítica Genética y el Comparatismo.

Para tal empresa, contamos con:

- 1- un análisis crítico genético hecho por Raymonde Debray-Genette sobre "Herodías"-relato de Gustave Flaubert, perteneciente a la obra "Tres cuentos", publicada en 1877. Dicho análisis corresponde a un capítulo del libro "Los manuscritos de los escritores", publicado por el Centro Nacional de Investigaciones de La Sorbona en 1993. Este capítulo incluye copias de los manuscritos del mencionado relato, y

- 2- copias de manuscritos correspondientes a diferentes obras de J. J. Saer que tan gentilmente nos concediera. Éstos son: poemas de "El arte de narrar", publicado en 1988; ensayos de "El concepto de ficción", publicado en 1977, y algunas otras obras inéditas.

Para ejemplificar nuestros comentarios, usaremos filminas correspondientes a estos documentos de génesis.

En su juventud, Gustave Flaubert escribe, entre otras obras, "Rabia e impotencia", "Sueño de infierno", "Pasión y virtud", "Viaje a Oriente", algunas de las cuales no están editadas. Estas obras se caracterizan por ser expresiones literarias con un fuerte sabor de romanticismo, cuando Flaubert aún estaba influenciado por lecturas apasionadas de libros caros a su adolescencia, como el Quijote por ejemplo. Pero, aunque joven, romántico y apasionado (y quizás por ello), tenía claras sus ideas, sabía desde un principio qué quería decir. En efecto, los manuscritos de obras correspondientes a esta época de su vida, manifiestan una escritura lineal, sin conflictos enunciativos (*ejemplo 1*).

En cambio, en sus obras posteriores, el puntillismo caracteriza el proceso textual de este escritor francés. Realiza planes y esbozos antes del manuscrito propiamente dicho, con un gran sentido de exhaustividad y rigor (*ejemplo 2*). Las tachaduras, las correcciones, están destinadas a hacer desaparecer los detalles pintorescos, tales como los epítetos, en una tendencia a "naturalizar". A

propósito, dice Raymonde Debray Genette en su trabajo citado:

"La primera vez que aparecen (en un esbozo del cuento "Herodías"), los caballos tienen ... epítetos: espléndidos, magníficos... De estas calificaciones no quedará nada. Porque Flaubert sabe que es mejor sugerir que afirmar. La sugestión vendrá de una coloración asiria, ..., como la bruma en un dibujo." (ejemplo 2').

Saer no maneja cuadernos de trabajo y escribe de un modo más "espontáneo", sin tantos planes y borradores previos. Hay escritos suyos sobre diarios o sobre el papel de algún hotel (*ejemplo a, ejemplo b*). Pero, al igual que Flaubert, efectúa tachaduras con el criterio de desterrar los pintoresquismos, sobrecargas sintomáticas o redundancias (*ejemplos c y d*). Muchas de estas tachaduras tienen en el escritor argentino la finalidad de manifestar su postura cosmopolita frente al mundo (*ejemplo e*).

Los garabatos, sean dibujos, marcas o señales, son usados por los dos escritores.

Flaubert utiliza marcas y señales o flechas indicadoras que implican una búsqueda de sutileza. Sutileza que exige cambios en algún sintagma para obtener precisión más que belleza terminológica. (*ejemplo 4*).

A propósito de la dicotomía precisión-belleza, dice Raymonde Debray Genette:

"... cuando Flaubert compara (los caballos) con antílopes o cabras, busca estos comparandos en órdenes naturales que están demasiado próximos. Flaubert tiene la comparación blanda y fácil. Es su punto débil. Proust llegaba incluso a decir que tal vez no había en Flaubert ni una sola metáfora bella." (ejemplo 4').

Saer repite esta actividad escrituraria, atendiendo a la misma función: corregir (*ejemplo f*).

Pero además, y a diferencia de Flaubert, garabatea dibujos o guardas que nada tienen que ver con el texto. Pareciera ser que Saer logra distenderse mucho más frente al papel y tener, si bien un fuerte compromiso con la realidad, una relación más amable con la literatura (*ejemplo g y h*).

Volviendo a Flaubert, reconocemos entonces, a través de los documentos de génesis de "Herodías", un proceso textual trabajoso, riguroso como dijimos al principio de esta exposición. Este cuento, escrito en su madurez, cuenta con:

1- documentos pre-redaccionales, esto es, (*ejemplo 2'*) esbozos y planes de la obra que está por escribir. Aún no conoce con certeza lo que quiere expresar y cómo expresarlo. Momento éste en que el escritor comienza a darle forma, en el papel, a las impresiones y sensaciones que tiene en su espíritu. Luego, el escritor ya sabe de un modo menos confuso, qué va a escribir, cómo lo va a hacer: entonces llegó la hora de escribir los

2- documentos redaccionales, es decir, diferentes borradores de la obra que ya está escribiendo (*ejemplo 3*). El escritor se arrepiente, por ejemplo, de la estructura de su obra; o duda de la posición del narrador, etc. entonces reescribe, tacha, rompe, ensucia, empieza de nuevo, y por último escribe el

3- documento de acabado final, o sea, el manuscrito propiamente dicho. Flaubert ya escribió el último borrador. No más correcciones ni arrepentimientos. Sólo resta publicarlo.

Tal proceso textual contiene algunas variantes, tales como los cambios verbales. Cito nuevamente a Raymonde Debray Genette:

"En el esbozo, el novelista suele emplear el presente. El borrador... está (fundamentalmente) en pasado." (ejemplo 2'" y ejemplo 4').

Esta cuestión puede ser manifestación de sus dudas, de sus conflictos enunciativos, pero también del examen minucioso que hace en sus papeles. Es posible que lo primero sea una consecuencia de lo segundo.

Vemos que Saer, en cambio, al menos hasta donde la lectura de los manuscritos que tenemos nos permiten ver, no tiene mayores conflictos enunciativos y, por lo tanto, no encontramos en el proceso escriturario que él experimenta, cambios en la persona del narrador o cambios en los tiempos verbales. De hecho, el manuscrito de su ensayo "El hacedor", por ejemplo, mantiene siempre la primera persona del narrador (*). Pero al momento de realizar la corrección final de algún borrador, introduce variantes tendientes a enfatizar alguna idea que le interese en especial (*ejemplo i*).

Hicimos la constatación de la aseveración efectuada por Saer en su ensayo "La Novela", de "El concepto de ficción", cuando dice que la novelística moderna, a partir de Flaubert sobre todo, ha sido observada con suma atención. En efecto, Flaubert inaugura una determinada manera de pensar y de escribir. No existen en Saer todas las etapas vividas por aquél durante el proceso textual, en busca de la palabra justa. Pero no podemos menos que decir que Saer, continúa con esa búsqueda de precisión. Es por esto que las operaciones escriturarias que manejan ambos escritores son las mismas (supresión, sustitución, permutación por ejemplo).

Esta es sólo una muestra del rastreo que se puede hacer en los documentos de génesis, ya en los manuscritos o en algún otro "papel" del escritor: cartas, diarios íntimos, entrevistas, etc. Muchos otros ítems son susceptibles de análisis y comparación, por ejemplo:

- la relación entre los manuscritos de cada uno de estos escritores con el texto publicado, o
- el punto de vista que tengan con respecto a su época o al espacio geográfico al que pertenecen, pero el tiempo estipulado para esta ponencia nos permitió llegar hasta este punto en el develamiento de los senderos de la creación.

Comentarios sobre los ejemplos.

1- Esta es una visión panorámica de manuscritos de "Viaje a Oriente". Observen el trazo corrido. El papel no tiene manchas. Manifiesta un proceso creativo firme, con ideas claras y contundentes. Parece que las palabras son encontradas oportunamente y sin mayor dificultad.

2- Este es un esbozo del cuento "Herodías", una suerte de plan de lo que posteriormente va a ser ya el manuscrito propiamente dicho. Al lado figura su transcripción. En este esbozo, vemos cómo, durante la escritura de este cuento, Flaubert ensucia el papel.

2'- En la transcripción de este esbozo, podemos observar lo que acabamos de decir. En el séptimo renglón figura el sustantivo "caballos" con los epítetos "espléndidos" y "magníficos". Como dice Debray Genette, la sugestión vendrá de una coloración asiria, es decir, de una atmósfera épica, ya que en la obra publicada, estos epítetos no figuran, mientras que aparece: *"Allí, caballos blancos,*

acaso un centenar, comían cebada en un pesebre. El procónsul enmudeció de admiración. Eran flexibles como serpientes, ligeros como pájaros." Notamos en este pequeño párrafo, entonces, la carga épica que Flaubert le da a la obra en su totalidad.

a- Este poema está escrito sobre un diario o una propaganda, durante algún paseo o alguna diligencia en París. No tenemos la fecha exacta, pero fue creado entre 1975 y 1980. Es un poema inédito. Pareciera llamarse "Señales del río Lot", pero en él deja de lado todo lo que tiene que ver con lo meramente descriptivo o pintoresco para darle al poema en su conjunto una atmósfera reflexiva.

b- Este otro poema está escrito en una hoja que tiene el membrete de un hotel de Bruselas. Al igual que el poema anterior, este poema tampoco tiene fecha, y también está inédito.

c- El poema que estamos observando está publicado en "El arte de narrar". En el tercer verso, el adjetivo "cualquiera" está tachado. Este mismo adjetivo se presenta en el cuarto verso. Al tachar el "cualquiera" del tercer verso, evita la repetición. Por otra parte, notamos que dicho adjetivo es "no connotativo" indefinido, lo cual le imprime al verso un matiz de vaguedad que colabora con la pérdida del "color local".

d- Este es un fragmento del manuscrito del ensayo llamado "Sobre la cultura europea", perteneciente al libro "El concepto de ficción". Al final del quinto renglón y principio del sexto está tachada la palabra "superpotencia" y reemplazada por el nombre "Estados Unidos". "Superpotencia" tiene una significación que el frío nombre "Estados Unidos" no tiene. De este modo, Saer se muestra "distanciado" frente al texto.

e- Este manuscrito es el correspondiente a "El Hacedor": ensayo publicado en "El concepto de ficción". En el antepenúltimo renglón está tachada la palabra "idioma" y reemplazada por la palabra "tiempo". Así, queda: "Borges ha escrito cuatro o cinco libros que figuran entre los más perfectos de nuestro tiempo", en lugar de nuestro idioma, dejando de lado las diferencias y poniendo de manifiesto una característica común a todos los pueblos.

4- Esta filmina es la transcripción de un "manuscrito" del cuento "Herodías". Efectivamente, en el lado inferior derecho de la transcripción del manuscrito, podemos ver la utilización de una señal para reemplazar una parte de la frase por otra, con igual significado, pero expresado de manera diferente. En efecto: "el motivo que hacía que estuvieran encerrados", se abre mediante una especie de flecha a otra manera alternativa de decir lo mismo: "el motivo que los había hecho poner allí".

4'- Del lado inferior izquierdo de esta transcripción podemos observar estas comparaciones.

f- "La escalera real servida" es un poema de "El arte de narrar". Pero, en este punto, cabe aclarar que, tanto los poemas de "El arte de narrar" como los ensayos de "El concepto de ficción", si bien están reunidos en un mismo libro publicado en una fecha determinada, no se escribieron cercanos a esa fecha ni todos en la misma época. Hecha la aclaración, volvemos al tema de los garabatos. En el tercer verso, Saer usa un paréntesis que indica un cambio en el orden de la oración. El adjetivo "tersa", simplemente, es cambiado de lugar. Como Flaubert, realiza cambios sutiles para lograr mayor precisión.

g- Lo que acabamos de decir, lo vemos, por ejemplo, en "La canción material", ensayo de "El concepto de ficción". Todo el manuscrito está rodeado por unos dibujos geométricos hechos al azar.

h- Este manuscrito está inédito. Es un cuento sin terminar. También tiene dibujos, ya geométricos, ya redondeados. En la parte inferior hay un número, tal vez telefónico, tal vez no.

2''- Aquí volvemos a ver el esbozo.

3- Este es un borrador. Al no ser el manuscrito que va a ser presentado a la editorial, el escritor aún no se ocupa del grado de legibilidad que tiene. Las manchas debido a las correcciones que hace son permanentes.

2'''- En la transcripción del esbozo, los verbos en presente aparecen en este orden:

- en letra imprenta común: está, descende, viene, son, enmascara, puedes, responde, cuenta, vienen, cuidan y están,
- en letra cursiva: llega, responde, contando, escribe y vestidos.

Hay algunos verbos conjugados en otro tiempo, por ejemplo, en el sexto renglón del lado izquierdo figura un verbo que indica una acción pasada: "estaba", pero éstos son los menos.

De, aproximadamente 20 verbos, 13 están en presente.

4'- En cambio, en la transcripción del borrador que vimos, los verbos suelen estar en pasado, si bien todavía hay verbos en presente: de, más o menos, 50 verbos, sólo unos 8 están en presente.

*- Manuscrito que no presento por una cuestión de orden práctico: el ejemplo contaría con muchas hojas, por lo cual exigiría demasiado espacio.

i- Este es un manuscrito de "Sobre la cultura europea" de Saer. Cuando lo escribe, nombra a Nietzsche (en el renglón nº 7 comenzando a contar desde abajo) entre otros pensadores y escritores importantes. Al nombrarlo, lo está considerando por sobre muchos otros. Considerarlo a él implica considerar sus ideas. No obstante, en el momento de hacer correcciones decide enfatizar las ideas nietzscheanas, redactando una cita al respecto, en la que dice (está a lo largo de todo el costado izquierdo de la hoja): "Nietzsche aspiraba a la unidad europea, pero por odio al nacionalismo: un nacionalismo paneuropeo le hubiese repugnado igualmente." De este modo, él adhiere a una postura anti-nacionalista.

Reconocemos que esta cita fue hecha en otro momento del proceso textual porque: en tanto que el texto central (donde nombra a Nietzsche) está hecho a máquina, el nº de cita (un poquito más arriba de la palabra Nietzsche), que está agregada, ya que no hay espacio para su colocación, es escrita a mano, al igual que la cita misma.

Notas

-) Los números corresponden a documentos de génesis de Gustave Flaubert.
-) Las letras corresponden a documentos de génesis de Juan José Saer.

Bibliografía

-) Friedrich, Hugo: 1969, "Tres clásicos de la novela francesa", Buenos Aires, Losada.
-) Grésillon, Almuth: 1994, "Éléments de critique génétique", París, Universidad de Francia.
-) Hay, Louis: 1993, "Les manuscrits des écrivains", Troisième partie: "Genèse d'une description": Raymonde Debray Genette, París, CNRS.
-) Montaldo, Graciela: 1987, "Juan José Saer. El limonero real", Buenos Aires, Hachette.
-) Weisstein, Ulrich: Introducción a la literatura comparada. Barcelona, Planeta.

Corpus

-) Flaubert, Gustave: "Tres cuentos", Barcelona, Bruguera, 1980.
-) Saer, Juan José: "El arte de narrar", Santa Fe, UNL, 1988; "El concepto de ficción", Buenos Aires, Ariel, 1997.

Se terminó de imprimir en la imprenta de ATE, y el trabajo de armado final en la imprenta de la UNL, en el mes de agosto de 2000 - Santa Fe - Argentina.