

**A
C
T
A
S**

**IX JORNADAS
NACIONALES
DE
LITERATURA
FRANCESA**

**15 al 18 de mayo
de 1996**

CORRIENTES



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE

266 5321

39-4-54 I

**IX JORNADAS NACIONALES DE
LITERATURA FRANCESA**

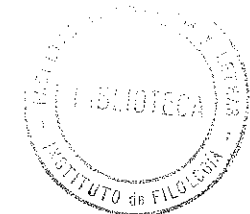
15 al 18 de mayo de 1996

CORRIENTES



INDICE

LA VILLE DE PARIS DANS RUE DES BOUTIQUES OBSCURES DE PATRICK MODIANO. Ana I. Alba Moreyra Susana B. Nigro de Rapela	3
DU PLUS DES EXILS A UNE ISSUE POSSIBLE. Mónica Martínez de Arrieta	13
LE FECOND EXIL DE JOACHIM DU BELLAY. Margarita Ferrari	27
EL EXILIO CIUDADANO COMO METAFORA DE UN ESPACIO DEGRADADO. Daniela Peña	35
UN COIN DE PARIS ENSOLEILLÉ: LES ALLUMETTES SUÉDOISES DE ROBERT SABATIER. Silvia E. Miranda de Torres	45
LA CIUDAD SIMBOLO, EN DENIER DU REVE DE MARGUERITE YOURCENAR. Ana María Llurba	61
ROMA COMO EPICENTRO CIVILIZADOR EN MEMOIRES D'HADRIEN DE MARGUERITE YOURCENAR. Estela Blarduni	69
BAUDELAIRE: EL EXILIO METAFISICO. Hugo Armando Jesús Bezza i	75
FRONTERA DE LA ESCRITURA. Blanca Arancibia	83
Le Paris de ZAZIE DANS LE METRO Silvia A Anad	93
PRESENCIA DE FRANCIA EN LA OBRA DE LEOPOLDO LUGONES Pierina Lidia Moreau	101



PARIS SOUS L'OCCUPATION, DANS LE ROMAN. Pierina Lidia Moreau	115
L'IMAGINAIRE DANS LA INVENCION Y LA TRAMA, de Adolfo Bioy Casares. Nathalie Gambin	131
DES "CITÉS SPLENDIDES" À "L'IGNOBLE PETITE VENISE". VILLES RÉVÉES, VILLES PARCOURUES DANS MADAME BOVARY. Susana G. Artal	141
PARIS ET LES PARISIENS dans FORTE COMME LA MORT de Guy de MAUPASSANT. Graciela Ortiz	149
BOSQUEJOS DEL ENSUEÑO: LA OTRA CIUDAD DE BAUDELAIRE. Analia Montes	157
SAINT-EXUPÉRY EXILIADO Y EL EXILIO DEL PRINCIPITO. María Josefa Winter de Tamburini	167
LA CIUDAD Y LA LITERATURA. LA EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD EN EL CAMINO DE EMMA BOVARY A LA CIUDAD. Elena Tardonato Fallere	177
AU COEUR DE LA VILLE Nora P. Vera de Tamagnini	185
LOS EXILIOS INTERIORES DE L'EXIL ET LE ROYAUME DE ALBERT CAMUS Adriana M. Romano Muñoz	193
"CIUDAD ONÍRICA Vs. CIUDAD REAL EN UN RELATO DE GERARD DE NERVAL". Ana María Rossi de Borghini	199
LA CARTUJA DEL EXILIO FINAL. Jorge Alberto Piris	205

LA VILLE DE PARIS DANS *RUE DES BOUTIQUES* OBSCURES DE PATRICK MODIANO

Ana I. Alba Moreyra
Susana B. Nigro de Rapela.
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA)

Il n'est pas frappant de constater que la ville de Paris tient toujours une place importante dans les romans de Patrick Modiano. En effet, elle n'est pas seulement le lieu privilégié où se déroule l'action, mais elle devient aussi l'un des personnages principaux de son univers romanesque. *La Place de l'Etoile*, *La Ronde de Nuit*, *Les Boulevards de Ceinture*, *Rue des Boutiques Obscures*, *Quartier Perdu*, autant de titres qui recomposent la belle idée de la ville.

Pourquoi Paris est-il évoqué avec tant d'insistance dans ces romans ? Pourquoi ce sujet est-il récurrent ? L'oeuvre de Modiano témoigne d'une profonde connaissance de la ville de Paris ; l'exactitude avec laquelle il décrit des itinéraires montrent qu'il n'est pas de meilleur guide pour visiter la Capitale ni de piéton plus précis. Fortement marqué par la période de l'Occupation, que pourtant il n'a pas vécu, le romancier s'attache à faire revivre dans plusieurs de ses romans l'atmosphère trouble et pesante du Paris des années quarante.

Le livre qui nous occupe, *Rue des Boutiques Obscures*, trace les différents parcours du protagoniste -Guy Roland- dans les rues de Paris, en quête d'une identité perdue. Classique par son écriture mais moderne par sa composition, ce roman exige du lecteur une participation active : il doit s'efforcer de reconstruire le puzzle que cette histoire lui propose.

Le rôle de la ville dans cette recherche du passé oublié constituera l'objet central de notre étude. Pour ce faire, nous commencerons par analyser brièvement le titre, qui se révèle significatif ; ensuite nous essaierons d'assembler les différentes pièces de ce puzzle en suivant les itinéraires réels, supposés et évocateurs de souvenirs. En guise de conclusion, nous tâcherons de dégager l'une des interprétations possibles du roman et de déceler la place qu'occupe Paris dans *Rue des Boutiques Obscures*.

En général, toutes les pistes que le narrateur recueille au long de son enquête le conduisent toujours à une adresse. Celle du titre n'en est pas l'exception, au contraire, elle se pose en l'un des pièges de l'histoire : il ne s'agit pas d'une rue de Paris, comme l'on s'y attendait, mais de Rome. Cette adresse

appartient à un nommé Pedro Jimmy Stern avec qui Guy Roland croit finalement s'identifier. Et c'est justement à cette Rue des Boutiques Obscures, 2 qu'il pense retourner, faute de nouvelles pistes, dans l'espoir de retrouver sa vie passée.

À partir du moment où le protagoniste entreprend ses recherches, Paris devient le personnage principal de cette histoire. Cet essai de reconstruction de son identité n'est possible que grâce aux noms des rues, aux adresses, comme le confirme le propre Guy Roland :

"... mais s'il n'y avait pas, de temps en temps, une plaque de rue ou une enseigne lumineuse, comment pourrais-je me guider ?"¹

a) Itinéraires réels

C'est dans un bar de la rue Anatole-de-la-Forge où Paul Sonatchizé fournit la première piste à notre héros : il lui présente un ami, Jean Heurteur, propriétaire d'un restaurant situé à la limite de Ville d'Avray et de Saint-Cloud, qui pourrait l'identifier. En effet, Heurteur l'associe à un ancien client qui fréquentait souvent une boîte de nuit accompagné d'un nommé Stioppa de Djagoriew. Il conseille à Guy de se rendre à l'hôtel Castille, rue Cambon, où il allait d'habitude avec sa bande d'amis. Une annonce nécrologique -tirée d'un journal que Heurteur lui a donnée- où figure le nom de Stioppa, le conduit au numéro 19 de la rue Claude Lorrain. Il s'agit de l'adresse d'une église russe où a lieu l'office religieux d'une amie de Stioppa. A la manière d'un vrai détective, il l'attend, le guette, le poursuit -en taxi et à pied- et enfin parvient à le contacter Boulevard Julien Potin où se trouve l'appartement du Russe. Adresse significative, certes, puisqu'il obtient là une piste-clé de sa recherche : deux photos, l'une d'un groupe d'amis, dans laquelle Guy Roland croit se reconnaître ; l'autre d'une certaine Gay Orlow enfant. Dès lors, son enquête se poursuivra autour de cette femme-là. Au cours d'une longue promenade à travers le Quai Branly, le Pont de Bir-Hakeim, les Jardins du Trocadéro, l'Avenue New York, l'esplanade du Musée d'Art Moderne, Waldo Blunt, ex-mari de Gay Orlow, lui

¹ Modiano, Patrick *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Folio, 1993, p.167 ; à partir

d'ici on donne le numéro de la page après la citation

apporte une autre pièce- le nom de Freddie Howard de Luz- de ce véritable casse-tête.

Un restaurant de la rue de Bassano est l'endroit choisi pour un nouveau rendez-vous, cette fois, avec Claude Howard de Luz, cousin de Freddie. C'est par une information donnée par celui-ci qu'il arrive au château de Valbreuse, près de Paris, où il se rend compte qu'il est tombé sur une fausse piste. En effet, il n'était pas Freddie Howard de Luz, comme il le supposait, mais un certain Pedro :

Je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes. Pedro. (RBO, 97)

10 bis, rue Cambacérès, ancienne adresse de Pedro, un nouveau chemin s'ouvre devant Guy Roland. D'une conversation avec la locataire actuelle de l'appartement se dégagent plusieurs données fondamentales dans l'assemblage du puzzle : son nom complet Pedro McEvoy, sa relation avec Denise Coudreuse, leur départ furtif pour Megève, un agenda où se trouve l'acte de naissance de Denise et l'adresse de ses parents, 19, quai d'Austerlitz.

Son prochain itinéraire l'amène donc à cette adresse où il y a aussi un bar. Un entretien avec le propriétaire lui permet de connaître quelques détails de la vie de Denise : elle était mannequin comme bien le témoignait une photo prise par Jean-Michel Mansoure et tirée d'une revue de modes. Le quartier de Montmartre devient le lieu de rendez-vous avec ce photographe qui, pourtant, n'apporte rien à son investigation.

Le jockey André Wildmer, membre du groupe d'amis de Freddie Howard de Luz, lui confirme les renseignements recueillis, lors d'une rencontre hasardeuse dans un bar de l'Avenue Niel :

-Pedro, tu ... tu ne me reconnais pas ?

-Non.

-Pedro, je suis André Wildmer
(...)
-Pedro, tu ne te souviens pas
quand nous allions à
Valbreuse avec Freddie ... ?
-Pas très bien (...)
-Pedro ... mais alors ... alors
tu es vivant ?
(RBO, 187)

Avant de finir cette étape des parcours réels, deux remarques s'imposent, l'une portant sur le personnage, l'autre sur la méthode employée pour obtenir des renseignements.

Quant au premier, nous constatons de différents états d'âme au fur et à mesure qu'il avance dans ses recherches : tantôt il se sent découragé, angoissé, apeuré, tantôt il éprouve une certaine joie, un certain espoir lorsqu'il croit se trouver sur une bonne piste. En ce qui concerne la méthode, nous observons qu'il cherche des prétextes divers pour se mettre en contact avec les personnes pouvant l'aider. Les motifs utilisés pour aborder Stioppa -écrire un livre sur l'immigration- et Waldo Blunt -être cousin de Gay Orlow- en constituent de clairs exemples.

b) Itinéraires évocateurs de souvenirs

Une vision panoramique de la fenêtre de l'appartement du photographe Mansoure, au numéro 1 de la rue Gabrielle à Montmartre, lui rappelle des moments vécus avec Denise :

*J'avais marché jusqu'à la
fenêtre et je regardais, en
contrebas, les rails du
funéculaire de Montmartre, les
jardins du Sacré-Coeur et plus
loin, tout Paris, avec ses
lumières, ses toits, ses ombres.
Dans ce dédale de rues et de
boulevards, nous nous étions
rencontrés un jour Denise
Coudreuse et moi. (RBO, 147)*

Une vive tache blanche, appartenant à un costume d'un tel Scouffi -qui habitait 97, rue de Rome- dans le même immeuble de Denise, éveille en lui de nouveaux souvenirs : les sorties que Guy et Denise faisaient ensemble. Il l'attendait dans un bar situé au coin de la rue de Rome et du boulevard des Batignolles, et puis, tous les deux prenaient le boulevard de Courcelles, passaient devant les grilles du parc Monceau, pour enfin se rendre au restaurant basque de l'avenue Victor-Hugo. Ils allaient souvent au cinéma Royal-Villiers, place de Lévis, et pour rentrer ils rejoignaient la rue Rome, jusqu'au 97. Le narrateur confirme ces itinéraires à mesure qu'il les refait :

*Hier soir, en parcourant ces
rues, je savais bien qu'elles
étaient les mêmes qu'avant (...)
les immeubles n'avaient pas
changés, ni la largeur des
trottoirs ... (RBO, 161)*

Lorsque Guy Roland fouille dans la boîte à biscuits, reçue à Valbreuse, et qu'il examine les papiers de la République Dominicaine, un déclic se produit dans sa mémoire. Il essaie de retracer le rôle qu'il jouait dans la légation dominicaine. Le centre d'intérêt de ses recherches s'oriente désormais vers le XVI^e arrondissement, endroit où il suppose que cette légation avait siégé.

Il est étonnant de remarquer l'importance qu'acquiert la ville de Paris dans la description de cet itinéraire. A nos yeux, il y a ici un rapport étroit entre les rues, les souvenirs et les sentiments qu'éprouve notre protagoniste :

*... la rue silencieuse bordée
d'arbres que je revoyais dans
mon souvenir correspondait
aux rues de ce quartier (...) Je
me postais au début de chaque
rue, espérant que les arbres,
les immeubles, me causeraient
un coup au coeur. J'ai cru le
sentir au carrefour de la rue
Molitor et de la rue Mirabeau
et j'ai eu brusquement la*

certitude que chaque soir, à la sortie de la légation, j'étais dans ces parages. (RBO, 166)

En marchant par le quai de Passy, le Pont de Bir-Hakeim, l'avenue de New York, la place de l'Alma, la place de la Concorde, la Rue Royale, la rue Saint-Honoré et la rue Cambon, notre héros a l'impression *de marcher sur ses anciens pas*. Encore une fois, c'est la ville et, en particulier, la rue qui l'aide dans sa fouille obsessionnelle du passé.

c) Itinéraires supposés

Nous pouvons en distinguer deux. Le premier se situe au faubourg Saint-Honoré lorsque Guy/Pedro, qui avait déjà fixé un rendez-vous avec Denise, lui achète une bague pour son anniversaire. Voyons l'impression qu'il a, ce jour-là, de la ville :

... Un soir d'hiver où la neige qui tombait sur Paris se transformait en boue. Les gens s'engouffraient dans les entrées du métro et marchaient en se hâtant (...) Noël approchait (...) nous pouvions nous perdre dans cette ville parmi toutes ces ombres qui marchaient d'un pas pressé.
(RBO, 182)

Le deuxième porte sur les événements qui précèdent le départ de Guy et Denise pour Megève. Notre protagoniste imagine, les yeux fermés, tous les détails de leur fuite hâtive. D'abord, il cherche Denise, square Edouard VII, dans la maison de couture où elle travaillait. Puis, ils passent une dernière fois rue Cambacérès pour reprendre leurs bagages, là ils se souviennent des moments vécus ensemble. Finalement, ils se rendent à la Gare de Lyon pour prendre le train vers la Suisse.

Dès lors, les péripéties de notre héros se dérouleront hors de Paris. C'est pour cette raison que nous ne suivrons plus sa trace, car cela échapperait au but de notre travail.

Compte tenu de tout ce qui précède, nous pouvons tirer quelques conclusions.

D'abord, nous avons repéré la présence de trois mots indispensables pour la compréhension du roman : **identité, ville et souvenirs**. C'est justement dans la ville de Paris que le personnage commence son enquête en vue de récupérer son identité disparue. A mesure qu'il progresse dans ses recherches, des souvenirs affleurent :

"...Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches ..." (RBO, 238).

Ces trois termes deviennent inséparables : on ne peut concevoir l'un sans établir des rapports immédiats avec les deux autres. Toute dissociation demeure donc impossible.

Ensuite, nous avons constaté que *Rue des Boutiques Obscures* n'est qu'une succession d'êtres et de chemins qui ne mènent nulle part. En effet, Guy Roland devra laisser tomber ses investigations car les personnes pouvant lui apporter de nouveaux renseignements sont mortes ou ont disparu. Comme bien l'affirment Nettelbeck et Hueston, c'est le groupe qui semble donner à l'identité de Guy Roland sa forme et sa signification. Voilà pourquoi le narrateur redeviendra, après la dispersion du groupe, "cette silhouette claire", solitaire et diffuse, qu'il était au début du roman.

Par ailleurs, il ne fait pas de doute que la ville de Paris joue un rôle décisif dans le déroulement de l'enquête menée par notre héros. Comme nous l'avons déjà annoncé, chaque piste le conduit à des endroits différents, publics et privés, appartenant, le plus souvent, à deux arrondissements dominants : le XVI^e et le XVII^e. Que les lieux publics -hôtels, bars, restaurants- soient plus nombreux, cela ne surprend pas car en général, ils constituent des points privilégiés de rencontre, d'échange et de sociabilité dans une ville.

En plus, nous avons remarqué que le protagoniste de cette histoire manifeste une connaissance aussi étonnante de la Ville-Lumière que Modiano lui-même. La preuve en est donnée par les deux citations ci-dessous, l'une, tirée du roman et prononcée par Guy Roland, l'autre, commentée par un critique.

"Je crois que je connaissais tous les endroits publics, tous les immeubles de Paris qui possédaient des doubles issues" (RBO,210)

Paris, on dirait que Modiano en connaît le moindre réverbère, tous les silences, toutes les énigmes et il n'a pas son pareil pour en évoquer les heures dissoutes, tapies dans l'éternel autrefois (Jean-Louis Ezine)

Finalement, à travers la lecture de *Rue des Boutiques Obscures*, nous assistons à la découverte d'un Paris autre. Plutôt qu'un Paris touristique, aux parcours toujours les mêmes, Patrick Modiano nous dévoile une ville-protagoniste, jouant non pas le rôle de simple cadre géographique de l'histoire racontée, mais celui de personnage principal, de personne, de complice, permettant le déroulement de l'action. Et c'est précisément en cette façon d'aborder le thème de la ville que réside l'une des originalités du roman que nous avons bien voulu vous présenter aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

MODIANO, Patrick.
Rue des Boutiques Obscures, Paris, Folio, 1993
La Place de l'Etoile, Paris, Folio, 1989
Les Boulevards de Ceinture, Paris, Folio, 1989
Villa Triste, Paris, Folio, 1989
Quartier Perdu, Paris, Folio, 1994

EZINE, Jean-Louis "Patrick Modiano: L'Homme du cadastre" *Magazine Littéraire* n°326, novembre 1988

NETTELBECK, Colin W., HUESTON, Pénélope A., *Patrick Modiano, pièces d'identité. Écrire l'entretemps*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1986.

DU PLUS LOIN DES EXILS A UNE ISSUE POSSIBLE

DE *Les oiseaux vont mourir au Pérou* DE ROMAIN GARY

A *Les amants taciturnes* DE MICHEL TOURNIER

Lic. Mónica Martínez de Arrieta
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

- Les mondes, extérieur et intime, sont, pour certains hommes de véritables terres d'exils inévitables, volontaires ou imposés. Depuis l'expulsion hors de leur patrie avec défense d'y rentrer, jusqu'à la solitude inébranlable du bannissement intérieur, l'éventail des marginalisations humaines est inépuisable.

Dans tous les cas *"l'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale"*, comme l'affirmait Victor Hugo.

Les deux histoires de mers, d'amours et de silences que nous avons choisies pour illustrer cette idée, se situent à deux bouts opposés du monde: des plages proches de Lima, au Pérou à celles de Fécamp et d'Avranches en Normandie, l'énorme espace géographique qui les sépare, les rapproche cependant en tant que cadres maritimes et halieutiques de deux fables d'amour noyées dans les vagues des séparations inévitables.

La première nous conduit, à travers un récit classique, vers le spectacle poignant de la plus profonde solitude, des plus terribles expulsions morales, qui poussent parfois les êtres à la recherche de la paix définitive, seule issue possible des exils insurmontables. A l'image de ces milliers d'oiseaux qui viennent mourir mystérieusement sur les plages péruviennes.

La deuxième nous propose un parcours jonché de stratégies narratives différentes, qui nous permettent, sans effort, de reconstruire l'histoire d'Oudalle et de Nadège: une autre mer, d'autres plages, une autre histoire de mer et d'amour, un même exil et pourtant un autre.

Mais, s'il y avait une issue possible? Comment meubler les absences, les silences? Comment construire un édifice protecteur qui puisse assurer les rapprochements, éviter les séparations des couples? Et si c'était *"une maison de mots*



où *habiter ensemble?*, remplie de contes savoureux? Et si c'était la littérature la panacée pour guérir les maladies des exils?

I: - Mer et dunes péruviennes, un café construit sur des pilotis, une passerelle en escalier qui descend vers la plage et, debout sur la terrasse, un homme solitaire qui regarde tomber les oiseaux sur le sable.

"Personne n'avait jamais pu lui expliquer pourquoi ils quittaient les îles du large pour venir expirer sur cette plage, à dix kilomètres au nord de Lima [...]". (1)

Il s'était réfugié au pied des Andes après s'être battu en Espagne, en France et à Cuba,

"[...] parce qu'à quarante-sept ans on a tout de même appris sa leçon et qu'on n'attend plus rien ni de belles causes ni de femmes: on se console avec un beau paysage. Les paysages vous trahissent rarement". (2)

Avec pour toute compagnie cette image d'éternité qu'est l'Océan, il assumait, non sans nostalgie, cet exil choisi, ayant renoncé au refuge toujours possible dans la poésie ou les idéalismes, il continuait à croire aux mystères de la nature. *"[...] Il avait rompu avec les autres, comme toujours lorsqu'on essaie en vain de rompre avec soi-même". (3)*

Les îles au large étaient couvertes de guano. Les oiseaux, ayant peut-être accompli leur mission, venaient ici pour mourir.

Jamais ailleurs, mais toujours dans ce carrefour énigmatique du monde, inondé de cris d'oiseaux, de brisements des vagues contre la côte, d'aboiements des phoques près de la jetée.

Lui aussi avait accompli sa mission dans la Sierra Madre avec Castro et maintenant, mué en sédentaire, ce nomade incorrigible se sentait "un peu poète, un peu rêveur". (4)

Était-il venu sur ces plages pour y mourir comme les oiseaux?

A droite, près d'une dune, une image agonique du carnaval péruvien: une carcasse humaine sur le sable, une bouteille à la main, une autre figure peinturlurée en bleu, rouge et jaune et un nègre étendu sur le dos, en perruque et habit Luis XV.

C'est à gauche qu'il l'aperçut: les cheveux défaits sur ses épaules nues, étincelante d'or, de diamants et d'émeraudes, émergeant entre les vagues et les milliers

d'oiseaux morts ou agonisants. Ce jeune animal féminin s'aventurait dans l'Océan cherchant l'engloutissement définitif dans le liquide.

Il la saisit d'un bond *"et l'eau les recouvrit un instant tous les deux".(5) "Il fallait me laisser, dit-elle en anglais".(6) "Pourquoi m'avez-vous sauvée?"(7)*

Elle avait décidé, sans trop savoir pourquoi, comme les oiseaux, d'en finir justement là, sur ces plages qui semblaient attirer les solitudes.

Il avait choisi cet exil au bord de l'Océan comme *"un infini à portée de la main qui vient vous lécher les plaies et vous aide à renoncer".(8)* Il s'y était réfugié comme d'autres dans la Trappe ou dans une grotte de l'Himalaya pour fuir du monde et d'eux-mêmes, sans pourtant perdre tout espoir:

"Il croyait secrètement à un bonheur possible caché au fond de la vie et qui viendrait soudain tout éclairer, à l'heure même du crépuscule".(9)

Image symbolique et prémonitrice qui se matérialisait maintenant dans cette jeune beauté en larmes, au regard d'enfant, qui implorait son aide. Et lui, qui croyait que l'heure du déclin avait déjà sonné, se sentit soudain comme lâché par la force inouïe de la mer vers son probable sauvetage du naufrage définitif. Et il dit *"Restez".(10)* Sans savoir pourquoi elle était toute nue sous sa robe du soir, ou pourquoi ses mains et son cou étaient couverts d'or et d'émeraudes, mais, *"[...] c'était sans doute le seul oiseau qui pouvait lui dire pourquoi il était venu s'échouer sur ces dunes".(11)*

Et lui, Jacques Rainier, qui cherchait une explication à tout, à la mort des oiseaux sur la plage comme à la tentative manquée, grâce à lui, de cette jeune femme inconnue, pensa alors, que l'existence lui devenait plus facile à supporter et le monde finalement, un objet qu'il pouvait *"prendre dans ses bras et [...] porter vers un destin meilleur".(12)*

Mais il se trompait encore une fois.

Les derniers fantômes carnavalesques jouaient sur la plage avec des souliers à talons hauts et un soutien-gorge qu'ils finirent par jeter dans l'Océan. *"Vous auriez dû me laisser mourir, dit-elle. C'est tellement affreux".(13)* Et il se tortura à la seule pensée d'avoir pu éviter sa souffrance, mais, il n'avait entendu que les cris rauques des cormorans. Pourquoi ces *"derniers débris d'un carnaval qui les avait comblés"*(14) ne lui avaient pas pris sa rivière de diamants ni ses bagues?

Déjà dans sa chambre elle palpait encore sous le peignoir et *"il avait l'impression d'avoir deux oiseaux captifs sous la poitrine".(15)*

Et toute leur solitude s'écrasa d'un coup, les brisements des vagues accompagnaient les brisements des coeurs " dans cette baraque, dans ce café mal fréquenté au bout du monde".(16)

Finalement "il eut soudain l'impression d'avoir malgré tout réussi sa vie au dernier moment".(17) Il était capable maintenant de se ménager une issue.

Mais, il se trompait de nouveau.

Un Anglais en smoking, d'une cinquantaine d'années, des confettis sur les épaules, suivi de son secrétaire en costume de toréador et de son chauffeur, inonda le café d'histoires sordides sur des femmes toujours insatisfaites, infidèles, en fuite, en exil permanent, faute d'ancrage dans une communication authentique, sans masques ni déguisements, seul port sans contrebande où l'on arrive pour ne plus repartir. Il ne voulait pas regarder cet oiseau fragile, lâché trop tôt et sans défenses aux fureurs des tempêtes humaines déchaînées.

"Laissez-moi. Allez-vous-en. Taisez-vous. Je vous en prie, laissez-moi. Pourquoi êtes-vous venus?"

[...]La prochaine fois, ma chérie, laissez tout de même les bijoux à l'hôtel. Ça vaut mieux".(18)

Et cet ancien révolutionnaire chez qui dormait encore un idéaliste, essaya de ne pas entendre, de ne pas comprendre, renonçant une fois encore à son obsession d'explications. Surtout quand l'Anglais parla de Messaline, cette princesse romaine, mère de Britannicus et d'Octavie, fameuse par ses débauches. Et de toutes ces femmes insatisfaites qui exigeaient à leurs amants, comme aux plus renommés des chevaliers courtois, des épreuves amoureuses insolites ou ridicules pour combler au fond l'immensité du vide permanent qui les habitait. Mais, le docteur Guzmán de Montevideo en avait fait d'excellentes mères de famille. C'était le dernier espoir de l'Anglais avec elle. Il finit par pleurer, giflé par le toréador. Et cette pathétique mascarade, véritable image d'eux-mêmes, quitta le café.

Elle s'éloignait pieds nus sur le sable, traînant son écharpe verte, oiseau moribond entre les déjà morts, pendant que les épaves de ce carnaval finissant devenaient des ombres sur cette plage-cimetière d'oiseaux, d'hommes et d'espoirs.

Quand elle se retourna, au sommet de la dune "[...]il n'était plus là. Il n'y avait personne. Le café était vide".(19)

II: LUI-

Yves Oudalle, né à Yport le 21 mars 1930, de père marin-pêcheur et de mère de famille nombreuse. C'est à Fécamp, port des terre-neuvas qu'il commença à rêver: devenir pêcheur de morue, surpasser son père et son frère. C'est ainsi qu'à 13 ans, sous la tutelle d'un oncle, il put signer son premier contrat et connaître la vie d'un mousse de grande pêche: un véritable enfer. "Je porte encore aujourd'hui les stigmates de ce terrible apprentissage".(1) Pour un terre-neuvas le maître, car, il y en a toujours un, est l'armateur, qu'on ne voit jamais mais qui est à leurs yeux "une sangsue mythique, un ogre caché".(2) C'est le capitaine qui donne les ordres en son nom et c'est seulement lorsqu'il est devenu lui-même capitaine qu'il put enfin connaître son armateur.

Il avait 16 ans quand, au bord du Frehel où elle était arrivée avec son frère comme des "émanations de l'armateur"(3) descendus d'un yacht en croisière de luxe, il apprit son nom: NADEGE.

Il faut avouer qu'il venait d'être giflé avec une morue par le second, à qui il avait failli brûler la belle barbe en essayant d'allumer son cigare.

Son oncle lui avait dit qu'un terre-neuvas ne se marie pas, parce que la trop longue absence le transforme à son retour en un véritable étranger chez lui car,

"[...]C'est dans la conversation que se manifeste la difficulté de vivre en couple pour le marin.

A force d'être séparés, on n'a plus rien à se dire".(4)

ELLE-

Nadège. Son père disait: "Je lui ai choisi ce prénom pour l'obliger à être ravissante. Faute de quoi il la ridiculiser".(5) Elle avait 11 ans lorsque toute l'aliénation de la condition féminine lui tomba dessus: "Suis-je jolie"(6) demanda-t-elle à sa mère. "Non, mais tu as l'air sympathique et intelligent et ça vaut beaucoup mieux".(7)

Ce fut une cicatrice indélébile à porter mais, elle dut désormais accepter d'être "sympathique et intelligente" et non "jolie et élégante" comme sa mère, née à Fécamp et magnifique représentante de la société internationale de l'armement.

Quant aux hommes, elle les faisait tous fuir avec cette prière: "Je t'en supplie: sois beau et tais-toi!"(8)

Pour ne pas trahir son air intelligent et ses lunettes, elle obtint une licence de lettres classiques à la faculté de Rouen, où elle connut un professionnel de l'intelligence: Alexis, qui arriva à la séduire à travers les lectures de Leibnitz, Kant, Hegel et Heidegger. Ils se marièrent trop jeunes et le "flot verbal" de Mai 68 agit

tantôt en faveur de leur union tantôt pour provoquer leurs exils respectifs, car le philosophe "confondait prendre le pouvoir et prendre la parole".(9)

C'est ainsi que, noyée de mots, elle eut la nostalgie de l'homme morne du pays de Caux et elle revint à Fécamp, fuyant la marée soixante-huitarde. Plus de logorrhée, elle ne désirait que silence. C'est en traînant dans les bistrotts du port, manie acquise au Quartier Latin, qu'elle rencontra Oudalle. Vingt ans s'étaient écoulés et Nadège, "l'enfant de l'ogre" retrouva à la place du jeune mousse gillé, un homme "massif, lent, le regard bleu sous ses sourcils blonds [...] aussi causant qu'un ours blanc du pôle Nord".(10) C'était justement ce dont elle avait besoin et elle l'aima immédiatement. Cinq années s'écoulèrent pendant lesquelles elle exista intimement séduite par l'idée de jouer le rôle d'une nouvelle Pénélope, destinée à une attente éternelle sur les sables désertés. Impregnée de bovarysme elle songeait aussi aux personnages de Pierre Loti, aimantée par le fétichisme de certaines pages. Ils se marièrent enfin.

LUI-ELLE-

Au commencement il avait un "capital mythologique dans l'esprit de Nadège"(11) qui lui permettait, à travers ses histoires de pêche, de maintenir avec elle cette camaraderie spontanée, cette alliance qu'elle appelait leur "franc-maçonnerie" et dont le signe était la morue, ce "poisson-fétiche" à plusieurs noms.

"Elle m'écoutait avec passion quand j'évoquais mes campagnes. Puis le capital s'est épuisé. Sa passion s'est muée en respect. Ensuite ce n'était plus que de la patience qu'elle m'offrait. Et la patience a ses limites..."(12)

C'est ce que la vie commune leur révéla assez vite.

Le 23 mars 1973 un télégramme signé "morue" lui communiquait la fin soudaine de la grande pêche à Fécamp (13). Il se retrouva donc "terrien intégral et mari à temps complet. Quel bouleversement!"(14)

Ils déménagèrent et s'installèrent près d'Avranches, quittant les galets de Fécamp par les sables du Mont-Saint-Michel, ayant traversé la Normandie d'Est en Ouest. A Grouin-du-Sud, il dut changer le beau chalutier de 1485 tonneaux par un habit de clochard et un seau pour la pêche à pied. Ce mouvement migratoire fut un ébranlement pour le couple, une transformation fondamentale s'était opérée entre la vie nomade du pêcheur sur mer et celle d'un sédentaire exilé dans un coin limité du monde. Lui, qui adorait l'horizon sans fin des mers illimitées!

Elle l'accompagnait les premiers jours, mais, cet apprentissage halieutique du quotidien, finit par créer entre eux une grande lacune qui les séparait chaque jour

davantage. Ce fut à ce moment de leur exil qu'ils les retrouvèrent sur la grève humide de septembre. C'étaient deux corps enlacés d'une émouvante et mystérieuse beauté, couple de sable, image d'eux-mêmes:

"Leurs visages fauves, pailletés d'écailles micacées, étaient tournés l'un vers l'autre, séparés par une distance infranchissable. Seules leurs mains et leurs jambes se touchaient".(15)

Tout à coup, entre le brouillard, un étrange danseur accompagné d'une silencieuse mélodie faite de notes fournies par la nature, offrait des mains les gisants au ciel. Dans cette atmosphère hallucinatoire et triste

"suspendu comme un mirage saharien au-dessus des nuées, le Mont-Saint-Michel brillait de toutes ses tuiles vermeilles, de tous les vitraux de sa pyramide abbatiale. Le temps s'était arrêté".(16)

C'était face à ce symbole mystique que le danseur s'était prosterné, lui offrant sa création de sable. Dans cette extase intemporelle, irréelle et magique, les amants de sable faisaient penser "à Adam et Eve avant que Dieu vînt souffler la vie dans leurs narines de limon".(17) Ils gardèrent à jamais dans leurs coeurs cette image annonciatrice et mythique.

Les statues de sable commencèrent à se désagréger par le retour des flots. La mer emporta d'abord les mains jointes, image esthétique de beauté éternelle, qui laissa à la place des poignets coupés, révélation douloureuse de la réalité: usure et dissolution inexorables auxquelles est condamné tout ce qui est vivant. La création artistique peut faire survivre le périssable.

L'artiste qui avait placé ce couple prémonitoire dans leur chemin, s'appelait Patricio Lagos. Il venait de l'île de Chiloé, au Sud du Chili et s'était exilé dans ce bout du monde cherchant ces sables pour ses créatures-témoignages.

Et Oudalle et Nadège réunirent avec lui leurs silences.

L'artisan était hanté par le thème du temps. La danse ensorcelée qu'il aimait tant, est un art passager, qui ne laisse aucune empreinte. La sculpture est, par excellence, l'art de l'éternel. Mais, les matériaux indestructibles qu'elle emploie, surtout le marbre, avaient pour lui une "vocation funéraire évidente"(18), c'est pourquoi il avait choisi l'art d'une statuaire vivante: "Mes sculptures de sable vivent, affirmait-il et la preuve en est qu'elles meurent".(19) Le rite allégorique de la destruction progressive et permanente de l'oeuvre leur révéla soudain celle de leur

propre couple. Sans le savoir, eux-aussi se désagrégeaient lentement dans la taciturne cérémonie du quotidien.

Patricio voulait que ces statues soient toujours vivantes, ainsi, les ressuscitant après chaque marée, elles devenaient l'image même de la beauté de l'art, répétition créatrice toujours nouvelle, toujours différente, toujours animée, toujours sacrée: "Je célèbre la pathétique fragilité de la vie".(20)

C'est pourquoi il faut pouvoir recréer l'âpre travail de vivre dans ce monde, ravagé comme les plages désolées, par l'enfantement d'une autre réalité, possible grâce aux forces et au pouvoir de l'imagination et la parole. Pour que les maisons soient toujours habitées par des êtres vivants, beaux-parleurs; inondées de mots et jamais par des froides et silencieuses statues de marbre.

Les bruits de la nature avaient beaucoup changé du pays cauchois aux sables de Grouin et cette mutation maritime avait été subie aussi par le couple. Oudalle et Nadège assistaient au tarissement progressif de leur discours amoureux, au même rythme de la nature, à la même vitesse des vagues qui dévoraient les statues de sable en les anéantissant, mais, pour qu'elles puissent être recrées comme métaphores d'éternel retour à la vie, comme négation permanente de toutes les morts.

Elle avait changé la logorrhée par le silence. Il fallait que tous les deux transforment le silence, mort des mots en exil, en création vivante et éternelle.

"Ici nous sommes séparés par une immense plage de silence[...] Nous sombrons dans un mutisme pesant et tout aussi vide que la verbosité estudiantine".(21)

La "philosophie rhoncologique" acquise à force des ronflements quotidiens leur donnait la clé magique qui ouvre la serrure d'une issue possible:

"Qu'un couple se construit lentement au cours des années, et que les mots qu'il échange prennent avec le temps une importance croissante. Au début les gestes suffisent. Puis le dialogue gagne en étendue. Il faut qu'il gagne aussi en profondeur. Les couples meurent de n'avoir plus rien à se dire".(22)

Cette expulsion progressive de la parole exilée, formée entre les êtres une énorme mer d'absences qui les éloigne et finit par les noyer. Elle conduit à une lente et progressive destruction du couple de chair et os, qui, à l'image du couple de sable, s'effritent sans remède puisqu'ils sont vivants.

Comment donc éviter ce morcellement, cette dissolution de ce qui semblait uni? Par le renouvellement permanent?

Pas nécessairement: "il y a un rituel du récit[...]De la même façon, il y a un rituel de la vie quotidienne[...]La vie heureuse sait se couler dans ces moules sans se sentir confinée".(23)

Ce que l'homme cherche c'est toujours une "oreille vierge" pour ses histoires, même répétées, comme les contes de tous les temps qu'on réécoute avec plaisir, parfois, depuis l'enfance. Don Juan n'était en somme, pour Oudalle, qu'un "incorrigible hâbleur" cherchant toujours des nouvelles écouteuses pour son discours amoureux.

Convaincus donc d'appartenir à deux sexes inconciliables qui n'ont plus rien à se dire, ils décidèrent de faire "un médianoche d'amour et de mer"(24), la nuit du solstice d'été, la plus courte de l'année, pour annoncer leur séparation: "Nous leur parlerons ils nous parleront, ce sera la grande palabre sur le couple et l'amour"(25). On ne mangerait que le produit de la pêche à pied:

"Ce fut ainsi un vrai médianoche marin sans légumes, fruits ni sucre"(26).

Tout à coup, des groupes des convives réunis commencèrent à s'élever vers les cieux, comme des ondes, des " il était une fois", "il y avait une fois" et d'autres constructions fictionnelles qui donnèrent naissance à dix-neuf récits qu'ils enregistrèrent pour les conserver(27). Une nouvelle réalité commençait à se tisser avec les mots. Peu à peu le travail de l'imagination remplissait le foyer de fables qui esthétisaient parfois leur propre désarroi, les réunissant par un lien magique, tandis que la réalité destructrice ne servait qu'à les séparer. Et la maison s'inonda d'histoires. Et le silence devint création. Et ce fut le remède pour la maladie des mots exilés d'Oudalle et Nadège: Lui-Elle, merveilleusement unis par un pont de palabres, grâce à la transfiguration fantasmagorique de l'âpre réalité en contes "savoureux, chaleureux, affables"(28).

Et le premier **NOUS** de l'histoire fut prononcé:

"Ce qui nous manquait en effet, c'était une maison de mots où habiter ensemble"(29).

Et le médianoche, comme le recueil, commencé par l'image mythique et symbolique d'Adam et Eve dans "Les amants taciturnes", finit par le conte des deux banquets. Le repas, comme l'écriture, prenaient ainsi une dimension sacrée, car, d'après les mots du roi "le sacré n'existe que par la répétition et il gagne en éminence à chaque répétition"(30).

La routine la plus domestique se révélait capable de devenir une "cérémonie fervente et intime"(31). Une nouvelle réalité venait de naître pour eux qui avaient déjà complètement oublié l'annonce de leur séparation.

Et le dernier invité partit, avec la certitude d'avoir raconté "le plus beau conte sans doute jamais inventé"(32).

L'itinéraire narratif et géographique qui nous a conduit des plages péruviennes aux sables du Mont-Saint-Michel, a été égayé par les narrations de deux contes de mers, d'amours et de silences. Le premier nous a laissé à travers son discours, l'image désolée d'une union impossible, d'une communication utopique entre hommes et femmes, apparemment destinés à l'incompréhension et l'exclusion mutuelles. Bref, au plus profond des exils.

La mort, bannissement définitif, est toujours présente dans les oiseaux qui agonisent et meurent sur la plage. L'agonie morale de cette jeune femme inconnue, qui cherche aussi sa paix définitive, se fond avec celle de Jacques Rainier, ce proscrit volontaire du monde et de lui-même qui attend en solitude et après avoir tout éprouvé, sa dernière chance de salut véritable.

Il devra enfin s'avouer qu'elle n'a été dans cette plage, dans sa vie, qu'un autre oiseau fugitif, éphémère, emporté par les mêmes vagues carnavalesques qui l'avaient provisoirement jetée sur ces sables.

A l'autre bout du monde, sur les sables grises de la Normandie, un autre couple semble prendre la relève de cette histoire: Oudalle et Nadège, arrivés au point, eux-aussi, de croire que la possibilité de permanence d'un couple est une utopie, qu'hommes et femmes sont condamnés à l'isolement provoqué par la séparation inéluctable.

Cependant, à partir de la fantasmagorie créée par les amants de sable et la diablerie de la danse de leur bâtisseur, Patricio Lagos, ils entrevoient une issue possible à leur désarroi: la création esthétique, nouvelle réalité virtuelle, capable d'éterniser et sacréaliser le réel à partir de sa répétition même.

Vérité faite de mots recréant d'une façon charmante le quotidien qui se désintègre sans laisser de traces.

Par contre, les mots, la littérature, permettraient aux "couples en perdition"(33), au scripteur, la possibilité de transformer la routine en rite sacré par sa simple répétition à travers l'enchantement du verbe.

LUI-ELLE=NOUS, ou comment devenir et pouvoir demeurer "Nous" à travers la construction patiente d'une passerelle de mots sur la mer des silences, qui

puisse être parcourue jusqu'à la fin des temps, pour que les passants trouvent dans cette réitération, au lieu de routine, célébration sacrée.

Pour les scribes, ces copistes-graveurs, interprètes intelligents des réalités, "la littérature comme panacée"(34), cicatrice indélébile, sillage ineffaçable, pour guérir de toutes les tristesses, les angoisses, les désenchantements et les nostalgies des exils.

NOTES

I:

_ 1) GARY, Romain: "Les oiseaux vont mourir au Pérou" dans Les oiseaux vont mourir au Pérou. Paris. Gallimard. Folio 668. 1962. pag.13.

Toutes les citations jusqu'au N° 19 renvoient à l'édition citée.

- _ 2) Ibid. pag. 14.
- _ 3) Ibid. pag. 16.
- _ 4) Ibid. pag. 14.
- _ 5) Ibid. pag. 17.
- _ 6) Ibid. pag. 18.
- _ 7) Ibid. pag. 19.
- _ 8) Ibid. pag. 20.
- _ 9) Ibid. pag. 20.
- _ 10) Ibid. pag. 21.
- _ 11) Ibid. pag. 22.
- _ 12) Ibid. pag. 22.
- _ 13) Ibid. pag. 23.
- _ 14) Ibid. pag. 24.
- _ 15) Ibid. pag. 26.
- _ 16) Ibid. pag. 27.
- _ 17) Ibid. pag. 27.
- _ 18) Ibid. pag. 30.
- _ 19) Ibid. pag. 33.

II:

- _ 1) Tournier, Michel. "Les amants taciturnes" dans Le médianoche amoureux. Paris. Gallimard. Folio 2290. 1992. pag.11.
- _ 2) Ibid. pag. 12.
- _ 3) Ibid. pag. 12.
- _ 4) Ibid. pag. 20.
- _ 5) Ibid. pag. 14.

- _ 6) Ibid. pag. 15.
- _ 7) Ibid. pag. 15.
- _ 8) Ibid. pag. 16.
- _ 9) Ibid. pag. 17.
- _ 10) Ibid. pag. 18.
- _ 11) Ibid. pag. 22.
- _ 12) Ibid. pag. 22.
- _ 13) Le récit esthétise sur ce point un fait réel, car c'est à partir de 1987 que l'on pratique la pêche artisanale à pied, qui a remplacé à Fécamp la grande pêche à la morue. Oudalle incarne ainsi le pêcheur fécampois d'aujourd'hui qui doit lutter contre le cours du temps et l'épuisement des ressources à cause de l'exploitation.
- _ 14) Tournier, Michel. "*Les amants taciturnes*" dans Le médianoche amoureux. op.cit. pag. 23.
- _ 15) Ibid. pag. 28.
- _ 16) Ibid. pag. 28.
- _ 17) Ibid. pag. 27.
- _ 18) Ibid. pag. 30.
- _ 19) Ibid. pag. 30.
- _ 20) Ibid. pag. 31.
- _ 21) Ibid. pag. 33.
- _ 22) Ibid. pag. 37.
- _ 23) Ibid. pag. 39.
- _ 24) Ibid. pag. 45.
- _ 25) Ibid. pag. 45.
- _ 26) Ibid. pag. 46.
- _ 27) Les dix-neuf histoires racontées par les invités représentent les dix-neuf contes du recueil sans compter "*Les amants taciturnes*" qui en est le premier et donne naissance à tous les autres.
- _ 28) Tournier, Michel. "*Les amants taciturnes*" dans Le médianoche amoureux. op.cit. pag. 47.
- _ 29) Ibid. pag. 48.
- _ 30) Tournier, Michel. "*Les deux banquets ou la commémoration*" dans Le médianoche amoureux. op.cit. pag. 302.
- _ 31) Tournier, Michel. "*Les amants taciturnes*" dans Le médianoche amoureux. op.cit. pag. 48.
- _ 32) Ibid. pag. 48.
- _ 33) Ibid. pag. 49.
- _ 34) Ibid. pag. 49.

BIBLIOGRAPHIE

_ GARY, Romain. Les oiseaux vont mourir au Pérou. Paris. Gallimard. Coll. Folio N° 668. 1962.

_ TOURNIER, Michel. Le médianoche amoureux. Paris. Gallimard. Coll. Folio N° 2290. 1992.

_ BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Paris. Seuil. Coll. Points N° 135. 1973.

_ GENETTE, Gérard. Palimpsestes (La littérature au second degré). Paris. Seuil. Coll. Points Essais N° 257. 1982.

Figures III. Paris. Seuil. Coll. Poétique 1972.

_ LE PETIT ROBERT. Dictionnaire universel des noms propres. (nouvelle édition refondue et augmentée). Paris. Septembre 1994.

_ LE PETIT ROBERT. Dictionnaire des synonymes (nouvelle édition). Paris. Mai 1994.

LE FÉCOND EXIL DE JOACHIM DU BELLAY

MARGARITA FERRARI

“Malheureux l’an, le mois, le jour, l’heure et le point,
Et malheureuse soit la flatteuse espérance
Quand pour venir ici j’abandonnai la France,
La France, et mon Anjou, dont le désir me point.”

Joachim Du Bellay. Les Regrets. Sonnet XXV.

La violence de cette invective - une malédiction presque - nous découvre l'amère déception qui accompagna Du Bellay pendant les quatre années de son séjour romain. En même temps, ces vers laissent voir le sentiment qui anime tout le recueil: la poignante nostalgie du pays natal.

Toutefois, le voyage à Rome ne lui avait été nullement imposé. Lui-même avait voulu le faire, persuadé de favoriser ainsi sa carrière diplomatique. Il pensait que son séjour romain auprès de son cousin le Cardinal, lui assurerait un avenir brillant dans la diplomatie. On en peut donc, dans le cas de Du Bellay, parler proprement d'exil. Cela n'empêche qu'il ait vécu cet éloignement comme un véritable exil, et qu'il ait éprouvé à Rome la douloureuse nostalgie des exilés, loin de la patrie et des êtres aimés.

En tant qu'humaniste, le séjour à Rome lui fut profitable, surtout au début. Il fit la connaissance de quelques humanistes romains qui l'engagèrent à écrire en latin. Malgré la défense ardente qu'il avait toujours portée au français, il se laissa persuader et ainsi naquit la *Poemata*, dont les poèmes - élégies, amours, épigrammes, constituent souvent les ébauches des futurs poèmes en français.

D'autre part, ses promenades par Rome, le poussèrent à la méditation: la fragilité des choses de ce monde lui apparut dans les monuments en ruine, témoins de la grandeur et de la décadence des empires. Ces réflexions donnèrent naissance à "Les antiquités de Rome", dont le ton, aux modulations graves et solennelles, annonce déjà la manière des grands romantiques.

Coincé par les tâches ennuyeuses dont il fut chargé -il était l'intendant de son cousin le Cardinal- humilié par le traitement hautain que les grands seigneurs italiens lui dispensaient, souffrant de la nostalgie , profondément repentí d'avoir entrepris ce voyage, Du Bellay verse son amère déception dans "Les Regrets",ensemble d'environ deux cents sonnets d'alexandrins,dont la variété du ton ,allant de l'élegie à la satire et de la mélancolie au burlesque,constitue l'originalité de l'oeuvre,car le sonnet, à l'époque ,était consacré plutôt à l'amour.

"La douce poésie m'accompagne partout", avoue le poète,et,en effet,pendant les longues années de l'exil,écrire eut pour Du Bellay,la valeur d'un salut.Le texte souligne le prix de l'acte poétique : la poésie chasse les démons,exorcise le malheur.Cette âme déchirée entre la nostalgie de la France et la réalité romaine,reconquiert,ppar la poésie ,sa cohésion intérieure, son unité intime.Grâce a la poésie, cet être qui "de tous les chétifs est le plus chétif " devient plus fort,se sentant consolé et réconforté.

Quelles furent les empreintes que l'exil laissa dans la production de Du Bellay,et particulièrement dans "Les Regrets",son oeuvre la plus réussie ?

D'abord, un remarquable virage par rapport a la production précédente.En effet, le poète commence par renier ses ambitions passées: il abandonne les grands sujets philosophiques chers à la Pléiade, l'imitation des Grecs et des Latins ,l'emphase et la grandiloquence et dès le début,il annonce son dessein de simplicité, de dépouillement. Ces poèmes -affirme-t-il- ne sont que des papiers-journaux,dés commentaires" ou simplement " une prose en rime " ou "une rime en prose".

Malgré ces affirmations,cette simplicité est le résultat d'un travail très consciencieux. Les sonnets des "Regrets" montrent une grande perfection formelle et témoignent d'une connaissance solide des ressources de la versification.Outre cela ,une pleine réussite dans le domaine musical: de ces vers s'élève un chant harmonieux qui dénonce une délicate recherche de l'effet musical.

Ce qui éloigne "Les Regrets"de la production poétique de l'époque c'est le progressif rétrécissement de l'espace extérieur-monde,nature,amour - au profit de l'espace intérieur. Le poète se renferme en lui-même et dirige sa recherche au fond de soi. De là le ton intime qui le définit et qui l'écarte de ses contemporains.

Toutefois, et même si l'accent demeure toujours personnel, Du Bellay se sert des lieux communs et des conventions du pétrarquisme impéranant à l'époque.

Deux espaces de signification se déploient dans "Les Regrets": d'une part, l'espace de la mémoire; de l'autre celui de la séparation.

Le premier, établi par une seule image très puissante, au centre de tout un réseau de motifs équivalents qui la prolongent et la complètent: l'image de la maison. L'évocation de la maison natale revient sans cesse , et avec elle, toutes les nuances que la mémoire conserve amoureusement: le toit, la cheminée qui fume, la douceur de la terre angevine,le fleuve qui l'arrose,l'air qu'on y respire. Multiple métaphore du nid,du refuge,de la chaleur du foyer,des profondes racines de l'être,voilà l'espace de la mémoire.

Il y a aussi le ténébreux espace de la séparation,représenté par la mer sur laquelle le poète est parti en exil et qui l'a abandonné tout seul sur cette rive lointaine et étrangère:

"Sur le bord inconnu d'un étrange rivage." (Sonnet XVI)

"Je me promène seul sur la rive latine" (Sonnet XIX)

"Demeurer trois ans sur ce bord étranger" (Sonnet XXVII)

N'ayant ni Rome ni l'Anjou de rive sur la mer, ce "bord" est certainement un lieu commun employé à l'époque. Mais même s'il s'agit d' une convention, quelle image saurait transmettre le dénuement avec plus de pathétisme que celle de cet être abandonné qui crie sa détresse sur une rive lointaine?

La mer suscite d'autres images ,habituelles dans la poésie classique :celle de la barque à la merci des flots,cherchant l'abri du port et qui représente,dans le cas de Du Bellay,l'incertitude de sa destinée.

"Tu regardes la mer, et vois en sûreté
De mille tourbillons son onde renversée:
Tu la vois jusqu'au ciel s'élever bien souvent
Et vois ton Du Bellay à la merci du vent
Assis au gouvernail dans une nef percée."
(Sonnet XXXIV)

Quelques images touchantes d'animaux- les doubles du poète - traversent,de temps en temps, cet espace de l'abandon: celle de l'agneau égaré, qui erre dans les bois , à la merci des loups cruels et qui appelle la France, méchante mère qui l'a abandonné sans protection ni nourriture.(Sonnet IX) Celle du cygne majestueux qui, avant de mourir, se lamente " bien loin, sur le bord d'un étang".(Sonnet XVI)

D'autres eaux plus calmes construisent dans le texte un espace apaisé, en supprimant la distance et la séparation. Elles baignent "la rive paternelle", elles suggèrent le rapprochement, la sérénité. Ce sont les eaux du fleuve, la Loire qui traverse sereinement le pays d'Anjou.

Le texte présente un autre espace que l'exil entretient et accroît: l'espace temporel. C'est le sentiment aigu du passage du temps que le poète éprouve, c'est la conscience lucide qu'il a de l'erreur et de l'inutilité de son séjour à Rome. Les exemples en sont nombreux.

- "Je vieillis malheureux en étrange province". (Sonnet XXIV)
- "Je vieillis peu à peu sur l'onde ausonienne". (Sonnet XXXV)
- "Nous consumons notre âge
Sur le bord inconnu d'un étrange rivage". (Sonnet XVI)
- "La fleur de ses ans se changer en l'hiver de sa vie". (Sonnet XXXVII)
- "Je suis venu si loin
Pour m'enrichir d'ennui, de vieillesse et de soin". (Sonnet XC)

Parfois, le texte enregistre le temps psychologique de l'auteur, un temps qui s'écoule très lentement, qui s'arrête au lieu d'avancer, retardant le moment de partir vers la France:

"Mais j'ai si grand désir de me voir de retour
Que ces trois ans me sont plus qu'un siège de Troie,
Tant me tarde, Morel, que Paris je revoie,
Et tant le ciel pour moi fait lentement son tour". (Sonnet XXXVI)

Ce passage inexorable du temps est enregistré par le portrait physique du poète dont la souffrance accélère la vieillesse. Tout le long des "Regrets", des autoportraits soulignent sa déchéance physique:

"Ton Du Bellay n'est plus: ce n'est plus qu'une souche,
Qui dessus un ruisseau d'un dos courbe se couche
Et n'a plus rien de vif, qu'un petit de verdure". (Sonnet XXI)

Ici, ce sont les effets du repentir:

".....que le coeur me dévore"

Qui me ride le front, que mon chef décolore
Et qui me fait plus bas enfoncer le sourcil". (Sonnet XXVIII)

Cruel ravage des ans, surtout si l'on pense qu'à cette époque Du Bellay avait à peine dépassé la trentaine!

Un autre portrait de l'auteur surgit des "Regrets", mais celui-ci est construit à l'envers, au moyen de la négation. On dirait le négatif de la photographie. Et ici intervient un autre composant du texte: la satire. En effet, en attaquant la cour de Rome, séjour de la corruption, de la feintise, de la vénalité, Du Bellay souligne que ce monde n'est pas le sien et qu'il n'en fait pas partie. Cette verve satirique est très nuancée, allant du sarcasme féroce à l'ironie légère. Ici, il fait le portrait mordant du courtisan romain:

"Marcher d'un grave pas et d'un grave sourcil,
Et d'un grave sourire à chacun faire fête,
Balancer tous ses mots, répondre de la tête,
Avec un Messer non, ou bien un Messer si". (Sonnet LXXXVI)

Ailleurs, il se plaît à comparer la femme italienne à l'angevine. Inutile de dire que c'est toujours la seconde qui a le dessus:

"Ne pense pas, Boujou, que les nymphes latines
Pour couvrir leur trahison d'une humble privauté
Ni pour masquer leur teint d'une fausse beauté,
Me fassent oublier nos nymphes angevines". (Sonnet XC)

Il manie adroitement la parodie lorsqu'il s'amuse à inverser les qualificatifs habituels du pétrarquisme:

"O beaux cheveux d'argent mignonement retorts!
O front crêpe et serein! et vous, face dorée!
O beaux yeux de cristal! O grand bouche honorée,
Qui d'un large repli retrousses tes deux bords!" (Sonnet XCI)

La satire tient un large espace dans "Les Regrets" et quoique l'auteur assure qu'il rit d'un rire "sardonien", le sarcasme qu'il y déploie est impitoyable. Il n'épargne ni les individus ni les institutions. Il condamne les

moeurs italiennes, le dévergondage des femmes, l'obséquiosité des courtisans, la trahison de ceux qui se disent amis, le vice déguisé, les excès du clergé corrompu.

Dans le sonnet LXVIII, ses attaques déversent sur tous les Italiens. Après avoir attribué à chaque région de l'Italie un vice déterminé, il étend sa haine aux autres peuples - y compris la France et le poète lui-même - dans un crescendo de violence déchaînée. En voici le commencement:

“Je hais du Florentin l'usurière avarice,
Je hais du fol Siénois le sens mal arrêté,
Je hais du Génevois la rare vérité,
Et du Vénitien la trop caute malice”...

Cette veine satirique se prolonge jusqu'au retour en France. Malheureusement, ce retour si ardemment désiré recèle une amère déception: la cour des rois ne vaut pas mieux que celle des papes. Après avoir fait l'éloge de Lyon (Sonnet CXXXVII) et de Paris (Sonnet CXXXVIII) Du Bellay finit par conseiller l'éloignement de la cour, où règnent la bassesse et la vilenie.

Et Les Regrets se terminent sur une monotone série de poèmes officiels dans lesquels le poète prodigue aux grands des louanges démesurées, en pratiquant lui-même l'obséquiosité qu'il avait si sévèrement condamné à Rome. Outre cela, le niveau de qualité du recueil descend visiblement.

Considérons enfin l'exil le plus cruel que Du Bellay ait souffert: celui de la langue. En effet, “sur le bord étranger d'un étrange rivage” le poète n'entend plus, autour de lui, la douce langue natale. Cette absence est vécue comme un double exil: déjà exilé par la distance géographique, il l'est aussi par l'absence de sa propre langue, qui est, de même que sa patrie “son naturel séjour”.

Etant donné l'amour passionné qu'il avait toujours eu envers le français - témoigné d'ailleurs par “La Défense et Illustration de la Langue Française”, il prévoit l'étonnement que causera le fait d'écrire en latin. Dans un poème adressé à son ami Morel il s'exclame:

“Mon Dieu (ce diras-tu) quel miracle est-ce ci,
Que de voir Du Bellay se mêler du ménage
Et composer des vers en un autre langage? (Sonnet XVII)

Assez fréquemment, l'auteur justifie l'emploi du latin. Ici, il se compare à Ovide:

“ Et quoi, Ronsard, eh quoi, si au bord étranger ”

Ovide osa sa langue en barbare changer
Afin d'être entendu, qui me pourra reprendre

D'un change plus heureux? nul, puisque le français
Quoiqu'au grec et romain égalé tu te sois
Au rivage latin ne se peut faire entendre”. (Sonnet X)

Ces justifications trahissent ses sentiments: quand il écrit en latin, il croit accomplir une trahison essentielle. Et s'il est déloyal envers sa langue, il l'est aussi envers soi-même, puisque son identité se constitue à partir de cette langue et par cette langue. Né pendant l'exil, ce conflit intérieur nous apparaît dans “Les Regrets” comme irrésolu.

Et concluons: les années de l'exil, du point de vue de la production littéraire, furent pour Du Bellay des années fécondes.

Malgré la dure expérience de la souffrance et de la solitude, ou précisément à cause de cela, cet écrivain qui encore se cherchait, se trouva enfin: en abandonnant la “ voie royale ” que Ronsard avait signalé à la poésie, il prit le chemin de l'intériorité, et il réussit à créer une oeuvre sincère et estimable.

BIBLIOGRAPHIE.

Bailly, Auguste : La vie littéraire sous la Renaissance. Ed. Tallandier. Paris, 1952.

Collection U : Histoire de la Littérature Française. Tome I, du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle.

Librairie Armand Colin. Paris, 1969.

Du Bellay, Joachim : Les Regrets, précédé de Les Antiquités de Rome et suivi de La Défense et Illustration de la Langue Française. Éd. Gallimard, 1967.

EL EXILIO CIUDADANO COMO METÁFORA DE UN ESPACIO DEGRADADO

Daniela Peña

Un planteo acerca de la ciudad implica con seguridad la idea de espacio. Y más allá de la percepción concreta que tenemos de la existencia del espacio físico, no podemos dejar de aceptar que este concepto ha sido configurado desde un imaginario cultural individual y colectivo. En un texto literario podemos rastrear las huellas de los espacios tal como nuestro imaginario nos permite configurarlos, y no podríamos dejar de abordarlo desde esa construcción imaginaria experiencial y aprendida desde nuestra cultura.

Por lo tanto, acceder a París desde un imaginario latinoamericano-argentino-salteño es una propuesta arriesgada. París es una de las ciudades más mitificadas por americanos y europeos; es la imagen inmediata de la sensualidad refinada, la gestadora de intelectualidades brillantes en todos los campos, sobre todo en el arte, es la redentora de Occidente a partir de la Revolución Francesa. París es el sujeto del deseo de varias generaciones de latinoamericanos, es un espacio lejano de lo cotidiano, que llega más hecho por discursos que por vivencias propias (y por discursos de diversas épocas); espacio armado por evocaciones que circulan y se resignifican continuamente.

Enfrentar el texto de Charles Louis Philippe Bubu de Montparnasse, especialmente al leerlo en castellano, es reencontrarnos con una ciudad que desestructura nuestras expectativas, y no porque no sea el París que conformamos desde la lejanía, sino por su cercanía a nuestra vivencia de la ciudad y de sus habitantes. Acercarse a París no ha sido alejarnos de nuestras ciudades, sino recorrerlas nuevamente, distintas pero intactas como estructuras sociales productoras de tipos humanos extrañados. La ciudad como trampa, el espacio que ejerce su poder fagocitador para destruir y degradar, ser viviente que conformamos para autoexiliarnos de nosotros mismos, para olvidar que pudimos ser otros. Y aquí llegamos al miedo recurrente: el vacío, el no espacio y con él, la prefiguración de la muerte.

A partir de esta hipótesis, trabajaremos la evolución de Bubu, Berta y Pedro hacia su transformación en seres ciudadanos, en seres capaces de sobrevivir en un espacio parisino cuyos contornos sólo son delimitados por reglas sociales que se imponen sin concesiones para ninguno de ellos; y, reencontrarnos así, con una vivencia que no es para nada ajena a la nuestra.

El capítulo 1 de la novela se inicia con un tiempo histórico-simbólico : un quince de julio al que se menciona como el "día siguiente del 14 de julio", fecha clave por sus resonancias históricas acerca de la revolución y las ideas de igualdad, fraternidad y libertad. No parece azarosa esta fecha si ahondamos la lectura del desenvolvimiento social parisino en las primeras páginas.

Este París es el París del día después de la celebración, "París pasa y arrastra un sobrante de fiesta", es decir, ya es el de todos los días. En ese mundo cotidiano están los que gozan y los que no gozan. Unos participan de la fiesta continuamente y otros nunca lo hacen.

"Es porque los hombres que han conocido el placer lo llaman eternamente. Los otros, los que son pobres, los que son feos y los que son tímidos, se pasean entre los restos de la fiesta y buscan en los rincones por si hubieran quedado algunos restos. Es porque los hombres que no han conocido el placer están inquietos y lo buscan todos los días hasta que se cansan de no encontrar nada" (Philippe, 1982: 8)

El planteo de la desigualdad en la participación del placer nos introduce a un espacio en el que existe una escala de posibilidades de gozo que dependen de la belleza, el dinero y la personalidad (valores que en nuestra sociedad de consumo y de la imagen siguen vigentes); nos encontramos con los "otros" marginados de la fiesta. Estos marginados se encuentran con la "nada" y no con el placer, carecen de él, por eso lo buscan.

Desde el comienzo se ofrece al lector una imagen degradada de la ciudad, en la que no todos pueden celebrar (en contraste con la celebración del 14 de julio) pero en la que se acaba de festejar el fin de todas las injusticias. Para culminar, estos seres carentes pueden elegir entre los "restos", si los encuentran, o el vacío.

La conformación primera de la degradación ciudadana se constituye en la contradicción *14 de julio/15 de julio, Antes/Después, Placer/displacer, Día de festejo/ Día cotidiano* ; hay una degradación que se produce desde un estado de mayor perfección a otro de menor, incluso la idea de "restos" sugiere exactamente un proceso de descomposición. Es decir, desde el día 14 de julio, el día de fiesta y placer, a los días cotidianos, en los que el placer se dispersa hacia la nada; desde el 14 de julio con sus promesas de cambio social, a los días en los que nada ha cambiado. Esta idea es corroborada por la existencia de habitantes satisfechos y no satisfechos; ni la celebración del día anterior cambia la situación de los habitantes, sólo propicia aún más la "inquietud" de los insatisfechos pues la fiesta agudiza una búsqueda constante que siempre fracasa. El lexema */inquietud/* evoca un estado de intranquilidad que nos recuerda la situación previa a la revolución o por lo menos, la situación que la generó; el descontento ha continuado, la revolución no produjo cambios.

Esta imagen parisina se reitera durante toda la novela, la ciudad se ha pervertido y pervierte a los que viven en ella. No es una perversión moral únicamente, es social, histórica e individual, es la degradación del sistema de vida ciudadano. Reflexionemos sobre esta afirmación: "París parecía un perro cansado que sigue corriendo tras de su perra". La identificación de la ciudad con lo activo masculino que nunca está saciado, a pesar de la fatiga del festejo, y la configuración de esta actividad en el nivel del animal, inauguran un espacio repleto de resonancias sexuales regidas por un hombre vacío que intenta saciarse a través de la mujer, pero desde la dimensión más degradada de lo sexual, con connotaciones animales en cuanto a relaciones deshumanizadas y prostituídas.

En síntesis, este espacio descompone las auténticas relaciones, descompone las igualdades sociales, ha degradado su propia historia hacia la conformación de una historia de seres casi primitivos que intentan superar la angustia a través del sexo como estrategia para llegar al placer, que no es otra cosa que alcanzar el poder o la felicidad. Esta imagen completa el escenario perfecto para la aparición en escena de Bubu, Berta y Pedro, que repetirán con exactitud este juego animalizado entre sexos que juega toda la ciudad.

Pedro Hardy es la figura más representativa del extrañamiento producido por el espacio ciudadano parisino; el texto novelesco desarrolla con cuidado este proceso desde su llegada a París unos meses atrás. La casa y la pequeña ciudad del Este, hogar de Pedro, surgen como una imagen balsámica y contradictoria con la parisina.

“ Es una casa construida en lo alto de una colina, un poco apartada de la ciudad, rodeada de un jardín. Se está bien en ella en las noches de verano, cuando la sombra está llena de brisas y puede uno sentarse en el jardín para sentir la noche. Las estrellas ocupan el pensamiento; pasan relámpagos que son “del calor” y se vive apaciblemente entre los suyos fumando los primeros cigarrillos. Todos los detalles son encantadores.(...) Nada les faltaba. Todos los miembros de esta familia se daban cuenta de que formaban un todo en la naturaleza feliz.” (Philippe, 1982: 11.)

Este recuerdo de Pedro conforma un paraíso sin fisuras e inamovible en su perfección; es el referente inmediato del origen de Pedro, un lugar idealizado por el recuerdo pero no irreal. A esto se suma su individual excelencia : “ Era de los mejores en la escuela y había egresado con diploma y una medalla de plata dorada.”(Philippe, 1982:11) La añoranza tiene como marco el bulevar Sebastopol, que es el contrapunto de este paraíso.

“ Un muchacho de veinte años, que no lleva más de seis meses en París, camina indeciso entre los espectáculos parisienses. Los vehículos que pasan, las luces crudas, las muchedumbres de las calles, la lujuria y el ruido forman una confusión de Babel que asusta y hace bailar demasiadas ideas a la vez. Todos los provincianos han sentido este malestar y se han vuelto torpes y tristes por ello. Os aseguro que los buenos mozos de las aldeas que se lucían en los bailes de pueblo hacen un triste papel en los grandes bulevares” (Philippe, 1982:10)

Las dos últimas oraciones de la cita anticipan lo que le ocurrirá a Pedro pues él también es un provinciano; esa transformación ya ha empezado a realizarse en las ideas de indecisión, confusión, susto, malestar, torpeza y tristeza mencionadas en relación a Pedro. Su cuarto de hotel es la fiel correspondencia del París sucio, pobre, mezquino y promiscuo , “ Los pobres inquilinos de esta clase de hoteles no tienen casa. Pedro Hardy no podía decirse: Tengo un refugio donde, cuando estoy triste, puedo sentarme entre cosas que me son gratas.” (Philippe, 1982:13) En contradicción con la casa de sus padres, el espacio parisino exterior o interior casi nunca es acogedor. En las calles, el joven siente el ahogo de la muchedumbre, indiferente, sin rostro, ruidosa y de la que debe defenderse para no ser sumergido en ella, que aulla como un animal. Poco a poco ese aullido irá ganando terreno en su soledad, lo irá tentado a participar del deslumbramiento de los bulevares hasta que no pueda oponerse “al esplendor de las luces y al desbordamiento del placer”. El paso hacia su transformación final lo realiza gracias a la mujer , ella es la tentadora, en realidad es la mediadora que coloca el cebo para que París cobre su víctima; entonces Pedro dejará de ser lo que es, será nada en un espacio de fuerza y contorno ilimitado.

“Delante de él caminaba la mujer con su sexo, con su sexo abierto, como decía su amigo Luis Bouisson. Pedro Hardy ya no fue nada. París desbordado lo arrollaba, lo metía en sus grandes aguas y lo arrastraba a él, Pedro Hardy, hijo de un comerciante en madera, amigo de Luis Bouisson, inscripto para el examen de agrimensor. Lo arrastraba entre sus dos orillas perdidas y lo arrastraba hasta el fin del mundo.”(Philippe, 1982: 17)

Lo femenino se particulariza en Berta. Ella también ha sufrido un proceso de desprendimiento de sí misma, y en él, ha perdido, como Pedro, la posesión de su destino como persona y mujer. Berta es una muchacha dócil, debilitada por la educación recibida, por su propio carácter y por el medio parisino.

“Sabía que las muchachas de París flotan entre las tentaciones y sus padres. Y sus

padres, los pobres, nada pueden ofrecerles para preservarlas de las tentaciones. Sabía que somos peones y perros y que sólo tenemos miseria, en un mundo donde la miseria está maldita. (...)

Pensó:

-Al fin y al cabo, es cosa de ella. La he prevenido. Si su destino es ese, no he de poder nada.”(Philippe,1982:27)

Su padre es el primero en colocarla en el camino más doloroso que es el del abandono; no se preocupa mayormente por ella, su fatalismo lo compulsa a dejarla en un mundo que él reconoce peligroso, tentador, miserable y maldito, un mundo que lo ha doblegado hace tiempo, “había aprendido que la vida es más fuerte que nuestras voluntades”. Ambos están en manos de un destino que les llega de afuera, que se les impone. A Berta esa imposición externa le llega a través de Bubu. Él representa a París, es “el perro que corre detrás de su perra”; no casualmente la descripción que se hace de su cabeza evoca la de un animal con mandíbulas trituradoras y crujientes, de dentellada certera. Bubu es un producto de las calles de París, más fuertes, más convincentes que la escuela a la que lo mandaba su madre para evitar las “malas costumbres”. Pero Bubu no es arrastrado, forja su destino con convicciones que considera propias y no producto de sus relaciones con prostitutas y aprendices vagabundos; aprendió a merodear, a no trabajar y a vivir de las mujeres.

El extrañamiento de Bubu se acopla al de Berta. Primero la seduce, luego le pega y finalmente la hace prostituta; ella acepta, primero por amor, luego por soledad y finalmente por hambre. La relación se degrada con lentitud. Él roba, va a la cárcel; ella termina entregándose a cualquier hombre y borracha. Ambos pierden su calidad de enamorados, cuando se acaba el dinero de la herencia del padre de Bubu, pierden los contactos tiernos; la relación los va convirtiendo en otros.

La sífilis es el sello que los marca, de una u otra forma ninguno puede volver atrás, allá lejos está todo lo que fueron; la enfermedad ha cerrado la puerta y los empuja hacia adelante. La sífilis con sus llagas termina pudriendo los costados saludables que pudieron salvarlos, rescatarlos. Bubu, Berta y Pedro comprenden lo irremediable de su situación.

“ ¡ Le (a Bubu) vino después la idea del venéreo! ¡Ah! Si no tuviese el venéreo! ¡ Si no lo tuviese! Entonces le pareció que esto restaría algo de su gloria. (...) Si todavía no tenía el venéreo ya era tiempo de tenerlo. Iba a lo suyo, con las mandarinas bajo el brazo, con el alma ensanchada, con una voz tan alta que ni siquiera pensaba mirar hacia atrás.” (Philippe, 1982:53)

Para Berta y Pedro, que piensan en su pasado familiar, la enfermedad los desarraiga, los aleja de aquellas fuentes de identidad original, los margina de lo mejor de ellos mismos y los une en la debilidad y la soledad del exilio. A Berta su situación la atormenta “con la angustia indefinible de los desterrados”. Bubu, si bien está presente la nostalgia de su estado anterior, se fortalece en la creencia del camino ya marcado, comprende que la sífilis es el sello que le falta para completar su identidad. La afirmación de su amigo Julio “Todos nosotros lo (el venéreo) tenemos” confirma que su ingreso al grupo de marginados de los barrios parisinos se completa con esa adquisición. La ciudad los ha cercado a todos, nadie volverá a encontrarse.

El paso final, el último destierro, se entronca con la idea del vacío al que se enfrentan los insatisfechos del París cotidiano, los que buscan el gozo, como Bubu, y no pueden encontrarlo, es la nada que acosa a Pedro, es, en síntesis, la angustia de la muerte que cierra la novela. La muerte es la imagen del exilio de la vida, tal como los habitantes de este espacio lo confirman; la vida ciudadana prefigura la experiencia de la muerte, en un espacio degradado nadie vive, son exiliados de sus propias existencias y se dedican a buscar, en los restos de la fiesta de la vida que los asesina día a día, algo que los consuele.

“ Llega un día en que se acabó, en que tantas fauces que nos han mordido que ya no tenemos fuerza para seguir de pie y en que nuestra carne cuelga de nuestro cuerpo como si todas las fauces la hubiesen masticado. Llega un día en que el hombre llora, en que la mujer no da más.

Había venido por fin, a refugiarse en casa de este muchacho movida por un instinto que le decía que iba a reventar y que debía reventar en el sitio mejor”(Philippe,1982:97)

La vida en nuestras ciudades, la estructura de esa vida , no es muy distinta. Tal vez con otras imágenes, otras figuras, otros recorridos, pero las ciudades son cuerpos sociales que degradan la vida individual, descomponen destinos, pervierten naturalezas y nos confinan en un extrañamiento difícil de sobrellevar, si es que somos capaces de darnos cuenta de lo que nos ocurre. Rodolfo Kusch dice en la “Introducción a América” del libro América Profunda que las ciudades fueron construidas para conjurar nuestros miedos primitivos y cubrirlos con una capa de pulcritud ciudadana. En Bubu de Montparnasse París revela este juego, perverso en la composición de las relaciones humanas concebidas como la vida por excelencia, y esa vida es sólo la máscara que nos ayuda a no ver , nos protege de enfrentarla en su auténtica dimensión.

En La ciudad ausente de Ricardo Piglia encontramos una percepción de la ciudad que se toca con el París de Charles Louis Philippe y se convierte en advertencia.

“Existía una extraña disparidad en la conciencia de lo que estaba pasando. Todo era normal y a la vez el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma, como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. En medio del horror la vida cotidiana siempre prosigue y eso ha salvado la cordura de muchos. Se perciben los signos de la muerte y del terror pero no hay visiones claras de una alteración de costumbres. Los ómnibus paran en las esquinas , los negocios funcionan, algunas parejas se casan y hacen fiestas, no puede ser que esté

pasando nada grave” (Ricardo Piglia, 1992:92)

Algo grave pasa, tan grave que la vida cotidiana nos hace creer, ya sea en Buenos Aires o en París, que ésta es la vida que merecimos, ésta es la felicidad , mientras en lo profundo seguimos intentando encontrar la fisura que resquebraje la máscara ciudadana para dejar de ser exiliados de nuestra existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Philippe, Charles Louis. Bubu de Montparnasse.Bs.As: Centro Editor de A.Latina.

1982

Piglia, Ricardo, La ciudad ausente. Bs.As: Sudamericana.

1992

Kusch, Rodolfo, América Profunda.Bs.As: Bonum.

1986

UN COIN DE PARIS ENSOLEILLÉ: *LES ALLUMETTES SUÉDOISES* DE ROBERT SABATIER

Silvia E. Miranda de Torres
Escuela Superior de Lenguas (U.N.C.)

Un coin de Paris ensoleillé: *Les allumettes suédoises* de Robert Sabatier

Une ville est un macrocosme composé de multiples microcosmes que sont les quartiers. Chacun d'eux a son histoire, son devenir, une manière d'être qui lui est propre, une conformation géographique et sociale particulière qui le différencie des autres mais qui, malgré toutes ses spécificités, l'intègre de façon essentielle à la ville dont il fait partie.

Tel est le cas de Montmartre, un des quartiers les plus célèbres et les plus traditionnels de Paris. Bien que doué d'une atmosphère particulière, unique, il est indissociablement lié au profil et au devenir de Paris.

C'est précisément l'évocation du Montmartre des années 30 qui nous parvient dans *Les allumettes suédoises*, le roman de Robert Sabatier, à travers le regard émerveillé d'Olivier, un enfant de dix ans, l'enfant que Sabatier lui-même a été autrefois. Ce roman, publié en 1969, inaugure une saga autobiographique qui se poursuit dans *Trois sucettes à la menthe* (1972), *Les noisettes sauvages* (1974) et *Les fillettes chantantes* (1980), les quatre romans ayant été réunis sous le titre général de *Roman d'Olivier*.

En 1986, Sabatier publie *David et Olivier*, où il reconstruit les premières années de la vie d'Olivier avant *Les Allumettes suédoises*, donc avant la mort de Virginie, David étant alors le grand ami d'Olivier.

L'oeuvre qui nous occupe a connu, lors de sa publication, un énorme succès de librairie et elle a été traduite en plusieurs langues.

Olivier est né à Montmartre et il a vécu les premières années de son enfance rue Labat, dans la mercerie de sa mère, la belle et douce Virginie, dans un tendre cocon, au milieu de rubans, de galons, de fils de couleurs et de pelotes de laine.

Un matin de mai, la mort subite de Virginie fait disparaître ce petit monde et Olivier se retrouve seul. Il va vivre pendant quelque temps avec son cousin Jean et la femme de celui-ci, Elodie, mais ne voulant pas troubler l'intimité du jeune couple d'amoureux, il passe toute la journée dans les rues du quartier.

Le Narrateur, Olivier adulte, ne s'exprime à la première personne que dans la préface du roman. La première phrase du texte, "*Eblouissante était ma rue*", signale déjà ce qui va être le thème central de l'oeuvre. En effet, plus que les avatars de la vie d'Olivier, ce sont la rue, le quartier, baignés dans la lumière éclatante du souvenir, qui reviennent sans cesse dans l'évocation du Narrateur, qui se propose d'ailleurs d'imaginer cet enfant qu'il a été comme un autre soi-même:

Et je revois cet enfant frémissant et pur en face des premières tragédies, (...) non comme s'il était moi-même, mais comme s'il s'agissait de mon propre enfant dissous jadis dans trop de lumière blanche.^()*

Le Montmartre des années 30 est présenté dans le roman sous trois aspects principaux: 1) le quartier, la rue; 2) le monde de l'enfance; 3) les habitants du quartier.

1. Le quartier, la rue

C'est surtout une petite portion située au nord du Sacré-Coeur, entre la rue Caulaincourt, le boulevard Barbès, la rue Marcadet et la rue des Saules, qui devient le cadre habituel de la vie d'Olivier, avec, pour centre, la rue Labat, ce petit bout *dissident* de rue, séparé des autres rues du quartier comme Olivier le sera des autres êtres par sa condition d'orphelin. C'est là qu'habitent ses cousins Jean et Elodie et que se trouve la mercerie. C'est dans ce dédale d'impasses, de rues et d'escaliers que les amitiés se nouent et les jeux se déroulent. Mais Olivier franchit très souvent ces limites pour aller parcourir les autres coins de Montmartre, et parfois il s'aventure même au-delà du quartier en compagnie de son ami Bougras.

Dans ce monde de l'enfant, une opposition très nette se dessine entre l'espace ouvert, la rue, et l'espace clos, la mercerie de Virginie.

L'espace ouvert, celui de la rue, se caractérise par la vie, la lumière, la joie, le dynamisme et le changement. L'espace clos, celui de la mercerie, représente par contre le domaine de la mort, des ténèbres, de l'immobilité, des peurs et des souvenirs.

^(*) Robert Sabatier, *Les allumettes suédoises*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 5.

Du vivant de Virginie, la mercerie était pour Olivier un foyer heureux et paisible, où la vie de l'enfant se déroulait sans heurts: il y avait été un enfant comme tous les autres, choyé par sa mère, à l'abri de toute menace extérieure. Il allait chaque jour à l'école, aidait sa mère à la mercerie, se réveillait joyeusement chaque dimanche à l'odeur appétissante du pain grillé et du cacao chaud. La mercerie était aussi un lieu de rencontre pour les gens du quartier, ménagères, couturières, lingères, tailleurs.

On parlait, on riait, on écoutait ou donnait des conseils, on feuilletait des magazines de modes, on choisissait des patrons. (AS, p. 15)

Tout change brusquement après la mort de Virginie. Le magasin est fermé et Olivier, exilé à jamais de ce foyer heureux, vient rôder inlassablement devant cette porte et ces volets fermés, attiré par le souvenir de sa mère.

Le magasin de mercerie, obstinément fermé, prenait, dans cette rue mouvementée, une apparence absurde. La poussière s'agglutinait sur les rainures, le bois se couvrait de traces de craie, les chiens venaient y lever la patte, tout se dégradait. Derrière les volets, on imaginait cet espace clos ne servant à rien ni à personne. (...) Tout dormait comme dans le palais enchanté de la Belle au Bois Dormant. Puis s'insérait dans la vision une Virginie enfermée derrière les volets ou une Virginie couchée dans le lit, un bras retombant sur le côté. (AS, p. 116)

C'est la rue qui devient désormais le foyer d'Olivier. Elle assume des visages différents, qui ne sont que le reflet des états d'âme de ses habitants:

Selon les moments de tristesse ou de joie, la rue changeait de costume. Tantôt les immeubles paraissaient vieux, vétustes et sales (...), tantôt ils criaient leur jeunesse par toutes les voix de toutes leurs fenêtres. (AS, p. 57)

Elle se montre parfois "*déserte, délavée par un soleil violent, haletante comme une chienne chaude*" (AS, p. 222), ou bien, comme une femme, elle s'offre "*animée, bruissante, pleine de gens, comme si tous les immeubles s'étaient vidés d'un coup*" (AS, p. 76)

Pour ses habitants, la rue Labat est un paysage familier, rassurant, où ils se trouvent à leur aise et auquel ils s'identifient le plus souvent; ainsi, pour Elodie, la rue Labat ressemble à celle de son village; pour Jean, elle est "comme une cour" où Olivier peut rester sans danger jusqu'au soir. Pour les enfants, la rue est le milieu propice à leurs jeux et à leurs espiègleries:

"C'est chouette, la rue!

- Oui, c'est bath!"répondit Olivier en écho. (AS, p. 119)

Parfois, cependant, elle peut paraître indifférente aux souffrances et ne pas refléter les drames personnels. Ainsi, au retour de l'enterrement de sa mère, Olivier s'étonne de l'aspect calme et normal de la rue:

Comme si rien ne s'était passé. Plat, comme l'eau de la mer refermée sur le naufragé. Aucune trace de rien. Seulement un magasin avec des volets tirés. (AS, p. 47)

Plus tard, quand son ami Daniel disparaît, Olivier pense que la rue se laisse voler les êtres et qu'elle ne les protège pas. Ce sentiment s'approfondit lorsque Mac est ramené par la police et que ses propres copains partent en vacances. Il trouve alors la rue "froide, inquiétante, dangereuse."(AS, p. 267).

Cependant, quels que soient les avatars de la vie de ses habitants, la rue offre toujours un spectacle changeant, sans cesse renouvelé, plein de lumière et de bruits familiers.

La lumière transforme le paysage de la rue selon les moments du jour ou le passage des saisons: le soleil peint en blanc les immeubles gris, qui prennent des tons mauves sous les derniers feux du jour. Sans soleil, la rue Labat prend une couleur ardoise; ensoleillée, les reflets du soleil bleussent les vitres, et l'herbe entre les pavés jaunit ou verdit selon les saisons.

Une multiplicité de bruits familiers ponctuent aussi les heures dans la vie de la rue: entrechocs d'ustensiles de ménage, soliloque d'un ivrogne, bruit de conversations derrière les volets, crépitements d'une motocyclette, grondement d'un moteur, chansons diffusées par un poste de T.S.F., bruit des balances et des commandes de l'épicerie du coin...

Mais la rue offre aussi à tout instant un spectacle multiple et surprenant: une dame coiffée d'un "énorme chapeau orné de cerises, une ombrelle à pomme de verre pendue au bras", le tenancier d'un café aspergeant "d'un jet de siphon deux chiens "collés" qui se [déplacent] grotesquement", un enfant laissant

tomber une bombe à eau qui s'écrase "devant Mme Grosmalard, la concierge du 78, laquelle brandit le poing vers le ciel". "A une autre fenêtre, Jack, le plus jeune fils du tailleur, [tente] d'emprisonner un rayon de soleil dans un miroir de poche pour le projeter sur le visage de la blanchisseuse d'en face."(AS, p. 119). Assise à la porte de sa maison, une femme pâle brode interminablement des roses de soie sur un ruban vert.

Le Montmartre des années 30 est encore un coin paisible aux allures de petit village, où tout le monde se connaît, où les enfants jouent dans la rue et, les soirs d'été, les gens s'asseyaient à la porte de leur immeuble pour prendre le frais.

Les événements et les noms célèbres de l'époque sont souvent évoqués par le narrateur ou par les personnages, ce qui contribue d'ailleurs à la localisation temporelle du récit: la "semaine anglaise" établie en France vers 1936, les progrès de l'aviation, la visite de Charlot à Paris, l'enlèvement du bébé Lindbergh, les vols du Graf Zeppelin, la conférence du désarmement, la Société des Nations... Des vedettes du cinéma comme Maurice Chevalier et Jeannette Macdonald, Sacha Guitry et Annabella, Clark Gable, Jules Berry, Raimu, Fernandel, des personnages de bande dessinée comme Mickey et Félix-le-Chat, des champions de boxe comme Primo Carnera fascinent les gens de la rue et leur apportent leur part de rêve, alors que les noms de Pierre Laval, Hitler, Mussolini, le Négus, Staline, ainsi que l'ombre de la guerre future, se glissent en sourdine dans les conversations, sans qu'on y fasse trop attention:

La rue, comme une barque amarrée à la capitale, tanguait, fragile, au fil des événements, luttait contre les misères quotidiennes, parfois prenait de l'altitude ou chantait pour oublier ses malheurs. (AS, p. 144)

C'est que pour les gens de la rue la seule et vraie réalité est celle de leur existence quotidienne: la crise économique, le chômage, les mises à pied, la misère, la maladie. Pourtant, quelles que soient les difficultés, elles n'arrivent jamais à étouffer le sentiment de joie. En fait, ce qui caractérise le Montmartre des *Allumettes suédoises* c'est son atmosphère de liesse et de bruyante vivacité:

Les immeubles, les boutiques, les murs semblaient pris d'un rire satisfait. Des fenêtres passaient de généreux effluves d'ail, d'oignons frits, de beurre chaud, de fricots bien mijotés. Le dimanche, toutes les femmes devenaient des cuisinières. (AS, p. 77)

C'est précisément le dimanche que la gaieté de la rue atteint son point d'orgue. Tôt le matin, *"la rue bâille et s'étire, elle fait la grasse matinée et mange des croissants chauds"* (AS, p. 72). L'activité paraît ralentir et les bruits familiers se font plus discrets. Mais bientôt la rue se montre plus animée que d'habitude:

Il y avait des pères à chiens et des mères à chats, des dames concierges fières et moustachues, des femmes en cheveux au buste affaissé, des femmes d'âge en fichu, des retraités plongeant les doigts dans leur cornet de prise, des matrones à jupes larges où s'accrochaient des marmots morveux, des jeunes endimanchés qui remontaient leurs pantalons d'un geste canaille en regardant des ingénues à la bouche trop rouge, des enfants en costume marin, des mijaurées aux lèvres pincées... (AS, p. 76)

Le quartier a d'ailleurs ses lieux de rencontre qui sont autant de points d'intérêt pour Olivier: les cinémas, avec les portraits des stars célèbres, les affiches des films, le monde féérique de Laurel et Hardy, de Greta Garbo et Joséphine Baker...; le lavoir où Olivier accompagne Elodie, la piscine municipale où l'emmène parfois son cousin Jean, les cafés que fréquentent Bougras et Gastouet. Tout y est observé, détaillé et soigneusement enregistré par cet enfant rêveur et sensible.

Le quartier et la rue ont aussi leurs festivités et leurs rites: le jour du Boeuf Gras prend *"un aspect païen de fête antique"* (AS, p. 135); le Quatorze Juillet est célébré en grande pompe, avec des drapeaux tricolores, un défilé militaire, des bals populaires et des jeux d'artifice; des compétitions sportives comme le Bol d'Or de la marche, la course des garçons de café et le Tour de France passionnent chaque année les gens du quartier. Ces rites traditionnels renforcent le sentiment d'appartenance à la communauté et revêtent un caractère sacré. La rue devient alors, pendant la célébration de ces rites, un lieu sacré.

La rue est, enfin, l'espace de la liberté. Malgré leurs origines diverses, malgré leurs différences de race ou de religion, les gens s'y respectent. Chacun y trouve sa petite place au soleil pour réaliser son destin.

Ce petit bout de la rue Labat, c'était le cinéma du pauvre, le paradis des mal logés, le lieu de la liberté, l'espace d'une aventure. On disait: "La rue est à tout le monde" et cela exprimait un lieu où l'on pouvait être chez soi. (AS, p. 144)

. Le monde de l'enfance

Si la vision des rues de Montmartre acquiert dans ce roman des connotations poétiques, voire idéalisées, c'est parce qu'elle nous parvient par les yeux d'un enfant. C'est le regard neuf d'un garçon de dix ans en train de découvrir le monde qui l'entoure, d'où la fraîcheur et la simplicité de ses impressions.

Olivier n'est pas un enfant comme les autres. Sa condition d'orphelin est pour lui une sorte de stigmatisme qui le différencie des autres enfants. Quelques jours après la mort de sa mère, deux petits voyous, après l'avoir battu, poussent leur méchanceté jusqu'à lui crier rageusement:

"Ta mère est clamsée. C'est bien fait pour ta poire!"
(AS, p. 9)

L'enfant ne réagit pas à cette agression, comme s'il la méritait. C'est que, incapable de trouver une explication au malheur qui vient de s'abattre sur lui, il éprouve un certain sentiment de culpabilité. Tout le monde se tait devant lui, et il prend ce silence comme un signe de désapprobation. En plus, lorsque, faute d'argent pour payer les frais d'enterrement, les voisins ont la malencontreuse idée d'envoyer l'enfant réclamer le paiement des factures, loin d'attribuer le maigre résultat de sa démarche aux vrais responsables, les débiteurs, Olivier ressent en lui la culpabilité:

Quand, au retour, il montra le peu d'argent recueilli, il crut lire des reproches dans les regards.(...) Il finit par dire: "C'est pas ma faute, c'est pas ma faute..." (AS, p. 24)

Sa condition d'orphelin se montre d'ailleurs de façon visible au brassard noir qu'Elodie coud à la manche de sa chemise, aux regards pleins de pitié des adultes et à l'interdiction de participer aux jeux à cause de son deuil. En plus, par une curieuse décision de ses cousins, il cesse d'aller à l'école et ce fait, loin de le réjouir, lui inspire un sentiment d'ostracisme et de rupture. Il s'habitue à regarder de loin ses camarades à la sortie de l'école et, de temps en temps, il passe en revue le contenu de son cartable et regarde ses tabliers, se demandant s'il les remettra un jour.

Olivier demande à son ami Loulou des nouvelles de l'école, de l'instituteur, des jeux de la "récré". La nostalgie qu'il éprouve pour ce petit

monde perdu est toujours vivante et surgit encore le jour de distribution des prix:

Olivier savait qu'à l'école de la rue Clignancourt avait lieu la distribution des prix. Aussi prenait-il un air indifférent et désinvolte pour cacher une mélancolie qui s'accroissait peu à peu et atteignait à son comble quand il vit ses camarades habillés en dimanche remonter la rue en montrant leur satisfaction. (AS, p. 245)

Bien qu'Olivier n'aille pas à l'école, il apprend beaucoup de choses intéressantes dans la rue. D'une part, son contact avec les gens du quartier lui apporte des connaissances nouvelles. Avec Lucien, le sans-filiste, il apprend des mots techniques et des notions sur la radiophonie et la musique. Bougras, de son côté, lui transmet des connaissances pratiques qui remplacent l'enseignement théorique de l'école. D'autre part, les murs de la rue deviennent pour lui un livre: il lit avidement les enseignes des boutiques, les réclames commerciales, les annonces des affiches, les cartes de visite à la vitrine d'un imprimeur, les plaques des immeubles.

Depuis longtemps, Olivier s'amusait à lire les murs comme un livre d'images. (AS, p. 129)

En ce qui concerne la mort, comment un enfant de dix ans peut-il comprendre un fait si absurde, si radicalement définitif? Après une soirée heureuse avec sa mère, une soirée qui sera inoubliable, il s'est endormi dans la paix et la tiédeur de son foyer et, le lendemain, à son réveil, sa mère est morte, froide, incapable de répondre à ses appels; des voisins entrent chez lui, l'arrachent à sa mère, se livrent à toute sorte de suppositions malveillantes au sujet de la morte, et il se retrouve sans foyer, seul au monde, affreusement seul.

N'ayant plus que ses propres bras pour s'y blottir, tout lui apparaissait dans une autre réalité, il se sentait marqué par des signes particuliers, les autres devenaient hostiles, dangereux, tout en lui était vulnérable, tout son être tendait vers un autre être qui ne pouvait lui répondre. (AS, p. 26)

Ce sentiment de solitude, qui ne le quittera plus, se traduit bien souvent en peur, en angoisse, et Olivier devient la proie de cauchemars: il est hanté dans son sommeil par une femme immobile, au visage voilé, qui se tient près de son lit et

qui le regarde en silence.

Le seul remède à ses cauchemars, son seul refuge contre la solitude, c'est la rue. La rue, c'est son foyer, et les habitants de la rue, sa famille.

Dès qu'il se retrouvait dans la rue, Olivier ressentait un soulagement. Il s'y enfonçait comme un terrassier dans sa tranchée. Il y respirait mieux. Il n'avait plus peur de rien, sauf peut-être de ce magasin de mercerie sur lequel il n'osait trop poser les yeux. (AS, p.158)

Olivier devient ainsi l'enfant de la rue. Dans une errance perpétuelle, il fait d'abord le tour du pâté de maisons, puis parcourt les rues du quartier, les squares, les escaliers, les terrains vagues. Il s'engage dans le labyrinthe des rues du Vieux Montmartre: la rue Saint-Vincent, la rue de l'Abreuvoir, la rue Girardon. A chaque tournant de rue, au sommet de la Butte, se profile "la masse blanchâtre de la basilique aux dômes arrondis".

Olivier parcourait le labyrinthe, effaré, inquiet, curieux, sans savoir qu'il devenait la proie d'un émerveillement durable. (AS, p.68)

Au centre du labyrinthe, "comme un hameau aux demeures illuminées dans une plaine désertique"(AS, p. 69), la Place du Tertre attire l'enfant avec les lumières de ses cabarets, d'où s'échappent des rires et des airs de musique. Il avance, recule, saisit quelques bribes de conversation, s'engage dans une ruelle, puis dans une autre, pour revenir enfin sur la place qui l'attire par son mystère.

Du haut de la Butte, Olivier regarde Paris, la grande ville endormie à ses pieds.

Toute la ville semblait ronronner comme un gros chat. Elle cachait tant de mystères que l'enfant qui les pressentait en fut effrayé. (AS, p. 67)

En fait, au fur et à mesure que le garçon parcourt le labyrinthe, il essaie en même temps de dévoiler ses mystères. D'ailleurs, le bouleversement profond de sa vie a réveillé en lui le sens du mystère, à commencer par celui du sort qui lui est échu, et cet autre, plus impénétrable encore, de la mort.

Avec ses camarades de la rue Labat (...), il était souvent

entré au Sacré-Coeur: le lieu lui plaisait pour son mystère. C'était amusant de jouer à allumer les cierges en faisant couler du suif, de faire clapoter l'eau du bénitier (...). Mais depuis la mort de sa mère, il redoutait de retrouver les voûtes sombres, les odeurs d'encens, les chuchotements des prières, les robes sombres des prêtres, tout cela si triste, si funèbre qui lui donnait une idée de la mort et qui rejoignait les mauvaises visions de ses cauchemars. (AS, p.75)

Ses pérégrinations nocturnes mènent parfois Olivier sur les grandes voies étincelantes du Boulevard Clichy, de Pigalle et de la Place Blanche: il y regarde les restaurants, les cinémas, les boîtes de nuit. Là aussi, dans ce fleuve sacré du grand boulevard, il y a des rites initiatiques qui renferment autant de mystères.

Il devenait un fleuve, un Gange peuplé, large et mystérieux, chargé de rites, avec pour temples ses établissements de nuit accrochés sur les rives comme des embarcations, des chalands et des pirogues habités de mystères initiatiques... (AS, p. 176)

Doué d'une curiosité insatiable, l'enfant observe attentivement tout ce qui s'offre à ses yeux. Il s'arrête devant la vitrine de la quincaillerie, de la pharmacie, de la marchande de parapluies, de la pâtisserie, et à chaque fois une longue description nous est donnée à travers le regard d'Olivier. Il observe aussi les gens qui travaillent: le remouleur, les colleurs d'affiches, le cardeur de laine. Il regarde des enfants qui jouent dans un square, un homme qui donne à manger aux oiseaux, un écrivain qui dédicace ses livres dans une librairie...

Olivier errait d'un trottoir à l'autre, cueillant au passage des mots, des odeurs, des couleurs, des impressions rapides. Chaque personnage était devenu une sorte de bateleur et toute la rue, une scène de théâtre. (AS, p.77)

Olivier regarde, mais il écoute avec autant d'avidité, et il n'est pas toujours capable de comprendre ce qui parvient à ses oreilles. Car le langage aussi est pour lui, parfois, un mystère. Il s'interroge à propos de beaucoup de mots (*pastèque, tuteur, mannequin*), se livrant à des associations d'idées assez curieuses.

Elodie semblait avoir oublié l'incident de la messe, mais comme elle avait glissé le mot "lunatique" dans une phrase à son propos, il en cherchait le sens. On lui reprochait souvent d'être "dans la lune", mais ce "lunatique" paraissait plus désagréable, se compliquant d'acceptions floues: lune, lunettes, optique, lunatique... il cherchait. (AS, p. 81)

Avec son ami Bougras il ose franchir les frontières de son quartier et l'accompagne faire sa provision de bois pour l'hiver dans les ruelles des Halles et sur les quais de la Seine. La rue devient alors pour l'enfant un synonyme de liberté, de vie, de bonheur.

Depuis la mort de Virginie, toute prison, tout espace clos devenait un cercueil et il courait les rues qui débouchent toujours sur d'autres rues, en évitant les impasses. (AS, p.225)

Rue Labat, Olivier joue à longueur de journée avec ses copains: Loulou "tête-à-poux", Capdeverre, le fils du flic, Ramélie dont le père a une boucherie "kachère" (ce qui pour Olivier est une variante de "pas chère"). Ils se livrent à toutes sortes de jeux: la toupie, les billes, les traîneaux sur roulements à billes. Espiègles, ils ouvrent la bouche d'eau et s'amuse sous le flot qui jaillit et qui inonde la rue. Pendant les vacances, une guerre divise en deux camps ennemis les enfants de la rue Labat et ceux de la rue Lécuyer.

Et ce fut le temps des pistolets à flèches et à bouchons, des sabres de bois, des arcs, des lance-pierres et des sarbacanes. On réunit d'importants stocks de munitions: cailloux, boulettes de papier mâché (toute la rue, filles y comprises, mastiquait à longueur de journée), bâtons, bombes algériennes, pétards, fléchettes de papier... (AS, p.248)

Comme tous les enfants, Olivier n'échappe pas à la fascination du feu. Le titre du roman souligne l'importance qui est accordée ici au thème du feu. Olivier prend la boîte d'allumettes suédoises que Gastounet a laissée sur le guéridon d'un café, et il la met dans sa poche. Plus tard, au cinéma, il est profondément ému par une scène de *Don Quichotte*, où les livres de l'hidalgo sont jetés au feu. Il associe cet incendie avec la mort de sa mère. Accablé par la douleur et la solitude, il va se réfugier dans son cagibi des escaliers Becquerel, où l'on range des balais et des produits d'entretien. Là, dans l'obscurité du réduit, il prend la

boîte dans sa poche et fait craquer une allumette, puis, peu à peu, toutes les autres. La flamme lui rappelle les images du film, mais elle éveille aussi le souvenir du feu que Virginie allumait parfois dans la cheminée. Cette lueur chaude réveille en lui le souvenir des moments heureux qu'il a vécus autrefois avec sa mère. Lorsque la dernière allumette va s'éteindre, il enflamme un papier d'emballage, puis des friselis de bois, pour prolonger la vie du feu, de ce feu qui est pour lui "un ami qui dansait tout rouge devant lui". L'incendie du cagibi provoque la fureur des habitants de l'immeuble, à laquelle l'enfant n'échappe que grâce à l'intervention de son ami Bougras.

Malgré cette pénible expérience, Olivier tient toujours à garder dans sa poche une boîte d'allumettes suédoises. Elles deviennent pour lui une sorte de talisman contre l'obscurité, la peur et la solitude.

Il avait trouvé un remède contre la nuit et ses peurs: il tâta la boîte d'allumettes suédoises dans sa poche et il savait qu'à tout moment il pouvait vaincre l'obscurité. (AS, p. 171)

On pourrait s'attendre à ce que la rue devienne pour cet enfant solitaire et démuné un lieu de débauche ou une école de délinquance. Or, il n'en est rien. Le cadre décrit par Sabatier est une sorte de foyer affectueux et bon enfant, soit qu'il en ait été ainsi au Montmartre des années 30, soit que l'auteur ait voulu idéaliser et adoucir la réalité, cachant les aspects négatifs et désagréables de cette vie d'errance. Dans son *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Jacques Brenner remarque à ce propos: "Sabatier peint un univers comme on aimerait qu'il en existât. Ah! Direz-vous, il existe ou a existé, mais Sabatier insiste sur les bons sentiments et passe sous silence tout ce qui concerne la sexualité de son petit garçon." (J. Brenner, op. cit., Paris, Fayard, 1978, p. 496). A vrai dire, cette dernière affirmation n'est pas tout à fait exacte. Comme tous les enfants, Olivier a une certaine intuition du sexe. Il devine le rôle des hommes qui fréquentent sa mère et il n'aime guère "ces visiteurs"; quand Jean et Elodie s'embrassent, il comprend qu'il doit les laisser seuls "pour faire la chose" (AS, p. 173); il devine aussi que quelque chose se passe entre les "deux dames" qui se promènent enlacées dans les rues du quartier. Il a été initié aux mystères de la naissance par son ami Capdeverre et sa mère a cru bon de lui donner à ce propos des explications pleines de délicatesse. Mais c'est la petite Italienne qui éveille en lui l'instinct du sexe. Lorsque cette petite déçurée l'entraîne dans un réduit sombre et qu'elle l'embrasse et lui mord le cou, l'enfant la repousse et la traite de sale, mais il est surpris par "une sensation inconnue, délicieuse" (AS,

p. 189).

3. Les habitants du quartier

Dans ce roman, le paysage de la rue n'est pas seulement composé de murs, d'immeubles et de squares. Il est surtout constitué par l'humanité qui y vit, par ses joies, ses souffrances, ses espoirs.

Le Montmartre des *Allumettes suédoises* est un quartier d'ouvriers, d'employés et de petits commerçants. Leur dénominateur commun est la pauvreté, la menace du chômage, la subsistance durement conquise, mais aussi un air de jeunesse et d'insouciance. C'est une société cosmopolite, multi- raciale: les rares Parisiens y côtoient des Espagnols, des Grecs, des Italiens, des Juifs, des Arabes, des Russes blancs, mais il y a aussi des gens venus de tous les coins de la France: Auvergnats, Bretons, Basques, Alsaciens. Il n'y a pourtant pas de heurts ni d'intolérance.

Dans ce monde multiforme, quelques personnages se détachent: chacun joue, à des degrés divers, un rôle dans la vie d'Olivier. Chacun laisse plus ou moins profondément son empreinte dans la mémoire et dans la sensibilité de l'enfant.

Jean et Elodie, jeunes, amoureux, heureux malgré leur pauvreté, accueillent l'enfant pendant quelques mois, jusqu'à ce qu'il soit pris en charge par un oncle lointain jouissant d'une situation plus aisée.

Madame Albertine Haque, grosse femme à l'air renfrogné et aux manières un peu rudes, fait pourtant preuve de générosité et de sollicitude maternelle envers l'orphelin: c'est chez elle qu'il se réfugie lors de la mort de sa mère; elle lui offre des beignets et des crêpes et surveille de près les allées et venues de l'enfant à travers sa fenêtre toujours ouverte sur la rue.

Mado, la belle femme blonde dont le mode de vie incertain fait l'objet des suppositions malveillantes des voisins, séduit Olivier par sa beauté pleine de charme et par son élégance. Elle invite le garçon à prendre le thé et lui donne des conseils pour bien se tenir à table. Peu à peu, dans la mémoire d'Olivier le cher visage de sa mère morte prendra les traits de sa belle amie Mado.

Le beau Mac, insolent et vantard, effraie l'enfant avec ses airs de petit gangster, mais il lui apprend à se servir de ses poings et à se défendre des attaques des autres enfants, en accord avec sa philosophie pessimiste et agressive ("Le monde, c'est la jungle" (AS, p. 162)).

L'Araignée, un pauvre infirme qui se tient toujours debout près de la porte

de la mercerie, suit Olivier de son regard doux. L'enfant devient son ami, il est le seul à connaître son nom, Daniel, et lorsque l'infirme disparaît, il est aussi le seul à s'intéresser à son sort. Il prend les livres que l'Araignée a laissés dans sa petite chambre, comme un précieux trésor que son ami lui a légué.

Lucien le Bègue, qui répare des postes de T.S.F. à galène, échappe à la triste réalité de sa misère, de sa femme tuberculeuse et de son bébé chétif en se réfugiant dans le rêve d'un avenir de progrès et de prospérité. Il ouvre au garçon les portes de l'univers étrange et inconnu de la musique. "*Ebloui par la science et la technique nouvelle*", il annonce à Olivier la merveille future de la télévision.

"T...t...tu verras que que que qu'un jour, on aura le cinéma chez soi!" (AS, p. 162)

Gastounet, l'ancien "poilu" de la Grande Guerre, siffle des airs militaires et parle toujours à Olivier de l'amour de la patrie et de l'esprit de sacrifice. L'enfant s'ennuie en l'écoutant raconter inlassablement ses souvenirs de la guerre et en feuilletant ses albums de photos de maréchaux et de généraux. Cet homme à la voix claironnante cultive un nationalisme virulent qui se heurte inévitablement aux idées socialistes de Bougras.

Mais c'est sans doute Bougras qui marque le plus profondément l'âme d'Olivier. Cet homme pauvre, débrouillard, misanthrope et contestataire a une philosophie plutôt pessimiste de la vie et des hommes. Il s'amuse à défrayer ses voisins, à railler le nationalisme patriotard de Gastounet, il se moque des convenances sociales et des différences de classe, et fait preuve d'un grand sens de l'humour. Le vieil homme comprend mieux que personne l'âme sensible et solitaire d'Olivier, il le protège, l'emmène avec lui dans ses travaux et ses vagabondages, lui apprend à apprécier la solitude et la liberté. Au moment où l'enfant quitte la rue pour aller vivre chez son oncle, Bougras sera le seul témoin de cette déchirure, le seul à lui faire ses adieux.

La portière se referma. Sur un signe de l'oncle, le chauffeur mit la voiture en marche. Olivier se retourna pour voir Bougras par la vitre arrière. Bougras avec son velours de charpentier. Bougras et toute la rue. (...) Bougras devint de plus en plus petit, et aussi la rue. La Rue... (AS, p. 283)

Chacun de ces personnages apporte à Olivier des leçons durables. Leurs opinions, leurs attitudes, leur façon de vivre fournissent à l'enfant des

connaissances et des réflexions. Les leçons de vie qu'il tire à tout instant de la rue et de ses habitants vont combler, ne serait-ce que partiellement, le vide laissé par l'interruption de ses études. Les enseignements que lui apporte la rue sont bien sûr très différents de ceux qu'il aurait pu recevoir à l'école: il y apprend à connaître la nature humaine.

Conclusion

Dans *Les allumettes suédoises*, ce roman de Robert Sabatier qui inaugure la saga du Roman d'Olivier, nous tenons à souligner certains aspects qui nous semblent importants.

En premier lieu, la rue et le quartier ne constituent pas seulement, comme dans beaucoup d'autres romans, le cadre d'une aventure, l'espace où se déroulent des événements. A partir du fait qui bouleverse la vie d'Olivier, la mort de sa mère, l'enfant s'ouvre au monde extérieur et une multiplicité de relations se tissent entre lui et ce monde inconnu. Il apprend peu à peu à interpréter ses signes, à connaître ses codes, à dévoiler ses mystères. La présence amicale des voisins, la fraternité des petits copains viendront satisfaire le besoin d'affection de cet enfant seul. Dans la petite rue Labat et dans les autres rues du quartier il se sent pleinement chez lui, dans un milieu bénéfique qui l'entoure et le protège. Il s'y nourrit largement, mettant à profit toutes ses expériences, ce qui vient combler, ne serait-ce qu'en partie, le manque d'enseignement scolaire. Le quartier et la rue deviennent ainsi pour le petit Olivier une source nourricière, un foyer, une famille. Ils ont d'ailleurs, dans le roman, une vie autonome, une épaisseur particulière. Ils se hissent à la catégorie d'un être vivant, palpitant. Ils jouent le rôle d'un personnage au même titre que Bougras, ou Jean, ou Loulou.

En deuxième lieu, la rue présente ici une valeur tout à fait positive, et l'enfant de la rue qu'est Olivier n'a rien de ces petits dépossédés abandonnés à leur sort et pour qui la rue est l'école du vice et de la délinquance, ainsi que le montre l'amère réalité. Bien au contraire, malgré sa vie de vagabondage, Olivier garde toute sa pureté, sa naïveté et sa naturelle bonté. Il faut d'ailleurs remarquer que l'auteur jette un voile de mystère et de délicatesse sur certains sujets, tels que le sexe ou le délit, qui pourraient s'avérer scabreux dans un roman d'enfance, et que les aspects sordides de la misère sont dissimulés ou adoucis par l'humour et la tendresse.

Enfin, le Montmartre recréé par Robert Sabatier dans son roman est un monde révolu, à jamais disparu avec la guerre et les mutations sociales et

économiques de la France d'après-guerre. Selon Brenner, "pour les lecteurs qui approchent ou ont dépassé la cinquantaine, c'est un véritable festival du souvenir. Plus exactement, Robert Sabatier leur remet en mémoire mille détails de la vie quotidienne qui prennent aujourd'hui une bien séduisante coloration poétique." (J. Brenner, op. cit., p. 495). L'abondance de descriptions et de portraits, la caractérisation donnée à chaque personnage par ses attitudes, sa manière d'agir et son langage, les allusions multiples aux événements du temps et la reconstruction minutieuse de l'époque font revivre d'une manière remarquable le monde des années 1930.

Ce monde, embelli sans doute par le souvenir, est un Montmartre quelque peu campagnard, paisible et amical, où des liens de solidarité se tissent autour d'un petit enfant seul. Ce Montmartre des années 30 demeure, dans cette oeuvre pleine de poésie et de tendresse, un petit coin de ville ensoleillé, un coin au sein de Paris fait d'amour et d'enfance.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE

SABATIER, Robert, *Les allumettes suédoises*, Paris, Albin Michel, 1969.

BIBLIOGRAPHIE

BRENNER, Jacques. *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.

DE BEAUMARCHAIS, J.-P. et al., *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987.

LA CIUDAD SIMBOLO, EN DENIER DU REVE DE MARGUERITE YOURCENAR

ANA MARIA LLURBA
Docente - investigadora UBA
Universidad del Salvador

En las primeras líneas del prólogo a *Denier du rêve*, al hablar de la reescritura de la novela, Marguerite Yourcenar señala que ésta "a toujours pour centre le récit mi-réaliste, mi-symbolique, d'un attentat antifascite à Rome en l'an XI de la dictature."¹ precisando el núcleo temático central, el frustrado intento de magnicidio, y el lugar físico en que se desarrolla la ficción.

En torno a ese motivo temático-espacial, se teje la apretada urdimbre de la narración que une a los protagonistas del episodio matricial, mediante el recurso de la moneda que pasa de mano en mano, con una serie de personajes "tragicómicos" que viven inmersos en su soledad, sus sueños y padecimientos, afectados, de un modo más o menos consciente, por la realidad histórica imperante.

El discurso, al diversificarse en historias secundarias, que se concatenan directa o tangencialmente con el tema del tiranicidio, trasciende la visión objetiva de la realidad socio-política de la Italia de Mussolini, y presenta, en un nivel superior de significación, una alegoría de la vida humana.

Yourcenar devela la verdadera imagen de la Roma fascista, de la ciudad "revenue impériale" con sus contrastes de luces y sombras, de poder y miseria, de temores y esperanzas, en esas historias de hombres y mujeres del pueblo que viven gritando en silencio su dolor y sus frustraciones.

LA CIUDAD

¹) Marguerite Yourcenar *Denier du rêve*, Paris, Gallimar, 1971.
Todas las citas corresponden a la presente edición.

Todo novelista crea un marco en el que sitúa la acción y en relación con el cual se ubica a distancia. Yourcenar hace de Roma el marco referencial en el que focaliza escenas de la vida cotidiana de un número limitado de actores, en el corto lapso que va de las primeras horas de una tarde al final de la primavera a la madrugada siguiente.

En el metafórico espacio dialógico del texto, con trazos precisos y economía de medios, en forma discontinua, la ciudad novelesca se construye lentamente.

Philippe Hamon (1989, 36) valoriza el rol de la arquitectura en el relato, la importancia de ese "afuera" y ese "adentro" que se busca alcanzar en la descripción para transmitir una esencia en profundidad, la simple imagen de una superficie o un sistema de valores. La descripción es:

Dessinatrice d'impératifs catégoriques, de prescriptions, de manipulations ou de persuasions, régissant des rituels sociaux ou amoureux, des tactiques sociales ou des stratégies globales, donc des déplacements de personnages, donc de la séquentiabilité, donc du récit, l'architecture, réelle ou de "papier", devient donc accessible (peut-être) à une poétique générale de la narrativité.

Los breves segmentos descriptivos de *Denier du rêve* se funden en la narración para mostrar una Roma vital y bulliciosa en las imágenes de los comercios del Corso, en los cristales de cuyas vidrieras "dé-filait toute la vie d'un soir de Rome" (31), negocios que habían cambiado sus "devantures, jadis modestement encadrées de boiseries peintes, s'étaient serties de plaques de marbre (33)", como tantas cosas habían cambiado en la ciudad y en el mundo en los últimos treinta años.

La ciudad, con sus espacios públicos y privados, es interioridad y contacto, acoge o separa y jerarquiza marcando la división de clases.

Roma se perfila en los datos mínimos con que se describen los humildes departamentos de la Via Fosca, pobremente amueblados, mal iluminados, con su patio triste que recibe "les pleurs, les éclats de voix, l'odeur des faits divers qui, le soir, s'échappent des garnis" (132) en toda la fuerza de su miseria. Se anima en los retratos de algunos personajes como la temperamental, corpulenta y amarga Giuseppa o la

avara y dura Dida y con las figuras pintorescas de los extranje-ros: la inglesita, Miss Jones, y el viejo pintor, Clément Roux.

La imagen de la ciudad refleja, asimismo, el estado de tensión interna, de enfrentamiento subyacente, en la sintética pintura del acto partidario:

Depuis neuf heures du soir, Dida n'avait vu que les milliers de dos de personnes tournées vers un point de la place qu'on n'apercevait pas de son encoignure. Les cris et les applaudissements ne lui étaient parvenus que comme un grand bruit vague.(162)

El aspecto imperial de Roma, la fase política está representada metonímicamente por la sombra del dictador, el nuevo César, cuyo discurso anuncian los carteles, omnipresente a lo largo de la acción gravitando sobre la vida de los personajes, y su poder simbolizado en "une demie-douzaine de lecteurs en chemises sombres encombrant des leurs gesticulations toute la largeur du trottoir."(148), y en las múltiples menciones al Partido del Orden y las referencias a los enemigos del régimen, aunque no toma parte activa en la trama.

EL SENTIDO Y EL SIMBOLO

Roma ocupa un lugar de privilegio en la historia de la civilización, fue la Capital política del Mundo Antiguo y devino en Capital Moral del mundo contemporáneo. Piedra fundamental en la cultura occidental, entraña en sí misma el esplendor y la decadencia, el pasado eterno, fijo, y el cambio.

La novela hace sensible la apariencia y el sentido de esa ciudad mediante un discurso en el que el tiempo "si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento dil tempo, dell'intreccio, della storia" (Bachtin, 1979, 232) constituyendo un eje cronotópico.

La arquitectura textual de Roma, hecha de palabras, cumple una función que va más allá de enmarcar la vida de una sociedad en torno a un foro, donde se juega la vida política, económica y financiera, y a un templo, alrededor del cual gira la vida espiritual, para traer, en la paz de la noche, la voz de un pasado que se reitera en el presente.

Roma es, asimismo, el espacio simbólico, la "Ciudad Eterna" hacia la que convergen todos los caminos, donde tiene su asiento el poder terrenal, y su sede la fe, el lugar mítico "en donde se ata y desata eternamente la aventura humana".

Toda una gama de personajes, algunos de los cuales "parecen es-capados de una Commedia o más bien de una Tragedia dell'Arte moderna", se hace presente en ese ámbito para conformar el topos del theatrum mundi: la solterona fantasmal a la que se le negó la felicidad, la proletaria anarquista, los intelectuales utópicos, el comerciante dominado, la prostituta enferma, la joven estrella, el artista cansado, la esposa engañada, el marido abandonado y vengativo, el financista ávido, el médico ambicioso y sensual, la humilde florista, etc. para desempeñar su papel en ese drama de la vida humana "réalisés [realisé] à grands frais par la firme Universe et Dieu." (134)

Yourcenar privilegia en su narración algunos espacios destacando su función y su sentido.

La Iglesia no solo es el lugar en donde:

Dieu... semblait siéger ici parmi les ors de l'autel, pour qu'un nombre illimité de passants malchanceux vinsent se plaindre de leurs maux et par là même s'en consoler. Dieu accueillant à tous permettait même qu'on prît ses aises. L'hôte céleste n'obligeait à rien: on pouvait à son gré rester debout ou s'affaler avec ses paquets sur une chaise; se promener en regardant distraitemment un tableau noirci qui doit être d'un grand peintre, ... ou s'agenouiller pour prier. (38)

en cuyo interior cualquier criatura encuentra cabida, donde, en el silencio respetuoso, solo interrumpido por el rezo ritual o la música sacra, se manifiesta la muda voz de la conciencia en total libertad, donde el hombre se siente protegido y busca explicación o consuelo a sus desventuras, consciente del poco valor de su existencia, alentando una esperanza que no siempre alcanza.

A Santa María la Menor, modesta iglesia de barrio, acude Giulio Lovisi para "savouer chaque soir une faible goutte d'alcool de Dieu" (38), para calmar su temor y su dolor, para juntar fuerzas y continuar con su existencia rutinaria y gris, aprisionada por los lazos de la familia, para reiterar el antiquísimo rito de presentar una ofrenda a Dios con la esperanza dudosa de alcanzar una gracia. Rosalía Di Credo encuentra en esa atmósfera mágico-mística el refugio a su soledad e infelicidad. La descreída

Marcella Ardeati, que solo busca guarecerse de la lluvia, sumida en la meditación de su plan criminal se ve de pronto rogando a Dios "Faites, mon Dieu, que je meure tout de suite. Faites que ma mort ne soit pas inutile. Faites que ma main ne tremble pas, faites qu'il meure..." (46) olvidando su convicción de que la religión es el "opio de los débiles".

En ese templo, Clément Roux, por su parte, transportado por las palabras de la Letanías, rescata el recuerdo lejano de una niña en la playa, y Miss Jones eleva su pensamiento al Señor para recuperar su abandonado empleo.

Como contrapartida a ese espacio de fe y misticismo más o menos verdadero, se erige el Cine Mondo -lugar de encuentro, de ensueño y de tránsito, como la tierra-espacio mágico que se abre al universo y devuelve la imagen de la vida con su pobre realidad y lo inefable de sus ilusiones y secretos deseos. En él, el ser humano encuentra una válvula de escape diferente para las presiones de la vida cotidiana, pues en esa sala poblada de fantasmas puede enajenarse, olvidar su triste realidad, por un momento, e identificarse con esos seres espec-trales, sentirse amado, bello o poderosos, vivir un sueño.

LO MITICO Y SUS ARQUETIPOS

En sus entrevistas con Matthieu Galey, Yourcenar declara que el mito, para ella, constituye un acercamiento a lo absoluto que le permite descubrir en el ser humano lo que hay en él de eterno, de allí que estén los personajes asimilados al mito, es decir, "el esfuerzo por hacer sentir la grandeza de sus gestos, volviendo a encontrar la de las leyendas, la de los antiguos mitos que afloran por todas partes, en el centro 'moderno' de la Roma de 1933." (Galey, 1982:78)

La imagen nocturna de Roma dormida marca el deslizamiento hacia la atemporalidad del plano mítico:

Un calme enchanté régnait dans les rues vides:
des brèches pâles, des corridors d'ombre ou-vraient dans les
points de vue célèbres des échappées sur un autre monde; les
momuments acquéraient une jeneusse ou une vétusté sans âge;
une grue d'acier au pied d'un mur, son bloc de pierre entre les

dents, ressemblait à quelque antique catapulte; des bases de piliers, des bouts de colonnes épars sur les dalles faisaient penser aux pions d'une partie terminée, abandonnés dans un désordre apparent qui cachait en réalité un ordre inéluctable, oubliés sur place par des gagnants ou des perdants qui ne reviendraient plus. (169)

subyacente desde el inicio del relato y a los arquetipos con los que consciente o inconscientemente se identifican los personajes:

Rome, anesthésiée par la nuit, semblait sise au bord du Léthé. César dormait, oubliant qu'il était César. Il se réveilla, rentra à l'intérieur de sa personne et de sa gloire, regarda l'heure, exulta d'avoir montré au cours de l'incident de la veille le sang-froid qui convient à un homme d'État. "Ar-deati, née Ardeat", pense-t-il, ruminant le nom qu'il est fait épeler quelques heures plus tôt, "la fille du vieux Giacomo..."(193),

como en el caso del dictador o son identificados por el lector.

En esa temporalidad real-simbólica, en la que presente y pasado se funden y los hechos se reiteran cíclicamente, Marcella Ardeati, Némesis y Judith, Fedra proletaria, quiere "tuer César" al buscar matar al Duce, pero ese intento "d'abattre Jules César"(109), con el que procura, a su vez, morir para escapar a la pesadilla del vivir, solo será un sacrificio inútil porque "s'il meurt, il triomphe: sa mort, c'est l'apothéose de César."(118)

En el mismo sentido, como señala la autora (Galey, 1982:78) podemos identificar a Massimo con Tanatos, el ángel de la muerte y con el Arlequín de la Commedia dell'Arte y a Marinuzzi con Dionisos.

Asimismo, en el plano estético-mítico que atraviesa el discurso narrativo, otros modelos son tomados de las obras de arte que pueblan los museos, como precisa Malvina Salerno (1995:47), en las que encontramos una imagen especular de esas criaturas:

Dans les musées de Rome, la nuit emplit les salles où sont les chefs-d'oeuvre: *La Furie endormie, L'Hermaphrodite, La Vénus Anadyomène, Le gladiateur mourant*, blocs de marbre ...

ignorants à jamais du fait que des artisans morts depuis de millénaires ont façonné leur surface à l'image des créatures d'un autre règne.(197),

fácilmente identificables: Massimo y el Hermafrodita; Angiola y La Venus Anadyomène, La Furia adormecida y Marcella, El gladiador agonizante y Clément Roux.

Roma simboliza para Yourcenar la historia de la humanidad, no es el mero horizonte de la acción, deviene sujeto y participa de ésta. La ciudad, con su voz de silencios, nos da entender y a sentir su alma presente en sus calles, sus iglesias, sus monumentos importantes, sus hoteles de lujo y sus tabernas, sus palacios o sus humildes departamentos. Nos muestra el mundo en el que se teje el destino público y privado a la sombra de la ambición y el egoísmo o de la utopía, en el que deseo y poder, los sueños y la realidad reiteran su eterna lucha.

BIBLIOGRAFIA:

- YOURCENAR, M.: *Denier du rêve*. Paris, Gallimard, 1971
BACHTIN, Michail: *Estética e romance*, Torino, Einaudi, 1979
BLOT, J.: *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980.
GALEY, M.: *Con los ojos abiertos* Buenos Aires, Emecé, 1982.
HAMON, Philippe: *Expositions*, Paris, Corti, 1989
SALERNO, M.: *El corazón de los dioses*, Bs. As., Biblos, 1995

CURRICULUM VITAE

ANA MARIA LLURBA

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Universidad del Salvador.
Docente -investigadora de la Cátedra de Literatura Francesa en la UBA, Profesora

Asociada a cargo de Literatura Francesa I y II, y de Introducción a la literatura, en la U. del Salvador.

Ha participado en congresos nacionales e internacionales de literatura y publicado en colaboración Estudios de narratología y artículos y reseñas en Inter litteras y El gato negro. Actualmente está investigando sobre la obra de Marguerite Yourcenar.

LA CIUDAD SIMBOLO, EN "DENIER DU REVE" DE MARGUERITE YOURCENAR

La ciudad novelesca, esa imagen de la Roma fascista, "revenue impériale", con sus contrastes de luces y sombras surge, en el metafórico espacio dialógico del texto y se construye, lentamente, con trazos precisos y economía de medios, en forma discontinua.

Roma, que simboliza para Yourcenar la historia de la humanidad, no es el mero horizonte de la acción, deviene sujeto y participa de ésta. La ciudad, con su voz de silencios, nos da entender y a sentir su alma presente en sus calles, sus iglesias, sus monumentos importantes, sus hoteles de lujo y sus tabernas, sus palacios o sus humildes departamentos. Nos muestra el mundo en el que se teje el destino público y privado a la sombra de la ambición y el egoísmo o de la utopía, en el que deseo y poder, los sueños y la realidad reiteran su eterna lucha.

La arquitectura textual de Roma, hecha de palabras, cumple una función que va más allá de enmarcar la vida de una sociedad en torno a un foro y a un templo, para traer, en la paz de la noche, la voz de un pasado que se reitera en el presente.

Roma es, asimismo, espacio simbólico, la "Ciudad Eterna" hacia la que convergen todos los caminos, donde se asienta el poder terrenal, y tiene su sede la fe, el lugar mítico "en donde se ata y desata eternamente la aventura humana".

ROMA COMO EPICENTRO CIVILIZADOR EN MEMOIRES D'HADRIEN DE MARGUERITE YOURCENAR

Prof. Estela Blarduni

"Rome n'est plus dans Rome: elle doit périr ou s'égaliser désormais à la moitié du monde" (1), tal el propósito expansionista, clave de su concepción del Estado, que expresa Adriano en las Memorias imaginadas por Yourcenar.

A la muerte de Trajano, quien lo había adoptado en su agonía, se produjo en el 117 el advenimiento de Adriano como nuevo emperador. Durante más de veinte años, este provinciano nacido en España, dotado de extrema lucidez y poseedor de una vasta cultura helénica, preparó el imperio para medio siglo de paz.

Genio político, estratega, jurista y diplomático, centró todas sus acciones en la creación expresa de un orden, concebido como una permanente interacción entre Roma y las fronteras imperiales.

En la reconstrucción de la parábola completa de la vida del emperador, Marguerite Yourcenar crea el perfil del político cínico y voluptuoso que prefigura al príncipe renacentista. Todas sus acciones, que apuntan al juego del equilibrio entre las periferias y el centro, y que dibujan círculos cada vez más estrechos, resultan en la novela símbolos de la propia búsqueda de estabilidad interior.

En el *Carnet de Notes*, agregado a la edición de las *Mémoires*, Yourcenar cita una frase de la correspondencia de Flaubert: "*Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle un moment unique ou l'homme seul a été*" (2). Tal como lo manifiesta en el *Carnet* y en *Les yeux ouverts*, transcripción de un reportaje realizado por Mathew Galey, la autora dedicó gran parte de su vida a la redacción de esta novela que recrearía ese particular período histórico en el cual Adriano "*cet homme seul, et d'ailleurs retié à tout*" (3) fué el artífice que eligió a Roma en epicentro civilizador.

El perfil que traza Yourcenar del hombre histórico tiene un pie en la erudición y el otro en "la magia o exactamente, y sin metáfora, en la magia simpática que consiste en transformarse en pensamiento en el interior de alguien." (4) Y.O.153.

El embrión de las Mémoires fue un relato dialogado compuesto entre 1924-26 y luego destruido, que aludía a las relaciones entre Adriano y el joven esclavo bitibio Antínoo. Recién en el 49, la autora retomó la redacción a partir de la única frase conservada en una vieja hoja: "*Je commence à percevoir le profil de ma mort*". En boca del emperador gravemente enfermo implica la revisión de una vida desde la óptica de quien avizora su próximo fin.

La figura de Adriano, estrechamente ligada a la ciudad de Roma, obsesionó tempranamente a la autora desde su primera visita a esta ciudad: "*Pour moi c'est la Villa Adriana, qui a été le point du départ, l'étincelle, quand Je l'ai visité à l'âge de vingt ans.*"(5) Y.O.151

Las memorias evocan un largo tramo de aprendizajes múltiples, de opiniones contradictorias y cambiantes, de ideales incipientes y de ambición personal de una voluntad que encuentra su cauce en el ejercicio del poder. La muerte de Trajano y su adopción confirmada por el Senado, constituyeron un acontecimiento decisivo en la vida del joven Adriano. Roma devendría el eje de su existencia.

Una frase sintetiza el propósito fundamental del emperador en ese período: "*Mavie était rentrée dans l'ordre. mais non pas l'empire.*"(6) 109.

Todas sus acciones militares, políticas y diplomáticas concurrirán en lo sucesivo al logro de un orden que puede definirse como el equilibrio entre el centro (Roma) y la periferia (las provincias).

Los viajes y negociaciones con Oriente, Bretaña y Germania; las reformas civiles; los planes arquitectónicos; responden a este propósito.

Paralelamente logrará la construcción metódica de un equilibrio interior que consiste en aprender a ser él mismo: "*j'avais assez à faire devenir, ou d'être, le plus possible Hadrien*"(7).

Por una serie de combinaciones, el orden soñado para Roma y para la vida personal se superponen en una dinámica en que el centro engloba progresivamente a la periferia.

Nacido en Itálica, Adriano tiene a Roma como patria adoptiva: "*Le véritable lieu de naissance est celui ou l'on a porté pour la première fois un coup d'oeil intelligent sur soi-même.*"(8) 43. En esta ciudad se inició precozmente la lengua griega, y nació su predilección por la cultura helénica que le valdría las miradas desconfiadas en el Senado, donde se lo denominaría "*l'étudiant grec*"(9) 50.

Como emperador, Adriano, que usaba la barba corta al estilo de los atenienses y traducía a los poetas griegos forma un ambicioso plan de

helenización, que lejos de consistir en una nueva forma de colonización, puede definirse como la absorción por parte de Roma y sus colonias de un fermento intelectual que solo Atenas posee: "*J'entrevois la possibilité d'héleniser les barbares, d'atticiser Rome* (10). 88.

Ello significaba poner en el imperio la única cultura que se había separado de lo monstruoso e informe y había inventado una definición del método, una teoría de la política y de la belleza.

En adelante los numerosos viajes no implicarán una huida a las responsabilidades romanas, sino un deseo de expandir hacia las fronteras su programa de helenización.

Pero además, los pueblos bárbaros ejercen sobre Adriano una atracción ligada a la curiosidad intelectual por lo extraño.

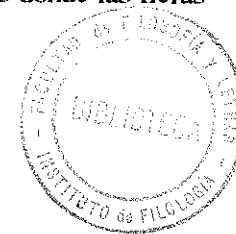
Las fronteras, como sitios favorables para el intercambio y el conocimiento, constituyen la imagen clave de una estrategia política de descentralización y paralelamente una forma de descubrimiento de territorios desconocidos de la propia persona.

Así Adriano menciona una teoría del conocimiento humano basada en el contacto, *ou le mystère et la dignité d'autrui consisteraient précisément à offrir au moi se point d'appui d'un autre monde*"(11) 22

La romanización de las fronteras sigue la misma estrategia que la de la Grecia helenística, construida sobre la base del influjo mutuo con Oriente, primer ejemplo en la historia de una cultura mixta internacional.

Una vez asegurados los límites del Imperio Adriano no solo podrá viajar, sino también impulsar los intercambios comerciales y la restauración o construcción de edificios, símbolos de la civilización romana, tales como el santuario de Venus en Jerusalén, la tumba de Pompeyo en Peluso, las bibliotecas y el gran templo consagrado a Zeus en Atenas.

En sus memorias Adriano reconoce que ha sido acusado de no amar a Roma, para agregar inmediatamente: "*Elle était belle pourtant*"(12).118, el provinciano de Itálica que ha conocido el Oriente y Grecia ha aprendido a amar a esta ciudad de calles estrechas, Foros amontonados y ladrillos color de carne vieja. Se ha acostumbrado a sus inviernos húmedos y cubiertos de hollín y a los veranos africanos moderados por la frescura de las cascadas de Tibur. Ha intentado también acercarse a "*son peuple presque rustique provinciallyment attaché aux sep collines*"(13) 119. Para ello se ha desembarazado de ciertas delicadezas: ha acudido a los baños públicos en las horas de mayor afluencia, ha aprendido a soportar los juegos y aunque detestó esas matanzas donde las fieras



no tenían ninguna probabilidad a su favor, ha percibido su valor ritual para la multitud.

(1) Humanitas, Felicitas, Libertas, son las palabras inscriptas en las monedas del reino. Provenientes de la filosofía griega habían sido adoptadas como lema político por Adriano, conciente de que respondían al espíritu de su época, al que voluntariamente subordinaba sus actos de gobierno, en especial como pacificador del imperio y hábil reformador de las instituciones y leyes.

(2) Como legislador dispuso algunas medidas que ordenaron la vida pública de roma. Puso coto a los derechos del Estado sobre las fortunas individuales, redujo la cantidad de esclavos del palacio imperial y ordenó reducir el número de carruajes que obstruían las calles romanas.

Si Grecia se había expandido en el mundo gracias a la semilla de sus ideas, Roma, según el emperador más pesada e informe debía organizarse para desarrollos más vastos, "*la cité est devenue l'Etat. J'aurais voulu que l'Etat s'élargit encore, devint ordre du monde, ordre des choses.*"(14) 124. Roma orden del mundo, orden de las cosas. En los planes del emperador quien por primera vez la denominó "*ville éternelle*" ,Roma, como sinónimo de Estado estaba destinada a la inmortalidad. "*Elle ne périrait qu'avec la dernière cité des hommes*"(15) 125.

(3) Si la ciudad de Roma debía perpetuarse en la más insignificante ciudad de frontera donde los hombres se preocuparan por hacer cumplir las leyes y aspirar a la eternidad, el modo que elige Adriano para perpetuarla será la reatauración de lo antiguo y la construcción de lo nuevo.

Estas actividades fundamentalmente relacionada con su propósito de helenización del estado romano, merece una meditación central sobre su sentido práctico y simbólico. "*J'ai beaucoup construit*" reflexiona Adriano, y luego agrega: "*construire c'est collaborer avec la terre: c'est mettre une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à jamais*" (16).

En Roma, sintiéndose responsable de la belleza del mundo, utilizó el ladrillo "*la brique éternelle*" que retorna muy lentamente a la tierra de la que ha nacido.

En Grecia y hacia empleó el mármol del lugar.

Cada edificio que construyó "*était le plan d'un songe*"(17) 143. Cada ciudad estuvo en estrecha relación con sus experiencias vitales: "*Mes villes naissent de recontres, celles de mes plans d'empereur avec les incidents de ma vie d'homme*"(18). 143: Plotinópolis, surgió de la necesidad de establecer centros agrícolas en Tracia, pero también del deseo de honrar a Lotimna. Adrianoterea, destinada a servir de emporio a los madereros del Asia Menor, fue el retiro estival de Adriano. Adrianópolis en el Episo, nació de una visita al santuario de Dodona. Andrinópolis, fue centro estratégico en la linde de las regiones bárbaras. Antínoe por fin la más querida por Adriano dedicada al esclavo bitinio, que por su fulgurante belleza y sus ancestras arcádicos resucita la Grecia mitológica.

El mismo emperador trazó el plano de la columnas corintias que replicaban a lo largo de la ribera del Mar Negro la alineación regular de las palmeras.

También en honor de Antínoo fueron las esculturas en las que el joven aparece caracterizado como Apolo, Dionisios o un egipcio.

Todas tienen en común "una cierta dulce melancolía" y constituyen para los historiadores la "última creación del arte clásico" (19).

El momento de mayor esplendor en la vida del emperador será evocado en el capítulo Saeculum Aereum. Su gentilicio, Aelius, rey-sol, ostentará su prestigio creciente en el Coliseo reparado de la Ciudad Eterna.

El poderío romano adquiere un carácter cósmico y sagrado, una forma pacífica y tutelar que se manifiesta en el propósito de Adriano de reparar la cúpula del Panteón romano construido por Agrippa sobre el modelo arquitectónico de la vieja Etruria.

Si la reparación del Panteón constituye la sacralización de la vida pública, la construcción de la Villa Adriana, en Tibur implica la sacralización de la vida privada.

Tras la expedición punitiva a Judea en la que logra establecer la pax romana, el emperador, conciente de los primeros signos de su enfermedad mortal se retira a la famosa villa construida en las afueras de Roma en un valle de Olivos, para escribir sus memorias y afrontar la muerte.

El islote artificial unido a la orilla por un puente móvil que Adriano hace construir en la villa, representa, por la figura geométrica del círculo abierto, la utopía de un sujeto que se erige en el centro del mundo, del mismo modo que durante su imperio Roma fue epicentro civilizador.

NOTAS

1. Yourcenar, M. *Mémoires d' Hadrien*, Gallimard, 1974, p.122
2. Yourcenar.ob.cit.p.321
3. Yourcenar.ob.cit.p.321
4. Galey, Mathieu. *Les Yeux ouverts*. Centurion, 1980, p.153
5. Galey, M. ob.cit.p.151
6. Yourcenar.ob.cit.p.109
7. Yourcenar.ob.cit.p.118
8. Yourcenar.ob.cit.p.43
9. Yourcenar.ob.cit.p.50
10. Yourcenar.ob.cit.p.88
11. Yourcenar.ob.cit.p.22
12. Yourcenar.ob.cit.p.118
13. Yourcenar.ob.cit.p.119
14. Yourcenar.ob.cit.p.124
15. Yourcenar.ob.cit.p.125
16. Yourcenar.ob.cit.p.140
17. Yourcenar.ob.cit.p.143
18. Yourcenar.ob.cit.p.143
19. Pijoan, José: *Summa Artis*. Espasa Calpe, Vol.V, 1945 p.451

BIBLIOGRAFIA

- Blot Jean, *Marguerite Yourcenar*. Seghers, 1971.
- Galey Mathieu. *Les Yeux ouverts*. Centurion, 1980.
- Hauser Arnold. *Historia social de la literatura y el Arte*. Vol.I. Guadarrama, 1968.
- Levillain Henriette. *Mémoires d' Hadrien*, Gallimard, 1992.
- Savigneau, Josayne, *Marguerite Yourcenar*, Gallimard, 1990.
- Pijoan José. *Summa Artis*. Espasa Calpe, 1945.

BAUDELAIRE: EL EXILIO METAFÍSICO

Hugo Armando Jesús Bezzati

Cada vez que se pone en marcha un ciclo, el hecho inicial se somete a controversia por un largo tiempo. En este caso, se trata nada menos que de la poesía contemporánea. Del profundo aislamiento de un hombre nació una manera de entender la expresión artística que aún en la actualidad da frutos.

Su existencia no estuvo signada por ausencias físicas prolongadas. Sin embargo, un análisis cuidadoso de su posición ante la vida y de su obra permiten ver que el poeta "incurrió" en un exilio mucho más profundo que el impuesto por cualquier entorno, sea geográfico o político.

La crítica del Siglo XX no ha logrado coincidencias significativas al debatir acerca de la naturaleza personal de Baudelaire, así como tampoco al estudiar su obra y las probables causas de su temática. Pero este punto permanece irrefutable: la voluntad de aislarse para siempre. Se ha formado un Universo cerrado; esencial y no "meramente" existencial. Es el exilio metafísico.

EL ORIGEN DEL ORIGEN

Para algunos, entre los cuales se incluye Sartre, la cuestión es relativamente sencilla: el segundo casamiento de su madre es la causa primera del proceso. La fascinación que había entre ambos se quebró y Baudelaire, desplazado del centro íntimo de aquella mujer, dio con su alma en un colegio, en calidad de interno. Afirma, pues, el dramaturgo, que el sentimiento de soledad consecuente fue concebido como Destino Personal. El poeta "decidió" que sería un solitario: "abandonado, rechazado Baudelaire quiso tomar a su cargo este aislamiento. Reivindicó su soledad para que por lo menos le viniera de sí mismo" (1).

¿Pudo bastar este abandono para publicar -treinta años más tarde- ese conjunto de poemas casi aterrador denominado "Las Flores del Mal"?

En todo caso, podemos echar una ojeada al mundo que vivió el poeta. En ciertos textos "cientificistas" del último tercio de nuestro siglo se reivindica a la Revolución Industrial como un verdadero hito en la Historia de la Humanidad. Pero la invención de la máquina de vapor o el descubrimiento de los hidrocarburos no sólo van a permitir el inicio de la era tecnológica: también

ampliaron la brecha entre quienes podían adquirir la máquina y los que no podían. Surgen así las luchas colectivas, eso que la Historia denominó "la cuestión social". Eso que, en dos sentidos absolutamente opuestos, Carlos Marx en "El Capital" y León XIII en su celeberrima Rerum Novarum, intentarán describir e interpretar.

Centremos el concepto. Una civilización comienza a alimentarse de energías sólo materiales y sus miembros se obstinan en batallas sociales. Decece la importancia del individuo en aras de los grandes intereses sectoriales. La masificación se hace inevitable.

Como otras cabezas lúcidas de su época, Baudelaire ha debido ver con claridad (y acaso a edad temprana) este germen de decadencia humana. Para poder dar una respuesta a esa alquimia compuesta de su vida personal y el tiempo que vivió, decide aislarse. Sin lapsos. Hasta que brote un camino.

ILUSTRES COMPAÑEROS DE VIAJE

El problema no es nuevo. Ya en la no tan lejana Grecia, Sócrates, pleno de angustia ante la corrupción reinante, trató de salvar a la juventud. Su pregunta: ¿Qué es el hombre? implica una búsqueda de valores constantes en un mundo pasatista, que ha perdido todo ideal superior. Platón, su discípulo, concede entidad real a las Ideas, en un esfuerzo dirigido en el mismo rumbo: fijar conceptos atemporales, nociones realmente universales, puntos de partida sólidos para la Filosofía y la Ciencia. El sabio dejó así instalada para siempre la presencia de esos dos mundos paralelos, entre los cuales continuamente debemos escoger: lo inmutable y lo fáctico. Y ante la acusación de los habitantes de lo sensible, la inmortal repregunta platónica: ¿Quién sueña más?

Si abarcamos de una mirada la trayectoria del Pensamiento posterior a la Grecia de Aristóteles, descubriremos décadas optimistas y pesimistas, siglos superficiales y otros inquisidores en materia antropológica.

Pero en el siglo XIX un cuestionamiento de la naturaleza humana se hace peculiarmente acuciante. Ya no somos la "caña pensante" de Pascal, que se sobrecogía con sólo contemplar la noche, con sólo intuir el tamaño aproximado del Universo. Ahora la ley es hacerse su Amo. En momentos como ese, la vieja pregunta cobra más fuerza que nunca. Y esta vez no le toca a un filósofo recoger el guante. Un poeta francés, pariente lejano del Romanticismo, se hará albacea de la rica herencia antropológica.

LA MISIÓN DE CHARLES

Desde un comienzo, Baudelaire se da perfecta cuenta de su posición. Hay un hombre absolutamente oculto tras lo Plural. La opresión es la resultante del nuevo sistema y su manifestación, el TEDIO:

"...Tú lo conoces, lector, a ese monstruo delicado -hipócrita lector, mi semejante, mi hermano!" (2).

Baudelaire responderá con la famosa antinomia: Spleen e Ideal. Dada esta nueva condición humana, la misión del poeta es desmentirla. Esto es: afirmar irrenunciablemente la individualidad del Hombre.

Se registra un Spleen "general". Le opondremos un Ideal "de cada cual". Aunque la tarea es ciclópica, porque la presencia del Poeta es maldecida desde la cuna:

"Cuando por decreto de las potencias supremas aparece el poeta en este mundo tedioso, su madre horrorizada y llena de blasfemias, crispera sus puños hacia Dios" (3).

Vuelven a entrar en escena los dos mundos. En su extraordinaria obra "El Ocio y la Vida Intelectual", cuenta J. Pieper la anécdota de Tales de Mileto, que por marchar contemplando sus estrellas, cayó a un pozo. Una muchacha tracia, que casualmente vio lo ocurrido, reaccionó con una sonora carcajada. Y agrega el gran pensador que esa es la respuesta que el mundo del trabajo le da a la Filosofía. Algo similar le pasa al albatros baudelaireano, que siendo el ave majestuosa por excelencia en los cielos, una vez cazado por los marineros es indefenso en tierra por el tamaño enorme de sus alas. Lo que lo hace rey en las alturas lo inhabilita para lo cotidiano. Por lo tanto, lo mejor será aislarse para siempre, desoír risas de probables muchachas tracias, consagrarse a la soledad y entonces, dándole la máxima dimensión posible a la eterna herramienta: la palabra -justamente en el momento en que la velocidad del vivir "productivo" nos pone como precio desgastarla- comenzar a mostrar que pese a ser hacinados en el interior de las minas... somos Únicos.

HACIA LAS CUMBRES

Descontento con el orden post-cartesiano, que ha dado como resultado el desmedido progreso tecnológico, Baudelaire resuelve dar el máximo crédito a los sentidos y cantar las excelencias de lo irracional:

"Es hora de embriagarse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, ¡embriáguense, embriáguense sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, como mejor les parezca" (4).

No es el empirismo materialista, que tan mal uso ha hecho de nuestra mitad sensorial. No. Se trata de ponerla al servicio de la captación de la Naturaleza, que se nos revela desde su templo inmemorial:

"La Naturaleza es un templo cuyos vivientes pilares / dejar a veces escapar confusas palabras..." (5).

Para poder interpretar debidamente esas voces directoras, será preciso abandonar todo pensamiento pragmático y permitir que se manifieste su extraordinaria Armonía:

"...Los perfumes, los colores y los sonidos se responden" (6).

El primer paso está dado. Nuestros sentidos, aplicados a la captación de las señales que nos envía la Creación, nos inician en la elevación. Las Correspondencias entre las distintas percepciones garantizan un camino seguro y coordinado. ¿Pero hacia dónde?. Sencillamente, hacia las alturas. Hacia esa realidad inmanente al hombre, que él mismo olvidó. Y una vez que habitemos las regiones que son dominio del Albatros, por cierto avistaremos el Absoluto: es decir, lo que no cambia, lo que se nos revela inagotablemente:

"Allá todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad" (7).

En esa instancia nos será posible una nueva lucidez, que nos permita dar con las claves buscadas: lo esencial y lo accesorio quedarán escindidos y existirá en nosotros la potestad de un lenguaje que exprese universalmente esas verdades.

Hemos escuchado las voces confusas, aceptando la invitación a participar de su misterio.

Pero una realidad semejante no puede salir a la superficie con palabras convencionales.

A partir de este momento, el símbolo será el elemento fundamental de la poesía. Y tendrá un gran valor el sello que toda percepción grave en la memoria. Color, sonidos, palabra: aristas de un mismo cubo.

Esto se ve claramente en su actividad -jamás desmentida- de crítico y en sus preocupaciones estéticas. Las artes, para ser instrumentos de la verdad, deberán trascender toda razón humana.

EL PRECIO DEL ALBATROS

Baudelaire se ha exiliado, entonces. Intentar un regreso sería poco deseable: implicaría revivir al cautivo obligado a volver a la caverna platónica. Por lo demás, los límites del lugar baudelaireano son muy rigurosos: conciencia de la misión del poeta, armonía de los sentidos, búsqueda del Absoluto, lenguaje Universal de toda manifestación artística.

El ascenso ha cubierto de hondura la mirada; por eso cuando se vuelve a sus pobres parisinos, puede intuir más allá de sus notas exteriores:

"Más allá de las olas de los techos, descubro una mujer madura, arrugada ya, pobre, siempre inclinada sobre algo y que no sale nunca. Con su rostro, con su ropa, con sus gestos, con casi nada, reconstruí la historia de esta mujer, o más bien su leyenda" (8).

Tiene razón Sartre cuando afirma que se hizo Otro; pero no sólo "otro distinto de su madre... otro distinto de sus camaradas despreocupados y groseros" (9).

Su exquisita sensibilidad y la casi innata musicalidad de su verso hubiesen bastado para asegurarle destino de gran poeta. Pero vio al hombre maltrecho, en sí y en todos y entonces optó por ser otro... otro que un brillante y cómodo hacedor de poemas.

Siempre se parte de hechos personales. Pero las circunstancias históricas nos influyen grandemente. Cuando está en peligro la condición humana y alguien lo comprende, puede callar y acoplarse a la masa; o bien tener la grandeza de emitir su voz de alerta.

En todo caso, desde sus tierras inhóspitas, aún hoy Baudelaire continúa pagando el precio, el infinito precio del albatros.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Sartre, Jean Paul: Baudelaire - Traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1949, pág. 17.
- (2) Baudelaire, Charles: Las Flores del Mal - Traducción de U. Petit de Murat - Buenos Aires, Schapire, 1948, pág. 22 ("Prefacio").
- (3) Baudelaire, Charles: op. cit., pág. 25 ("Bendición").

(4) Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris* - Traducción de R.G. Aguirre - incluido en *Poetas Franceses Contemporáneos*, Buenos Aires, Ediciones Librería, 1974, pág. 30 ("Embriaguense").

(5) Baudelaire, Charles: op. cit. en (3), pág. 29 ("Correspondencias")

(6) Baudelaire, Charles: op. cit. en (3), pág. 29 ("Correspondencias")

(7) Baudelaire, Charles: op. cit. en (3), pág. 69 ("Invitación al viaje")

(8) Baudelaire, Charles: op. cit. en (4), pág. 31 ("Las ventanas")

(9) Baudelaire, Jean Paul: op. cit. en (1), pág. 17

CURRICULUM VITAE

Apellido : Bezzati
Nombre : Hugo Armando Jesús
Nacionalidad: Argentina
Edad : 41 años (5-7-54)
Estado Civil : Casado - 4 hijos

Estudios realizados:

- ◊ Profesorado en Letras (U.C.A.)
- ◊ Licenciatura en Letras (U.C.A.)
- ◊ Licenciatura en Filosofía (U.C.A.)
- ◊ Profesorado Superior en Música (Particular, Pcia. de Buenos Aires)

Títulos obtenidos:

- ◊ Profesor Superior en Música (1970)
- ◊ Profesor en Letras (1979)
- ◊ Licenciado en Letras (1983)

Cargos desempeñados:

* En la docencia:

Profesor en Castellano y Literatura en los colegios: Benito Nazar - Medalla Milagrosa San Marón - Jesús María, todos de la Capital Federal.

Profesor en la Cátedra de Literatura Francesa de la Universidad Católica Argentina (Actualmente)

* En el periodismo:

Columnista de las revistas "Vigencia" (Universidad de Belgrano) y "Melomanía".
Director de la revista "Voz Menesiana" (Colegio Cardenal Copello) (Actualmente).

* Publicaciones:

"Cosas de hombres" (Novela), Buenos Aires, EDIPA 1976.

* Otras actividades:

Cursos privados en Humanidades (Coordinación General) (Actualmente)
Director General del Taller Literario Rodas (Biblioteca de Villa Urquiza).
Coordinador actividades humanísticas (Fundación Arché).

FRONTERA DE LA ESCRITURA

Blanca ARANCIBIA
UNCuyo

Pour l'écriture, y aurait-il d'autres frontières que
celles du livre?

Madeleine Gagnon¹

La filósofa española María Zambrano distingue entre la vivencia del exiliado y las las del desterrado y el refugiado; son, dice, "modos diferentes en que el lugar perdido se configura y se presenta" (Zambrano 32). Sostiene que en estos últimos la experiencia de la expulsión del hogar, de la patria o de la tierra son anteriores al sentimiento de exilio; luego, con "la incierta presencia física del país perdido" (id. ibid), llega el momento dramático en que el expulsado comprende que está "al borde del exilio", que expulsión y exilio son "un instante único, sin separación (...)" (Zambrano id. ibid.). El exiliado en cambio, que en el libro que estoy sitando merece un capítulo completo, "es objeto de mirada antes que de conocimiento", está "librado a la visión" (Zambrano id.33) y su característica es el silencio: " (...) cuando sabe, mira y calla", porque su casa es el silencio y su modo de ser es "el ver para verse, (Zambrano id.ibid). Quisiera mantener como suspendidas estas reflexiones de Zambrano, para ver cómo se reflejan en parte del corpus que consideraré.

Entre la línea sadiana y la freudiana, Michel de Certeau por su parte relaciona la escritura de la novela con el desplazamiento geográfico, introduciendo la noción de "escritura desplazada" (de Certeau 321-322). Hablando del relato histórico, Michel Foucault también alude al desplazamiento como momento previo a la escritura del origen y subraya el borramiento efectuado sobre algunos rasgos históricos en la tradición fundacional (Foucault 85 ss.).

Ya he planteado, entonces, lo que llamaría "líneas matrices" de mi trabajo: el silencio, la visión, la novela como relato de exilio y la escritura del origen.

Para cualquiera que conozca la problemática de que algunos llaman " la palabra inmigrante" en Canadá, las ideas de Zambrano evocan determinados textos y determinados conflictos sociales. Un breve excursu sobre los movimientos migratorios en ese país puede parecer necesario, y aunque soy

consciente de que inmigración y exilio no son fenómenos que se recubran enteramente, tienen suficientes puntos de contacto como para justificar su aproximación. Maïr Verthuy y Lucie Lequin, por ejemplo, justifican en sus investigaciones el término migrante porque pone en evidencia el movimiento, el exilio, la deriva, el mestizaje (...) (Verthuy y Lequin, 343. v. también Lequin, 1992:31 y versión cast. 1994: 117-118). Un elemento interesante es que desde los años 80, las autoras exiliadas desde el hemisferio sur representan en Quebec un tercio de las migrantes (Lequin 1992: 33, 1994: 121).

La política de inmigración canadiense ha conocido momentos de apertura y otros de clausura. Así lo anotan Avery y Ramírez (pp. 81, 82), quienes hasta señalan un cierto racismo que habría sobrevivido hasta bastante avanzado el siglo XX3. Es indudable que las inmigraciones y exilios han provocado en las dos culturas originarias un sentimiento de amenaza a la constitución de la identidad (v. Harel, 57), y ese sentimiento es mucho más poderoso en los francófonos, dado su calidad minoritaria. Esta situación se ha revertido y en estos momentos la apertura de las fronteras a razas y lenguas de todo el mundo es un hecho cierto. Pero entre Canadá inglés y Quebec subsiste una diferencia de criterios respecto de los inmigrantes “deseables”; los dos bandos cargan de ideología a estas disidencias, que para Quebec tienen que ver con la supervivencia de la lengua francesa, y con ella, todo una carga de valores.

Estos y otros contextos han funcionado en Quebec como mecanismo productor de una cierta intro -versión 4 que no puede sino dificultar la integración del otro cultural. Un ejemplo es la acentuación de la pertenencia: se es québécois para marcar su diferencia ante el canadiense de otro origen; se es québécois de souche, o québécois pure laine para distinguirse, orgullosamente, del néo-québécois, del recién llegado, aunque ese “recién llegado” lleve una o dos generaciones en el mismo suelo.5 Las consecuencias no se han hecho esperar y explican en parte el resultado del último referendun.

Hay muchos modos de marcar una pertenencia y, con ello, excluír . Una es gestual, y consiste en el apartamiento; nacen así los barrios por nacionalidades o por religiones, como las Little Italy, o las vecindades judías, en tantas ciudades de América del Norte: catastro de tradiciones y de etnias que muestran la fragmentación del cuerpo social; espacios desintegrados del continuum societal, donde la pertenencia es cada vez más restringida y posicional. Otro modo es el lingüístico : manera quizás la más dura, pues estar exiliado de la lengua es quedar al margen de la sociedad, es no participar de los códigos, es encontrarse en un mundo de signos enigmáticos. Así, la lengua coloquial, popular, propia --el joul-- , los quebequenses agregan miles de expresiones sólo suyas, que evocan

una historia en común un pasado ecompartido. Funcionan como un guiño, como un elemento fático, como una señal o una connivencia.

Quisiera convocar ahora la palabra de Madeleine Gagnon 6, para quien ser un exiliado es “no ser totalmente de aquí ni totalmente de otra parte, ser en cierto modo de ningún lado, ningún país ninguna patria...” (“Histoire-fiction”, 101). Gagnon lo ilustra con el libro de la creación de la neoquebequense judía Régine Robin7 La Québécoite, y tanto en el título de la obra como en el texto de Gagnon encontramos a María Zambrano: Québécoite es un juego de palabras entre québécoise y coite, callada e inmóvil 8, es :-- como dice la filósofa española --, “la que sabe, mira y calla”. Calla, pero crea una ficción que habla y con la ficción fabrica un territorio propio (Gagnon, id. 102) que rechaza la otra ficción: la de lo mismo, la de la identidad homogénea (id. 103). Esa ficción creadora de nuevas patrias es espejo que “devela (a los quebequenses) una imagen deformada, fragmentada “ (id. 102), es clave de distancia, leerá la topografía del excentramiento, de la dispersión (Gagnon id. 103). “(E) xiliada anónima”, la Québécoite dirá la imposible coherencia con una “palabra estallada” que le permita habilitar un espacio racional, un idioma que es, paradójicamente , el mismo suyo, y hasta un nuevo modo vivir su cuerpo (Lequin 1992: 36 y 1994: 126).

Otro texto de Robin, “En lieu et place de K”, se origina por el contrario en la determinación de hablar del exilio imaginado, el que nunca tuvo lugar, pero si hubiera ocurrido, habría salvado a dos familias del genocidio:

“Todos habrían llegado por Ellis Island, uno por uno las dos familias, los Ajzersztejn y los Segalik, alrededor de 1908 (...)Fajga(...) habría partido (...)por Hamburgo (...)” (pp.4-5)

Robin elige aquí ser “parleur des morts”, hablar por todos aquellos que parecieron sin tener la suerte de escapar a una tierra extraña, fabricar una historia sobre pocos datos: los nombres, unas relaciones familiares, la edad de algunos...pero, más que nada, sobre muchas incertidumbres, sobre muchos huecos e ignorancias e impotencias, sobre “(...) pocas fotos./ Marcos vacíos./ Ningún, pocos recuerdos” (p.50). Dar una historia y un exilio a los que no pudieron partir es, en cierto modo, volverlos a la vida, reintegrarles la virtualidad que tenían antes de la locura nazi y de la muerte.

El verbo en potencial--y la “memoria potencial”--le permite a Robin proyectar una “novela de los muertos”, en vez de esa “Enciclopedia de los muertos” objeto de Danilo Kis 10 que cita. Y con el proyecto de novela, suponer

y contar lo que habrían hecho sus muertos en ese exilio, estereotípico a la par que emblemático, que comienza en Nueva York.

“Partir, Primero sola, ir a ver. Instalarse. Recomenzar, adquirir nuevas costumbres, quizás aun aprender a expresarse, aunque fuera someramente, en inglés, encontrar trabajo(...) Luego hacerlos venir” (p.5)ll.

Creo que no es casual que Robin elija a una mujer para una aventura que solían emprender, de esa manera, los hombres. Por lo que sé, ella misma es la única de su familia en haber migrado al otro continente. Esta Régine es, la encarnación actual de aquella Fajda que no pudo huir de las trampas de la historia. Puede ahora reescribir ésta, instalada en una ficción que no sólo le permite escribir el origen sino efectuar el borrar de todo aquello que impidió la continuación del linaje, de todo aquello que tachó la pertenencia primera, de todo lo que lamenta “la filiation manquée” (p.17): “Y sobre todo, sobre todo, ellos no conocerán la guerra. Ellos permanecerán vivos” (p.7). Las cincuenta y una casillas que representan a los familiares muertos se llenarán a la Péc 12 en esta ficción salvadora, cargada también de ironía ante el “american dream”, en pocas páginas traza unas líneas narrativas que recuerdan a las novelas de Godbout en la desconfianza por --y la distancia de--la identidad paralizada: “Jugar con la identidad narrativa, saber que jugamos con ella, eso es todo” (p.10). Jugar y saberse una identidad múltiple porque el origen es disperso y está fundado en el exilio, vital y especial (v.pp.39-42), escribir, hacer dialogar a los muertos: esa es la tarea de este texto que se presenta casi como un diario (v. las datación, pp. 1, 12, 26, 37, 42) y cuya verdad se fuga en las múltiples “versiones” de un hecho (v.p.44 ss.)- Robin, como René Major, cree que “(n)i el origen común ni la comunidad de lengua bastan para producir una etnicidad”(Major, Préface. En. Harel, 13). Advierte, como Nicolas Van Schendel, “(e) peligro de (pensar) que la etnicidad y su corolario, la nacionalidad, son asuntos de sangre y de suelo”(Van Schendel, 24).

Por su lado, es en clave hipertextual y semisatírica que Lise Gauvin 13 reescribe unas “lettres persanes” que, en la ficción de la extranjería, le permite ser “Testigo”, a la vez curioso y crítico, enfático pero también malicioso de la sociedad quebequense” (Chamberland, Prefacio. En Gauvin, 11). Con el mismo recurso de Montesquie, muestra que la extranjería lo que permite la *visión* Y reencontramos con esto a María Zambrano. El *truchement* de esa ajenidad al lugar de recepción permite por momentos un distanciamiento lúdico y, con él, la mirada crítica. Sin embargo, y aunque la ficción se mantiene con bastante ahinco, el ensayo asoma su lupa en la mayor parte del libro (cuyo subtítulo es *Ensayo/ficción*), y con

ello se van las notas humorísticas que tanto divierten en la primera parte. Esto se explica bastante fácilmente, pues la “estadía de estudios” que sostiene la trama se convierte en exilio cuando Roxane decide radicarse en Quebec; el paso al ensayo coincide pues con la integración de la migrante en la comunidad. Porque se siente “de moins en moins étrangère a ce lieu d’une inaliénable etrangeté” (Gauvin 99).

Las cartas le sirven a la presunta Roxane para hablar de la hospitalidad quebequense y de su respecto del otro desconocido, desde el mito, la literatura y las costumbres populares (Gauvin, 49); de la más británica de las provincias canadienses--y la más invadida por el absolutamente--otro cultural y racial--y, en ella, de la asimilación de los migrantes exiliados (p.57.v. también p. 69 para el Quebec) y también del silencio a que hace alusión Zambrano. Sólo que esta vez no es sólo el silencio sino la afasia; no es el exiliado, ni el inmigrante, sino el quebequense atrapado por el bilingüismo obligatorio (p.69) que equivale al exilio en la tierra propia; el quebequense entrampado en su “habla impedida”, lejos “de los criterios normativos y académicos” (p.106), habla exiliada de la lengua de la patria madre.

La exploración de la revista quebequenses provee importantes datos sobre la expresión de los exiliados en relación con la comunidad de recepción. Así intentan insertarse en la comunidad amplia la diáspora haitiana con *Nouvelle Optique* (desde 1971), el Tercer mundo en general con *Dérives*; la identidad caribeña con *Alternatives-Caraïbes* (desde 1979), el interculturalismo con *La Revue Monchanin* (desde 1968), *Interculture* (desde 1981) *Humanitas* (que, además, es órgano de comunicación de refugiados) y la más importante quizá, *Vice-Versa* (desde 1983); los judíos de Quebec con *Jonathan* (1981), la mujer inmigrante con la *Parole Météque* (1987), importante órgano feminista...(Fortin, 359 ss.). la lista es larguísima, y habla no solo de la vitalidad de las comunidades extranjeras en Quebec sino también de una insistente apertura, de una empresa de integración que reniega de los entabcamientos étnicos, que rehúsa el encierro a la nostalgia y en la opacidad. En la protesta o en la propuesta, forzando el público amplio que constituye su blanco a conocer a

Otro, su cultura, su deseo, su innegable existencia, estas revistas son un foro indispensable en el juego de globalización y lucha identitaria.

Pero el equilibrio no es fácil “ (Entre los que abogan por el elogio del cosmopolitismo) de buena gana se definirá a “la escritura” como travesía” de fronteras, como migración y exilio (...) “ (Todorov, cit. en Harel, 266). Sin embargo, Van Schendel advierte que toda “travesía incesante de fronteras” exige “una pausa obligatoria que señale la fatiga del itinerante, su necesidad de volver a las raíces y de tomar conciencia de la vulnerabilidad de su estado” (Van Schendell, 22). Nuestros tiempos no solo hacen vulnerables a los que van; también plantean serias dificultades al que recibe. *Le temps des Galarneau*, de Godbout, que ofrece una visión entre tierna, jocosa y de grave del exilio indochino, nos hace muy vívido el problema. En la novela, varios personajes y situaciones delirantes aligeran la melancolía que se desprende del exilio forzoso en los unos, pero también de sentimiento de desalojo en los otros, los habitantes del territorio de recepción. Desalojo, expulsión que reviste el viaje de los inmigrantes: el personaje de Godbout parece no tener más que elección que el exilio:

“He pensado que podríamos hacer un pedido especial a las autoridades francesas (...) Quiere decir, es evidente que los ingenieros de Cabo Cañaveral podrían acomodarnos, entre un satélite japonés y un cohete estadounidense, pero habría que dirigirse al Pentágono. Prefiero el Hexágono. Allí hablan nuestra lengua y es en Francia que comenzó todo” (Godbout, 185-186; yo traduzco, como en todos los otros casos) Volver al origen es el incesable fantasma que plantean los exilios. Es en vano que un funcionario de la Columbia Británica, saturada de inmigrantes orientales tras los acontecimientos de Hong Kong, exhorte a quemar los puentes, a “no mirar atrás” 14 :en el exilio, todos somos Orfeo, y la estatua de sal nos acecha detrás de cada tierra extranjera

NOTAS

1. “Y a - t- il des écritures sans lieu, sans territoire?” Toute écriture est amour, 85
2. En su estudio sobre Moisés y el monoteísmo, relaciona la perpetua errancia judía con el origen de la novela, “la langue indissociable d’un malheur primitif” y “l’étrangeté á sa propre langue” de Certeau, 322. Y algo más” (...) la théorie freudienne

de l’écriture renvoi á l’histoire qui inverse le mythe traditionnel: la destruction du Temple et la perte du sol identificatoire.” id. , 325.

3. V. también, muy recientemente, la nota de Miguel Sanz “Comportamientos racistas”. El material es de la agencia Efe. En cuanto a las acusaciones de xenofobia, Gauvin (a través del “ensayo/ficción”) las rebate calurosamente. V. pp. 139-140.
4. Gauvin habla de “repli” y argumenta: “que de hecho no es una introversión (repli) sino una voluntad de redefinir por sí mismo las reglas de juego (p. 122). En cambio, Harel lo reconoce, cuando tratando el “exilio interior”, habla de “repli défensif”. p. 51. V. también lo que llama “difícil cosmo politismo de la sociedad quebequense” en pp. 95 ss. y el desarrollo de pp. 109 ss. sobre el temor al extranjero.
5. V. las reflexiones de Harel, esp. p.95.
6. Poeta, narradora y ensayista, importante y comprometida con todos los aspectos de la realidad de la mujer y de Quebec.
7. Ampliamente conocida por el medio universitario argentino, Robin es historiadora, socióloga y autora de textos de ficción. Se desempeña como profesora de la Universidad de Quebec en Montreal, U.Q.A.M. La mención de su judaísmo es pertinente en el contexto del trabajo y en el marco de su obra ficcional y teórica.
8. La traducción de otro juego de palabras de Gagnon (“La Québécoise est seule et coite”, p. 102) me dio por cierto mucho trabajo cuando hice la versión. V. Arancibia, B., Comp. *El Quebec...*
9. Expresión que toma de Gérard Wajeman, *l’Interit*, Denoël, 1986. Cit. en p. 2.
10. Danielo kis, *L’encyclopedie des morts*, Gallimard, 1983. Cit. en pp. 19-20.
11. “Paralelamente, sin que yo vea aún muy bien cómo (...), la familia Ajzersztejn se habría embarcado también por Hamburgo, en el mismo año.” etc. p. 6.
12. V. proyecto para el “segundo capítulo”, p. 11: “ En cuarto superior izquierdo de cada página, una especie de tarjeta de visita en papel japonés irregular, de esos que encontré en Prince Street, a menos que sea en el bookshop de MOMA, ya no sé.” etc. Robin misma menciona a Perec más adelante, emparentándolo con sus proyectos de “novela geneológica”.

13. Profesora de literatura francesa en la Universidad de Montreal doctorada en la Sorbona, ensayista, crítica y comentarista radical de mucho predicamento en el medio quebequense.

14. V. la emisión de *Temas y Debates*, por el canal de cable TN, correspondiente al sábado 23 de marzo de 1996.

OBRAS CITADAS

de CERTEAU, Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard n.r.f., 1975

FORTIN, Andrée. *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leur revues*. Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993

FOUCAULT, Michel. *Geneología del racismo*. Trad. de Alfredo Tzveibel. Buenos Aires, De. Altamira; Montevideo: Nordan comunidad, c, 1993

GAGNON, Madeleine. "Y a-t-il des écritures sans lieu, sans territoire?". *En toute écriture est amour, Autographie 2*. Textos reunidos y presentados por Jeanne Maranda y Maïr Verthy Montreal, V.L.B., 1989. pp. 85-88

"Histoire-fiction". En id pp. 100-110. Hay traducción castellana en Arancibia, Blanca, Camp. *El Quebec tiene cara de mujer*. Rosario, Biblioteca Norte Sur, 1994.

GAUVIN, Lise. *Lettres d'une autre*. Ed. revisada y corregida. Prefacio de Paul Chamberland. Montreal, l'Hexagone, coll. Pypo, 1987

GOUBOUT, Jacques. *Le temps des Galarneau*. Paris, du Seuil, col. Fiction et Cie, 1993

HAREL Simon. *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature de québécoise contemporaine*. Le préambule, col. L'univers des discours, 1989.

LEQUIN, Lucie. "L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix des femmes". En *Québec Studies*, N° 14, 1992. pp. 31-39. Versión cast. en Blanca Arancibia, Comp.

ROBIN, Régine. "En lieu et place de K". Manuscrito cedido por la autora. 52 pp. 1991.

La québécoise. Reed. Montreal, XYZ, col. Typo, 1993.

SANZ, Miguel. "Comportamientos racistas". En *Diario Uno*. Mendoza, sábado 4 de Noviembre de 1995. p. 15

VAN SCHENDEL, Nicolas. "Nationalité, langue et transculture". En *Viceversa* .. Montreal, diciembre 1989, N° 27. pp. 22-25.

VERTHUY, Maïr y Lucie LEQUIN. "L'écriture des femmes migrantes au Québec". En *cherche littéraire, objets et méthodes*. Bajo la ión de Claude Duchet y Stéphane Vachon. l, XYZ, Vicennes, P.U. de V., 1993. pp. 343-350

ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. 2e. Madrid, Siruela, 1991.

Le Paris de *ZAZIE DANS LE METRO*

Trabajo realizado por: Silvia A. Anad
U.N. de Córdoba, mayo 1996

Ecrivain d'avant-garde, philosophe fantaisiste, Raymond Queneau s'est appliqué à faire de ses romans *Le Chiendent* (1933), *Les Derniers jours* (1936), *Odile* (1937) une recherche sur le langage. Pourtant, l'écrivain ne connaît la célébrité qu'en 1959 avec la parution de *Zazie dans le métro*. Ce succès inattendu il le doit surtout à son héroïne, "ce petit diable" de Saint-Montron, modèle d'insolence gouailleuse qui débarque pour la première fois à Paris, dans un jour de grève. La petite fille aborde alors un monde qui lui résiste ou qui se dérobe.

Zazie dans le métro devient une quête sur l'espace. Paris est au centre du récit et des inquiétudes des personnages. C'est un Paris peu conventionnel qui semble à la fois réel et irréel.

Ce travail se propose d'aborder les diverses significations que prend la ville de Paris aux yeux des personnages. En premier lieu, nous tâcherons de recomposer le rôle de la ville suivant les différents moments de l'action. En second lieu, nous essaierons de comprendre la vision personnelle et opposée que la fillette pragmatique, et l'adulte philosophique, représenté par l'oncle Gabriel, se font de la ville de Paris.

Pour arriver à comprendre le rôle de la ville dans ce roman, il faut nécessairement le recomposer suivant les différents moments de l'action.

Le premier moment s'étend du chapitre I à VII: il s'ouvre à la gare d'Austerlitz et comprend le trajet en taxi, l'arrivée chez l'oncle Gabriel et la première sortie de Zazie. A ces déplacements correspondent: une gare, les couples Panthéon-Gare de Lyon et Invalides-Caserne de Reuilly, un tabac de la rue où Zazie prend son premier "cacocalo" parisien, la maison de l'oncle Gabriel que personne ne peut situer puis, les rues de la ville, les bouches du métro, le marché aux puces et dans celui-ci, un café-restaurant.

Cette première approche nous permet d'observer que la description des endroits ne respecte pas le plan de la ville. Paris est dépouillé de sa couleur locale. En outre, les monuments historiques apparaissent comme le lieu de la

confusion et du piège qui mènent à la controverse. Seul le métro acquiert droit de cité mais il est fermé. On a l'impression d'être à la fois à Paris et nulle part.

Le deuxième moment comprend tout le chapitre VIII: le noeud de l'action a pour décor la Tour Eiffel. Du haut de la tour, Charles et Gabriel signalent à Zazie le Sacré-Coeur, la Sainte-Chapelle, les flèches de Sainte-Clotilde. Encore une fois, le Panthéon est en concurrence avec Les Invalides et le Sacré-Coeur.

De cette manière, Zazie a une vue d'ensemble très superficielle; elle apprend les noms mais continue à ignorer de quoi il s'agit. Les personnages échappent à la densité du réel d'autant plus qu'ils ne se rendent pas à ces endroits pour faire leur découverte.

Le troisième moment s'étend du chapitre IX à la fin du récit: l'arrivée de Fédor Balanovitch et des touristes constitue un rebondissement qui confère à l'espace un rythme vertigineux. Dans ce parcours touristique involontaire Zazie sera menée d'un bout à l'autre de la ville, depuis la gare d'Orsay, la Sainte-Chapelle, les Halles et le Château-d'Eau jusqu'à la gare d'Austerlitz, point de départ et d'arrivée du récit.

Dans ce trajet, Paris prend un aspect étrange, parfois dérisoire. Les personnages se déplacent d'un endroit à l'autre sans jamais savoir s'ils se trouvent devant la Sainte-Chapelle ou le Tribunal de Commerce. Aux yeux de ces touristes "assoiffés de culture", Paris reste une ville insolite. Elle représente le domaine de l'inaccessible.

Pourtant, le Paris de *Zazie dans le métro* ne se limite pas à cette vision de l'espace. Le roman puise sa matière dans l'immédiat pour recréer l'ambiance d'un Paris contemporain, celui des années 50. Même si l'auteur refuse de situer l'oeuvre par rapport aux grands événements de l'époque (Décolonisation de l'Algérie, Guerre Froide), de nombreux indices sur les moeurs et la vie quotidienne de cette période nous parviennent à travers les commentaires des personnages.

Citons d'abord, la grève du métro qui rappelle celle d'août 1953, laquelle a paralysé, d'après Laffont, "la poste, les transports parisiens et pratiquement tous les services publics"¹; les allusions de Gabriel aux nouvelles théories pédagogiques mettant en relief les travaux de Piaget; le goût de Zazie pour la "télé" et le cinémascope, procédé d'origine américain.

Les remarques portant sur cette période ne manquent pas: Turandot, le personnage "américanophile" du récit, se montre franchement ouvert au progrès

¹ Laffont, Robert et al.: *Histoire de Paris et des Parisiens*, Paris, Editions Robert Laffont, 1973.

et à la technologie naissante dans le domaine des arts ménagers. Ainsi, il conseille à Marceline d'envoyer le linge aux "trucs automatiques américains", discute sur "les mérites ou les démérites des machines à laver"² lesquelles remplacent depuis 1949, l'ancienne lessiveuse.

Ce renouveau se fait sentir aussi dans le domaine de la mode. A ce propos Jean Ceteau déclare: "pour la première fois depuis des siècles, il n'y a pas de mode. Impossible de dire: la mode de 1953. Chaque femme, chaque couturier fait ce qu'il veut(...)"³; autrement dit, liberté quant aux choix et aussi libération à l'égard des habitudes conventionnelles.

En ce sens, nous pouvons affirmer que Zazie appartient à la génération des années 50, celle qui s'est réclamée d'une tenue unisexe, sportive et dégauchée: "tee-shirt", blouson lâche et blue-jeans.

Pourtant, l'image de ce Paris florissant que nous dépeint l'auteur ne parvient pas à effacer les traces de la Guerre. Certes, le Paris de l'Occupation apparaît comme une toile de fond qui confère au récit et à la ville, l'épaisseur du vécu. Ainsi, la cave de Turandot possède "du zinc en bois depuis l'occupation". Or, l'évocation de ce passé prend chez Gabriel une signification particulière. La Guerre, c'est l'époque des Travaux Forcés, de "jitrouas", de lutte permanente. Il garde l'image d'une ville dévastée par les bombardements:

-N'empêche que j'ai jamais eu peur et j'ai même jamais rien reçu sur le coin de la gueule tu vois, même pendant les pires. Les Frisous, eux, ils avaient une pétoche monstre, ils fondaient dans les abris, les coudocors, moi je me marais, je restais dehors à regarder le feu d'artifice, bam en plein dans le mille, un dépôt qui saute, la gare pulvérisée, l'usine en miettes, la ville qui flambe, un spectacle du tonnerre. (p. 38)

Enfin, la Guerre constitue l'événement qui sépare les générations. N'ayant pas participé à ce fait historique, Zazie ne s'y interroge pas. Elle vit dans le présent et c'est à partir de celui qu'elle envisage l'avenir: si les nouvelles théories pédagogiques lui empêchent de devenir "institutrice", elle sera donc "astronaute".

² Jean Coteau cité par Bonnefous, Edouard dans *Avant l'oubli - La vie de 1940 à 1970-*, Paris, Nathan, 1987.

³ Queneau, Raymond: *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, Collection Folio, page 40-41. A partir de la citation suivante nous signalerons seulement le numéro de la page correspondante.

Cependant, la petite s'est faite une idée de la capitale. Pour mieux la saisir, il faut souligner quelques traits de sa personnalité. Zazie incarne le type de la provinciale tout à fait étrangère aux mœurs et aux habitudes parisiennes quand, arrivée à la gare d'Austerlitz, elle débouche d'emblée dans la civilisation. Pourtant, elle a une image très claire et actualisée de Paris. Pour elle, pas de doute, Paris, c'est le métro. Cette locomotive, qui va-et-vient, bouge sous la terre, représente à bien des égards le mythe du progrès. Le métro semble hanter son imagination bien avant ce voyage. Dès son arrivée, Zazie meurt d'envie d'aller se promener en métro:

- *Tonton qu'elle crie, on prend le métro?*
- *Non.*
- *Comment ça, non?*
- *Elle s'est arrêtée. Gabriel stope également, se retourne, pose la valochette et se met à expliquer.*
- *Bin oui: non. Aujourd'hui, pas moyen. Y a grève.*
- *Y a grève.*
- *Bin oui: y a grève. Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien, s'est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail.* (p. 12)

Zazie monte en colère. Elle ne peut croire qu'un malheur si grand ait pu lui arriver et, ne sachant pas bien ce qu'est une grève, elle se sent victime d'un mauvais tour:

- *Ah, les salauds, s'écrie Zazie, ah les vaches. Me faire ça à moi.*
- *Y a pas qu'à toi qu'ils font ça, dit Gabriel parfaitement objectif.*
- *Jm'en fous. N'empêche que c'est à moi que ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturier dans le métro. Sacrebleu, merde alors.* (p. 12-13)

Pourtant, la grève n'anéantit pas son espoir. Lors de sa première sortie parisienne, Zazie s'y rend. Elle egarde bouche bée cette grotte mystérieuse qui ravive tous ses désirs d'enfant; descendre, la parcourir en métro d'un bout à l'autre, dévoiler les moindres secrets de ce monde magique, voilà bien une aventure citadine digne d'être vécue. En face d'elle, barré par les grilles, le métro se dresse comme un géant muet, ferme dans son attitude de refus. Il représente le

domaine de l'interdit, celui qui s'oppose à la réalisation du bonheur et de la joie. N'y tenant plus, Zazie pleure de rage et d'impuissance:

Emerveillée, Zazie mit quelque temps à s'apercevoir que, non loin d'elle, une ferronnerie baroque plantée sur le trottoir se complétait de l'inscription "MÉTRO". Oubliant aussitôt le spectacle de la rue, Zazie s'approcha de la bouche, la sienne sèche d'émotion. (...) La grève continuait. Une odeur de poussière ferrugineuse et déshydratée montait doucement de l'abîme interdit. Navrée, Zazie se mit à pleurer. (p. 44)

Sans le métro, que lui reste-t-il à voir? Le regard que porte Zazie sur la ville est nuancé très souvent, d'indifférence. Le lecteur s'aperçoit vite que la fillette n'est pas venue pour s'instruire sur les "curiosités" de la capitale. Pendant le trajet, alors que Gabriel veut la renseigner sur les monuments historiques, Zazie se montre franchement gênée. Les monuments n'ajoutent rien à une ville en permanente évolution. Ils n'enrichissent pas, non plus, l'histoire personnelle; Le Panthéon, Les Invalides, ce ne sont que des endroits révolus, ce qu'il y a de plus "périmé", de plus "déclassé". De ce point de vue, nous pouvons dire que Zazie est un personnage qui détruit l'espace en le vidant de signification:

- *Zazie, déclare Gabriel en prenant un air majestueux trouvé sans peine dans son répertoire, si ça te plaît de voir vraiment les Invalides et le tombeau véritable du vrai Napoléon, je t'y conduirai.*
- *Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.* (p. 16)

Plutôt qu'à interroger l'espace, Zazie tient à le transformer d'après sa vision du monde et de la vie. Démuni de sa couleur locale, Paris ressemble à un gros village paisible et ordonné. Or, c'est dans ce Paris à la fois réel et fictif que la petite retrouve son identité. Elle devient l'héroïne intrépide qui met à l'épreuve son courage et son imagination pour défier, tromper les Parisiens et conquérir sa place dans ce milieu qui lui résiste ou qui se dérobe. Le thème de l'errance apparaît étroitement lié à l'image d'un Paris labyrinthique dans lequel Zazie tourne en rond sans jamais savoir où elle se trouve:

Brusquement, elle se lève, s'empare du paquet et se carapate. Elle se jette dans la foule, se glisse entre les gens et les éventaires, file droit devant elle en zigzag, puis vire sec tantôt à droite, tantôt à gauche, elle court puis elle marche, se hâte puis

ralentit, reprend son petit trot, fait des tours et des détours. (p. 56-57)

Pourtant, c'est dans ce milieu que Zazie réussit à imposer ses lois et à accéder à la réalisation de ses désirs. Dans le marché aux puces, Zazie prend du "cacocalo", mange des "frites" et remporte ces "bloudjinnzes" comme symbole d'une victoire sans renoncement.

De même que Zazie, l'oncle Gabriel tourne le dos à l'Histoire. Les monuments, Les Invalides, tout cela ne s'agit que d'un "truc", du trompe-l'oeil, un faux miroir servant à mettre en caution le réel lui-même:

- La vérité! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c'est du bidon: le Panthéon, les Invalides, la caserne de Reuilly, le tabac du coin, tout. Oui, du bidon. (p. 17)

Emprisonné dans le double jeu du réel et de l'irréel, Gabriel découvre sans le savoir, la valeur allégorique de la ville. Celle-ci devient une ville composite: Paris, c'est Paris et la Tour Eiffel, ville à double aspect, bissexuée, dont l'image nous renvoie à l'ancien mythe de l'androgynie:

- Je me demande pourquoi on représente la ville de Paris comme une femme. Avec un truc comme ça. Avant que ça soit construit, peut-être. Mais maintenant. C'est comme les femmes qui deviennent des hommes à force de faire du sport. On lit ça dans les journaux. (p. 89)

Dans cet effort pour saisir la réalité derrière l'instable, Gabriel est amené à s'interroger sur l'existence du monde et de choses. Pour lui, Paris, la vie, les êtres, Zazie et même ce récit, ne sont que les apparences d'une réalité, laquelle nous échappe toujours. Tout se réduit dans ce monde à une illusion tragique:

- L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emmène, un métro l'emporte, la tour n'y prend garde, ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemard) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh! pardon). (p. 90)

Pour conclure, disons que Paris, dans ce récit, représente le domaine de l'instable où tout semble se brouiller. La grève d'une part, les parcours précipités de l'autre, changent la physionomie de la capitale. Rien n'est plus à sa place. Les endroits, les monuments sont dépourvus de signification. Dans ce contexte, Paris devient une ville d'autant plus difficile à reconnaître qu'elle reste inaccessible.

Mais il y a aussi le Paris des années 50, celui qui a reçu l'influence américaine avec la société de consommation et le progrès technologique. C'est à ce Paris que le roman *Zazie dans le métro* et le personnage Zazie lui-même appartiennent. En effet, la fillette a une vision pratique de la ville dont l'image reste celle du métro. C'est par rapport à lui que Zazie distingue la capitale de son pays natal, le petit bourg de Saint-Montron. Mais Paris est aussi la ville du quotidien, celle de l'actualité avec la "tévé" et le cinémascope, où l'on est à la page avec le blue-jeans, où l'on peut s'arrêter devant les bistrots pour prendre du "cacocalo" et manger des "frites". Bref, pour cette fillette pragmatique, Paris est le symbole de la modernité qui a confiance dans l'homme et dans l'avenir.

Tout autre est la vision de l'oncle Gabriel. Certes, il apparaît dans le récit comme un personnage marqué par les années noires de l'Occupation. L'expérience de la Guerre a produit chez lui une sorte de désenchantement. Sa conception baroque du monde s'exprime par une tension entre le réel et l'irréel, cet effort pour parvenir à la connaissance de la vérité, symbolisée par ce "vrai" Paris dont il rêve. A travers son discours sur "l'être et le néant" Gabriel dénonce l'absurdité d'un monde illusoire où il ne trouve plus sa place.

Pour finir, signalons que Zazie échoue dans sa quête du bonheur représentée par le métro. La petite retournera chez elle sans avoir découvert ce Paris de la modernité dont elle rêvait. Pourtant, ces trois jours dans la grande ville lui ont laissé une trace ineffaçable. C'est pourquoi ses derniers mots avant de retourner à son village sont: "J'ai vicillie".

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvres de Raymond Queneau:

Zazie dans le métro, Paris, Gallimard, 1959, Collection Folio, 189 pages.

Le Chiendent, Paris, Gallimard, 1933, Collection Folio, 432 pages.

2. Oeuvres sur Raymond Queneau:

BIGOT, Michel: *Zazie dans le métro de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, 1994, 240 pages.

GAYOT, Paul: *Raymond Queneau*, Paris, Editions Universitaires, 1967, Collection Classiques XX^{ème}. Siècle, 125 pages.

3. Autres oeuvres consultées:

LAFFONT, Robert et al.: *Histoire de Paris et des Parisiens*, Paris, Editions Robert Laffont, 1973.

BONNEFOUS, Edouard: *Avant l'Oubli - La vie de 1940 à 1970 -*, Paris, Nathan, 1987.

PRESENCIA DE FRANCIA EN LA OBRA DE LEOPOLDO LUGONES

Pierina Lidia Moreau
Universidad Nacional de Córdoba

Amar a Francia es ya una obra de belleza. Gloriarse de ello ahora es un acto de dignidad humana (...). La esperanza, este bien supremo que ilumina la existencia del último miserable, es una flor de Francia: una intrépida amapola de sus campiñas, en cuya seda ligera palpita el hervor de hierro de la sangre de Francia. Y dijérase que en el estremecimiento de la flor, el gallo de las Galias yergue su cresta mordida.

(Oración fúnebre a R. Darío, 1916).

El prestigio de Francia es grande a los ojos de Leopoldo Lugones desde su adolescencia provinciana. El muchachito levantisco y bullicioso que describe Efraín Bischoff en su libro *Aquel rebelde Leopoldo Lugones* es un convencido admirador de la Francia y de su lema revolucionario Libertad, Igualdad, Fraternidad; la Francia de 1789, pero también de 1848 y de 1871. Una Francia deseada, adorada, reverenciada por los jóvenes de ese fin de siglo, y que ocupa aún más sus corazones por la comparación entre sus libertades y la tradición española considerada como una pura tiranía, esclavitud y atraso. Esos jóvenes, y el adolescente Leopoldo Lugones entre ellos, querían llegar a la independencia cultural de la misma manera que sus abuelos y sus padres obtuvieron la independencia política. Materialistas en muchos aspectos, obligados por la época, se mantienen extraordinariamente idealistas por su creencia en la libertad.

Leopoldo Lugones viene del fondo de su provincia y llega a Córdoba, con su familia, en 1886. Alumno del Colegio Nacional de Monserrat por breves años -cuestión de disciplina- compone desde muy temprano poemas y prosas combativas, en las que es evidente el deseo de chocar a la generación de sus mayores.

En esas prosas y poemas, Francia se convierte en el símbolo de todo lo que anhela la humanidad. El 14 de Julio representa cuanto de grande trajo la

Revolución de 1789. En *Pensamiento Libre*, el periódico que funda en 1893, cuando sólo tiene 19 años, dice en el primer número:

Oh, Madre Francia! Mi corazón está vibrante como un yunque. Mi cráneo se ha iluminado de pensamientos, como la noche de estrellas. Y pareceme que, vuelto a los grandes días, he subido al monte descujado de tu Bastilla, para signarme la frente con el carbón de las expiaciones, para besar tu Mano consagrada en el juramento ante las aras, para deponer en tu Templo un haz de laureles más luminosos que la plata de la luna, para consagrarme paladín bajo la imposición de tu espada, para bautizarme con el bautismo rojo de las sangres sacras, para transfigurarme sobre la egregia cumbre de tu Arte, y alzar mis estrofas como crucifijos, donde estén clavados los cadáveres de las gentes malignas e imbéciles, y para sentir escaparse los salmos de mi boca, como banderas.

Pero es sobre todo en su poema *Los Mundos*, compuesto en 1890, y recitado en una velada en el teatro Rivera Indarte en 1892, donde Leopoldo Lugones se muestra embebido en espíritu francés. Este poema presenta, de manera algo nebulosa, es cierto, un cuadro de las teorías de Lamarck sobre la evolución de la materia y del globo terrestre, teorías a la que añade algo de Cuvier, de Darwin y probablemente de Buffon. El poema, a pesar de su inexperiencia, recuerda la *Leyenda de los siglos*, de Víctor Hugo y la idea de éste sobre el progreso constante de la humanidad hacia la luz.

En 1896, Leopoldo Lugones viaja a Buenos Aires. Entre otras tareas, es crítico literario en el diario *El Tiempo* (artículo sobre León Bloy: "En desagravio de un râté" y en *El Mercurio de América*, a cargo de la sección Letras Francesas (Art. sobre Pierre Louÿs y Paul Adam, entre otros). Y no olvidemos, en 1902, la oración fúnebre pronunciada en el funeral cívico de homenaje a Emile Zola al producirse la muerte de este último escritor tan del gusto del Leopoldo Lugones de la época.

En 1906, Leopoldo Lugones viaja por primera vez a Europa y por consiguiente a Francia, acompañado por su mujer y su hijo. Precisamente es éste quien ha prodigado detalles de ese viaje en su biografía titulada *Mi padre*. El motivo del viaje, oficial, era estudiar los distintos sistemas educativos. El 15 de setiembre de 1906 aparece en el *Mercure de France* un artículo en francés, sobre las relaciones entre Francia y la Argentina. En él, Leopoldo Lugones habla de comercio, ferrocarriles, diplomacia, educación; comprueba cómo, en estos aspectos, la importancia de Francia disminuye en favor de Gran Bretaña y sobre todo de los Estados Unidos. Recuerda que con los principios de la revolución francesa se nutrió nuestra independencia y lamenta que en Francia, como en toda Europa, se agrande cada día el desconocimiento de la realidad americana y argentina.

En 1911, viaja nuevamente a Francia. Se afianza en París donde se rodea de amistades y de trabajo. Luego de seis meses en Buenos Aires, vuelve a París, decidido esta vez a radicarse allí. Publica en 1912 su libro de poemas amorosos *El Libro Fiel*, acogiéndose de esta manera a las leyes sobre la propiedad intelectual francesas, mucho más respetuosas del escritor que las argentinas del momento. Luego funda la revista *Revue Sudaméricaine*, que contará con 7 números de enero a junio de 1914. Un grupo importante de colaboradores franceses rodean a Leopoldo Lugones, que es el director de la publicación: Georges Clemenceau, Paul Adam, Jules Huret, Paul Fort, Emile Verhaeren, Pierre Mille, Lucien Descaves, Camille Mauclair, Abel Bonnard, Ernest Martinenche, Eugène Montfort, Alfred Valette, y muchos más, que "*estimaron su camaradería y apreciaron su amistad*" (E. Loncan).

La empresa terminó en la quiebra, sorprendida la buena fe de Leopoldo Lugones por especuladores franceses y latinoamericanos. Por otra parte, la proximidad de la contienda hubiera apresurado ese fin...

Al estallar la guerra, los Lugones vuelven a Buenos Aires. Allí el poeta y hombre político se convertirá en un defensor apasionado y encarnizado de la causa aliada, esto es la causa francesa. Discursos, conferencias, poemas, serán recogidos en dos volúmenes: *Mi beligerancia* (1917) y *La torre de Casandra* (1918).

Entre mayo y setiembre de 1921, Leopoldo Lugones permanecerá en Francia como invitado del Comité France-Amérique presidido por el conocido historiador Gabriel Hannotaux. Durante ese viaje, Leopoldo Lugones pronuncia

discursos y conferencias en París, Roubaix, Tourcoing, Lille, Reims, Verdun, Strasbourg, Mulhous. Con motivo de su llegada la *Revue France-Amérique* publica un caluroso artículo de bienvenida, como introducción a un enjundioso estudio del escritor peruano Ventura García Calderón. Leopoldo Lugones viajará aún otra vez a Europa, en 1924, en misión oficial: es delegado argentino ante la Comisión de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones. Con ese motivo, entabla relación con Henri Bergson, que es el presidente de la Comisión, y vuelve a encontrar a Albert Einstein, a quien conociera en una oportunidad anterior.

A propósito de los viajes de Leopoldo Lugones a Francia, el escritor Enrique Loncan, en conferencia pronunciada en la Sorbona el 28 de febrero de 1939, dirá:

Los viajes que realizó enriquecieron su experiencia pero no modificaron su carácter provincial, sus maneras rudas y su comercio severo, que permanecían fieles a una naturaleza de criollo integral y a una timidez orgullosa de hombre que, no hablando nunca de sí mismo, no está descontento si los otros lo hacen en su lugar.

Del resto de la vida de Leopoldo Lugones hasta su muerte en 1938, en relación con el tema que nos ocupa, poco podemos decir. Su evolución hacia un nacionalismo cada vez más cerrado y agresivo le impedía seguramente ocuparse del tema. Su poesía, sin embargo, sigue mostrando huellas de sus primeros amores.

Avanzando en nuestro tema, llegamos ahora a la presencia de Francia y de lo francés en la producción lugoniana, sobre todo en su poesía. Esta presencia reviste distintos aspectos:

1. Conocimiento del idioma;
2. Influencias francesas en su poesía;
3. Poesías en francés;
4. Atmósfera francesa en sus poesías en castellano.

Su conocimiento del francés era sin duda excelente. Como alumno del Colegio de Monserrat, obtuvo diez en los dos exámenes que rindió (lo recuerdan

el Dr. Núñez y Efraín Bischoff). Su enorme erudición, tempranamente manifestada en sus artículos de fondo de *Pensamiento Libre*, y en los de *El Tiempo*, no deja lugar a dudas acerca de que leía en el original a sus autores franceses, única manera de conocerlos en la época.

Por último, sus cualidades de traductor demuestran aún más, si fuera necesario, este conocimiento: este Proteo argentino traduce excelentemente, en 1896, un capítulo del libro de Gabriel d'Esparbès (1864-1944) *La Légende de l'Aigle*, epopeya napoleónica que algunos críticos señalan como fuente de *La Guerra gaucha*.

Señalemos, más adelante, en 1916, algunos fragmentos de *La Chute d'un ange*, de Lamartine, publicados en la revista *La Nota*, de Buenos Aires. Y, en 1919, para ilustrar algunas clases de su curso de Estética en la Universidad de la Plata, lleva a cabo una versión magistral de cuatro sonetos del poeta parnasiano José-Marie d'Hérédia. Estos sonetos son: *Les conquérants*, *Le récif de Corail*, *Floridum mare*, y *Mer montante*, traducciones fieles si las hay, y poéticas, tan cierto es que para traducir a un poeta hace falta otro poeta...

En otro aspecto, fiel a la lección hugoliana de sacar partido de la sonoridad y el lustre de las palabras, Leopoldo Lugones gusta de intercalar en sus poesías de la primera época nombres propios, sobre todo franceses, de poetas y de hombres de ciencia; basta con leer el *Himno de las torres* que constituye el tercer ciclo de *Las Montañas del Oro* para ilustrar esta afirmación. Por ejemplo, la invocación a París: un París medieval:

*¡París! con las frondosas testas de sus
Clodoveos eternizados en medallas.*

también acude a sus científicos: Claudio Bernard, Pasteur, Fabre d'Olivet, Champollion, Auguste Comte.
y la revolución:

Más allá Dantón y los 15.000 rojos de París.

Igualmente en *Reposorio* se lee:

Canta el aria del triunfo ante la muerte

Como el grupo inmortal de la Girona.

En el mismo *Himno de las torres*, aparecen nombres ilustres entremezclados al azar de la inspiración:

Aparecen con los cabellos coronados de laureles y espinas algunos hombres: Hugo, Verlaine, La Place.

Verlaine reaparece elevado al máximo honor en el verso supremo de la *Laudatoria a Narciso* que cierra el ciclo de *Las Montañas de Oro*:

¡Tus clavicordios, oh, poeta Paul Verlaine!

Como Verlaine, Musset tiene su lugar en la poesía lugoniana de la primera época. En un poema de 1896, firmado en un álbum con el seudónimo Gil Paz, se lee:

*¡Musset, tan pálido! mancha su corona
con el rojo licor de los brindis
que ensangrienta el cristal de su copa.*

Más tarde, en el breve relato *Inefable ausencia*, incorporado al *Lunario Sentimental* se lee:

*Versos románticos de Musset, puro y sereno,
¡con qué noble dolor mejoráis el alma!*

Digamos, por último, que el poder musical de la lengua francesa no escapa al oído experimentado de Leopoldo Lugones, quien deja constancia de ello en los versos encantadores de *La sola*, poema de *Los Crepúsculos del jardín*:

*Con su traje de pekín
La tarde marcha de prisa;
Murmura en francés la brisa
.....
Canta la brisa en francés,
Viste de pekín la hora,*

*Y sueña la soñadora
Y el gato acecha a sus pies.*

El tema de las influencias ejercidas sobre un poeta se presta siempre a controversias. Digamos ya que ni la imitación ni las influencias, son ni malas ni indignas para un gran escritor, siempre que el período de imitación sea rápidamente sobrepasado y que las influencias sean incorporadas hasta fundirse con la originalidad del escritor. A este respecto, en 1897, Leopoldo Lugones dirá que aquél tiene derecho a

*despojar a sus antecesores con la audacia
soberana y la omnipotencia absoluta de absorción
que caracterizan todas las formas superiores de la
vitalidad.*

Tal fue el recorrido de Leopoldo Lugones y por ello, no tiene nada de peyorativo que mencionemos rápidamente a continuación las principales influencias de origen francés que se ejercieron sobre el joven Leopoldo Lugones y fueron superadas o incorporadas completamente en su poesía.

El primer nombre es sin duda el de Víctor Hugo, presente en sus poemas del período cordobés pero sobre todo en *La voz contra la roca*, composición escrita en 1897 que abre el libro *Las Montañas del Oro*.

En este poema, y siguiendo fielmente la lección hugoliana, el Poeta se yergue grandioso sobre un fondo de alegoría. Apostrofa a la columna humana que, saliendo de la oscuridad de las grutas, se encamina hacia el sol. Ese Poeta es Víctor Hugo, el Hugo de *Los Castigos*, que espolea los caballos de su cuadriga imperial, y cuya inmensa cabellera da nacimiento al día.

Esta idea del poeta iluminado, las imágenes con que Leopoldo Lugones lo describe, son de fuente hugoliana, recogidas en poemas como *Un homme aux yeux profonds*, *Vision d'où est sorti ce livre*, *La fin de Satan*, *Le Progrès*, *Le Satyre*, *La Comète*, etc.

En 1897, el joven poeta cordobés está colmado de los recuerdos de sus lecturas febriles y desordenadas de poemas de Víctor Hugo que han llegado a sus manos, y que le abren un mundo inesperado e inefable para el común de los

mortales. Entonces expresa, con incipiente habilidad, entusiasmo sincero y gran riqueza de imágenes, su deslumbramiento y su convicción profunda: así como Victor Hugo se consideraba el poeta profeta y conductor de los pueblos, el visionario llamado a mostrar a los hombres el camino del porvenir, es él, Leopoldo Lugones. Esta importancia de Victor Hugo para Leopoldo Lugones está igualmente -y previamente- patentizada en un texto publicado en el diario cordobés *La Libertad* el 31 de octubre de 1895, poco antes de partir hacia Buenos Aires. El título del artículo es *El último épico*, esto es, Victor Hugo, genio que tuvo por misión contener todo su siglo en un poema, inmenso poema contenido en cincuenta volúmenes, expresión de su eterno combate por la libertad.

La influencia de Baudelaire es contemporánea a la de Victor Hugo, en la época de los primeros poemas y aún en la de *Las Montañas del Oro*. El poeta de *Las flores del mal* brinda sobre todo una atmósfera constituida por el culto de lo artificial, la belleza de la fealdad, el ambiente macabro, algo de erotismo, necrofilia, gusto por lo mórbido, y hasta una gota de satanismo y de sacrilegio puramente libresco. Poemas escritos en 1896 y que serán incorporados el año siguiente al primer ciclo de *Las Montañas del Oro* son publicados con un título general de neta estirpe baudelairiana: *Flores de pesadilla: Metempsychosis, A Histeria, Oda a la desnudez, Los celos del sacerdote*. Poco después, esta influencia desaparece, absorbida por nuevas maneras de escribir.

Imposible dejar de mencionar la presencia de los poetas anarquistas que acompañan a Leopoldo Lugones en su período militante del socialismo. Laurent Tailhade, Jean Richepin y Maurice Rollinat, desconocidos hoy, pero que en la época eran del rojo más oscuro, tendrán sobre nuestro poeta una influencia más ideológica que poética.

Jules Laforgue, el ironista por excelencia, le enseñó el arte de decir cosas amargas con un desprendimiento elegante, aunque en el mismo momento el corazón se retuerza de dolor. No hay más que leer en el *Lunario sentimental*, el texto *Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal*, enfrentamiento entre Don Quijote y Hamlet de Dinamarca, para reconocer la ironía sangrienta aunque aparentemente indiferente de las *Moralidades legendarias*. También Laforgue está en el origen del tema de la luna tomado como desmitificación del astro tradicionalmente poético, que conforma el extraordinario volumen llamado *Lunario sentimental*.

También Mallarmé el oscuro enseñó a Leopoldo Lugones el juego de las analogías sucesivas a partir de la percepción de un objeto familiar que es tan sólo ausencia y espera: y los poetas "*suaves*" que a veces también son "*rojos*", como Albert Samain, Paul Verlaine y Emile Verhaeren, le dan su lección de poesía amorosa aunque la de Leopoldo Lugones es casi siempre un poco intelectual y exterior. A esa lección Verhaeren añadirá el descubrimiento de la ciudad como tema poético y Francis Jammes le enseñará el valor lírico del prosaísmo.

Esta rápida revisión de la presencia francesa en la poesía de Leopoldo Lugones nos proporciona la oportunidad de pasar a otro aspecto del tema que nos interesa por lo menos esbozar aquí: la opinión de nuestro poeta sobre el papel de Francia en relación con la literatura hispanoamericana. Tres testimonios nos brindan una respuesta. El primero se remonta a 1899, cuando Leopoldo Lugones, en un artículo publicado en la revista *Buenos Aires* el 15 de enero de ese año, dice adiós a Rubén Darío que parte a instalarse en España, y expresa, justificando que la literatura hispanoamericana haya vuelto las espaldas a lo español:

Quisiéramos más variedad de ritmo, mayor precisión calificativa, más libertad en ese estilo. Francia nos lo da y he aquí por qué estamos con Francia. Hay también su poco de esnobismo en ello. Puerilidad sería negarlo, cuando se sabe que estamos en el país del "rasta". No obstante convendría diferenciar entre los que huelen la gardenia sólo cuando está en el ojal, y los que pensamos hacer buena obra sembrándola en el tiesto de los claveles sevillanos.

El segundo testimonio está dado por la encuesta que en 1914 propone a Leopoldo Lugones la *Revista de América*, de París. A la pregunta ¿Cuál le parece ser la influencia de las literaturas en el moderno desarrollo literario de América? La respuesta de Leopoldo Lugones dice que dicha influencia parece disminuir progresivamente, pero la francesa sigue conservando su preponderancia y esto es bueno, dado que desde hace tantos siglos ella civiliza a la española.

Por último, en 1916, al despedir para siempre a su amigo muerto, Rubén Darío, expresa Leopoldo Lugones:

Porque claro está que ese libertador, ese griego del alma, ese creador del mucho espíritu en la poca materia, fue un hijo espiritual de la Francia (...). Si algún país debe legítimamente influir sobre la cultura española, es el de Francia, por generoso y por hermano. Reconocerlo es una prueba de sencillo buen gusto: negarlo, un grosero alarde para llamar la atención, (...). No hay obra humana de belleza o de bondad que prospere sin su grano de sal francesa. Este grano de sal es perla que ha germinado en siglos y siglos de labor, de dolor, de heroísmo, de genio, de arte, de gloria. Y por esto, porque constituye la síntesis, excelente entre todas, del espíritu humano bajo su concepto superior, a todo comunica con la misma eficacia las propiedades substanciales de la sal: la franqueza, la sobriedad, el sabor, la sazón, la fuerza.

Ya adelantamos que durante la guerra 1914-18 Leopoldo Lugones es un ardiente defensor de la causa de los aliados, ingleses, franceses e italianos. Discursos, polémicas, etc., de ese momento, darán origen a dos obras, tituladas respectivamente *Mi Beligerancia* (1917) y *La torre de Casandra* (1918). Allí figuran también varias poesías escritas originalmente en francés que expresan ese mismo amor por Francia que veíamos en su prosa juvenil. Estos poemas, se caracterizan por:

- un cierto amaneramiento en la expresión, que es dable esperar al manejar el poeta un registro lingüístico que no es el suyo;
- gran sencillez en las rimas, que a menudo son imperfectas (gran diferencia con sus rimas argentinas);
- sinceridad y simplicidad en la expresión de su afecto por Francia.

El poema *Le jour de France* por ejemplo, retoma el tema de la "dulce Francia" madre de la libertad, de la esperanza y de la belleza, tierra de la luz simbolizada por la alondra y el gallo tradicional.

El poema comienza con las dos primeras palabras de nuestro Himno a las que hacen eco casi al final las del primer verso de la *Marsellesa*: "*Le jour de gloire est arrivé*".

Y el poema culmina con dos versos paralelos, de idéntica construcción, que constituyen una oposición:

*Un soir qui pâlit, la souffrance,
La mort, une aube qui renaît.*

Canto de esperanza en medio del combate, este poema es una premonición de la victoria.

Estas poesías en francés son una excepción dentro de la obra de Leopoldo Lugones. Pero en muchas composiciones de su obra poética en castellano Francia es una firme presencia.

Así, el poema *Proclama* de 1897, suerte de marcha triunfal a imitación de la de Rubén Darío, (compuesta en 1895), formula en versos vibrantes el nuevo ideal de poesía, y dice así:

*¡Mujeres, vinos, rosas, la religión de Grecia!
¡El dogma de los grandes paganos de Lutecia!
¡La ceba en los mosquetes! ¡En la bandera el
lis!
Oíd: suena el enérgico tambor de las alarmas,
Esos son los penachos de los hermanos de
armas,
Y allí aparece ¡oh triunfo! la capital, ¡París!*

Esta vibrante profesión de fe corresponde aún al primer Leopoldo Lugones, entusiasta catequista de las nuevas tendencias literarias. Con el tiempo su fuego se apaciguará, según lo había predicho Rubén Darío en el artículo de 1896 *Un poeta socialista: Entre tanto, el tiempo pasa. El te enseñará muchas cosas. Entre ellas, que las ideas evolucionan y los colores cambian. Hoy he visto casualmente que las serpentinas rojas que quedaron en las calles desde el último carnaval, están completamente blancas.*

Estas palabras del nicaragüense, proféticas por muchos costados, lo son también en éste que nos ocupa. En poemas posteriores, Francia será sobre todo una atmósfera, como lo preconizan los simbolistas, y esa atmósfera, hecha de evocación de París, de Versalles y del siglo XVIII está presente en los poemas que consideraremos a continuación.

Así, en *El libro fiel*, dedicado a su esposa y publicado como vimos en París, figuran dos sonetos que forman un "Díptico galante". El primero presenta una silueta femenina recortándose sobre un fondo de París, silueta realizada por los rayos del sol en el poniente. Como detalles ambientadores, la neblina parisiense y el bosque de Boulogne con sus enamorados. Más allá, en el segundo soneto, Versalles otoñal con sus pájaros y su parque que evoca irresistiblemente la presencia de las damas de la corte de los Luises. Detalles auténticos contribuyen a esa evocación: los castaños amarillos del otoño, la fuente alegórica con tritón y amoreillos.

Culminando el soneto, pone de relieve la teatralidad de la escena de la luna, que reina sobre el silencio de los jardines, silencio sólo interrumpido por el rumor de las hojas secas al paso de la pareja de enamorados que los recorre.

La frivolidad parece signar estos poemas en un libro donde muchos otros se adentran en las honduras del amor y de la muerte.

Esta comprobación de frivolidad nos servirá como introducción para el tema que trataremos a continuación.

Recordemos el título común a los dos sonetos de los que nos ocupamos hace un momento: "Díptico galante". Este título es significativo no sólo porque el adjetivo "galante" alude a la pareja de enamorados que viven su romance en París y en Versalles, sino porque remite a un tema caro a los simbolistas europeos y a los modernistas hispanoamericanos: nos referimos al de la "fête galante", la fiesta galante.

Esta expresión, en francés o castellanizada, designa, según el diccionario, a un género de pintura que presenta grupos de jóvenes de ambos sexos que se divierten, vestidos con ropaje de teatro correspondientes a un siglo determinado, célebre por la supuesta dulzura de vivir, el siglo XVIII. Si nos adentramos más en este concepto, podemos transmitir la opinión de Jean Thoraval en su obra *Les*

grandes étapes de la civilisation française. Nos dice este autor que ese género de pintura como su correlato en la literatura celebran el gran descubrimiento de la sensibilidad y de la gracia femeninas y el del encanto de la naturaleza. Hay en ello un rechazo de lo real: a menudo los cuadros presentan a sus personajes vueltos de espaldas, en marcha hacia algún paraíso. Música, teatro y disfraces completan el género.

Verlaine sobresalió en el manejo de este tema, al que dio brillo inusitado: todo un libro de poemas, uno de los primeros publicados, se titula precisamente así: *Fêtes galantes*. Y Rubén Darío también, en poemas como *Sonatina* y sobre todo en *Era un aire suave*.

Volvamos a nuestro Leopoldo Lugones.

La presencia de este tema es evidente, por ejemplo, en un momento del largo poema *Música de cámara*, del libro *Horas doradas*, en el que aparece una evocación dieciochesca y frívola, donde música, pintura y poesía se unen en conjunción armoniosa, con recuerdos entremezclados de Watteau, de la pastoril María Antonieta y de su Trianón versallesco.

El pintor que dio origen a la expresión "fête galante" fue sin duda Watteau, a comienzos del siglo XVIII. Entre los muchos cuadros que responden a esa inspiración, sobresale el llamado "*L'Embarquement pour Cythère*", de 1717. Cythère o Cérigo es una de las islas jónicas, legendariamente consagrada a Afrodita, y que simboliza desde siempre el país idílico del amor y del placer. El cuadro de Watteau representa justamente el momento en que las damas y caballeros amorosamente unidos se dirigen a tomar la embarcación que los conducirá al país del amor.

En el volumen titulado *Las horas doradas* un poema lleva precisamente por título *L'Embarquement pour Cythère*. Se trata de un género muy cultivado por los poetas parnasianos, que gustaban de la exactitud poética con que podían traducir el contenido de un cuadro y que se llamó "transposición artística" o "de arte".

En el poema de Leopoldo Lugones pueden identificarse todos los elementos que caracterizan el cuadro de Watteau: rubios amoreillos; Venus; fresca guirnalda; otoño; crepúsculo; el brazo que ciñe los talles rendidos;

brocados (...) noble elegancia; rosas de Francia (las damas); transigentes manos; el haya; Idalia, Alcídoro (nombres de comedia clásica); piragua; flauta; rosa deshojada en el agua.

La transposición de arte no es una simple descripción, sino una interpretación que hace el poeta del contenido del cuadro: la atmósfera de fiesta galante está bien expresada por Leopoldo Lugones. *L'embarquement pour Cythère* es un buen momento en su poesía.

Llegamos así al final de nuestro tema. Resumiendo lo que hemos dicho, recordemos que las relaciones de Leopoldo Lugones con Francia nacen con sus primeros poemas y prosas en su Córdoba natal para proseguir en Buenos Aires y consolidarse en acendrado amor en el momento trágico de la guerra.

A medida que el sentimiento nacionalista ocupa su espíritu, se produce, como es lógico, un debilitamiento en esta adhesión, más por la ausencia de todo testimonio que por las expresiones vertidas. Ese sentimiento hacia la "*madre de la libertad*" no le impidió nunca ver la realidad que le rodeaba, la realidad argentina para la que vivió, como hombre profundamente comprometido con su tiempo. Por eso citaremos una vez más a su amigo Enrique Loncan, diciendo en aquella conferencia de 1939:

Pero el ascendiente de la Francia que pule y perfecciona al artista en cuanto a la técnica de su literatura y la claridad de su estilo... que agudizó su sentido de la probidad intelectual, no pudo modificar el fondo de su alma, que siguió siendo criolla y fiel al carácter de una raza a la cual sus antepasados habían pertenecido durante cuatrocientos años.

Nada desmiente, sin embargo, creemos, ni en su obra ni en sus manifestaciones personales, el ardiente voto contenido en un poema de 1914, que termina así:

*Je bois pour tous, si j'ose dire,
A la France que nous aimons.*

L'Occupation, la Collaboration, la Résistance: voilà trois termes qui apparaissent souvent unis dans l'histoire et dans la littérature. Si la poésie de l'époque 40-44 et de la première après-guerre s'est penchée presque exclusivement -et pour cause- sur la Résistance (cfr. Pierre Seghers et son ouvrage *La Résistance et ses poètes* publié en 1978), l'écrit autobiographique (notamment sous la forme du journal) et le roman se sont occupés surtout des deux premiers concepts: il suffit de citer le *Journal des années noires*, de Jean Guéhenno. Quant au roman, la liste complète serait impossible de transcrire.

Le choix que nous nous sommes imposé s'est arrêté sur quatre romans, que nous mentionnons ici par ordre de parution:

Roger Vailland: *Drôle de jeu*, 1945.

Patrick Modiano: *La Ronde de nuit*, 1969.

Francois Nourissier: *Allemande* 1987.

Pierre Miquel: *Le Magasin de chapeaux*, 1992.

Notre parcours sera le suivant: en partant de *la ville* comme thème littéraire, et de la ville de Paris en particulier, nous arriverons à une définition du fait historique *Occupation* en y englobant les deux autres termes qui lui sont apparentés: *Collaboration* et *Resistance*; nous établirons la chronologie des quatre romans et de leur contenu; nous expliquerons les sens explicite et implicite des titres; la localisation de l'action dans le temps et l'espace et les coïncidences et différences dans le traitement de certains aspects de Paris sous l'Occupation. Cette enquête nous mènera peut-être à découvrir dans quel but chaque auteur a fait appel à ce thème si discuté (et si discutable encore). Enfin, nous arriverons à extraire la leçon, la conséquence ou l'intérêt que nous -lecteurs éloignés de ces événements par plus d'un demi-siècle- pouvons dégager de ce thème littéraire autant qu'historique: Paris sous l'Occupation.

Tous les dictionnaires de thèmes et de symboles coïncident à signaler que *la ville* constitue un thème artistique inépuisable.

Coeur et ventre, bouche et cloaque, elle est à la fois mère nourrissante et marâtre; en tant que mère, elle l'est sous le double aspect de protection et de limite. Représentée souvent sous une figure dévoratrice du temps et donc de la vie, elle l'est également comme la métropole surpeuplée et la mégapole inhumaine parce que ne pas faite à la mesure de l'homme qui pourtant l'a construite et qui l'habite. Elle lui assure l'anonymat et devient son refuge, ou bien le condamne à la solitude par son indifférence. Hydre monstrueuse et tentaculaire, la ville est aussi le principe féminin et tentateur qui attire et dévore la jeunesse innocente et ignorante par les mille feux de ses lumières. Opposée à la campagne, milieu artificiel se nourrissant de la destruction de la nature, souvent elle devient terre d'exil ou labyrinthe démoniaque où se perdent les individualités. Décrite dans sa beauté ou dans sa laideur, tour à tour aimée et haïe, elle est réceptrice des vitupères de ceux qui l'habitent et idéalisée jusqu'à l'utopie par ceux qui la quittent pour un exil volontaire ou involontaire.

Si nous personnifions la ville en général en l'identifiant à Paris, nous pouvons lui appliquer tout ce qui vient d'être dit et beaucoup plus. A la fois Babel ou Sodome ou Gomorrhe consacrée à tous les vices et tous les péchés, elle est en même temps la capitale des arts, des plaisirs et de la *douceur de vivre*. Ville lumière, refuge des sans-patrie, Paris est en littérature un thème richement exploité, d'Eustache Deschamps qui, au XIVe siècle disait déjà: "*Rien ne se peut comparer à Paris*", jusqu'à Baudelaire qui, cinq siècles plus tard, s'exclamait: "*Je t'aime, ô capitale infâme*" et à Aragon qui, dans notre XXe siècle vantait le courage de la ville en évoquant "*Paris qui n'est Paris qu'arrachant ses pavés*", pour ne citer que des poètes.

Mais c'est dans le roman que nous allons considérer aujourd'hui Paris, et à un des moments les plus sombres de son histoire: les quatre années de l'occupation.

C'est donc de la ville humiliée, bafouée, soumise à un maître étranger, que nous allons nous occuper. Et pour cela, nous commencerons par caractériser cette période signée par ces trois mots que nous évoquons au début: *Occupation, Collaboration, Résistance*.

La *drôle de guerre* finit le jour où l'armistice est signé. Les conditions imposées par le vainqueur sont draconiennes du point de vue économique et

surtout politique. La division du territoire en quatre régions sépare les familles, change la nationalité de nombreux Français, ouvre un abîme entre la zone dite *libre* et la zone occupée par les Allemands. Au coeur de cette dernière se trouve Paris, où les conditions de vie deviennent vite pénibles.

Peu à peu la ville se transforme sous le poids des dispositions chaque fois plus sévères fixées par l'occupant: cartes de rationnement, restriction de circulation, persécutions des minorités raciales, couvre-feu, surveillance étroite des suspects (et n'importe qui pouvait l'être ou le devenir).

A quel moment peut-on joindre au fait *Occupation* le fait *Collaboration*? Pour l'expliquer il faut rappeler l'ambiance particulière qui avait régné dans la France des années 30, soutenue par la droite en lutte plus au moins ouverte avec la gauche de la Troisième République et le Parlementarisme qui risquait de réduire le pays au marasme. La méfiance envers la Troisième République avait éveillé chez beaucoup -des intellectuels, des militaires, des membres de la haute bourgeoisie- une vive sympathie pour les mouvements de droite qui s'établissaient dans plusieurs pays de l'Europe. Cette sympathie devenant presque une élection, ils commencent à désirer pour la France un régime pareil. Ce fait explique l'attitude de ceux qui -dans un premier moment- reçoivent les Allemands à bras ouverts. Beaucoup d'entre eux déchantent vite. Mais d'autres deviendront les collaborateurs zélés du pouvoir nazi. Parmi les *collabo* il y en a des sincères, mais aussi d'autres guidés par l'intérêt, l'envie de faire fortune ou de maintenir le train de vie habituel, ou d'obtenir une célébrité qui leur avait été refusée avant. Il y a aussi des *collabo* naïfs -innocents ou inconscients- qui trouvent que les Allemands ne sont pas tellement méchants et que, après tout, il faut vivre et s'adapter. Et n'oublions pas la pègre qui rendra des services spécifiques et qui en obtiendra les avantages d'un marché noir enrichissant fait avec l'accord tacite des occupants.

La *Résistance* naît comme une réaction à cette situation confuse et trouble. Déjà dans son harangue du 18 juin le général De Gaulle avait appelé les Français à la Résistance. D'abord anarchique et isolée, elle s'organise peu à peu jusqu'à constituer les différents réseaux qui contribueront si activement à la défaite des Allemands.

Parmi ses membres il y aura des professeurs universitaires et secondaires, des étudiants comme ceux qui, le 11 novembre 1940, organisèrent, malgré l'interdiction, l'hommage au morts de 14-18.



Cette résistance provoque la réaction des occupants qui la punissent démesurément et qui favorisent pour cela la délation. A Paris la résistance citadine a été très active et elle a embrassé toutes les classes sociales, tous les âges et les deux sexes.

Elle a été un peu recouverte par l'action plus directe et éclatante des résistants des maquis. A la fin de l'Occupation une confusion s'est produite car de nombreux anciens *collabo*, prévoyant la défaite allemande sont passés du côté de la Résistance pour échapper aux règlements de comptes. Un mythe est né: celui de "*l'armée des ombres*", qui, comme tous les mythes, a brouillé les pistes. Pendant les années 70 et encore pendant les 80, divers mouvements de révision ont tâché de faire un peu de lumière sur ces aspects confus et mêmes troubles de la fin de l'Occupation. Romans et films, quelques pièces de théâtre, les ont reflétés, comme ceux qui nous occupent aujourd'hui, et qui vont du témoignage direct (*Drôle de jeu*) à la recreation romanesque (*Ronde de nuit*).

Etablissons la chronologie:

- Roger Vailland, né en 1907, a eu de 33 à 37 ans pendant la période 40-44; il a participé à la Résistance. Son roman, publié en 1945, est de ce fait en bonne partie autobiographique, bien que l'auteur affirme dans l'Avertissement que son livre.

*est un roman, -au sens où l'on dit romanesque-
une fiction, une création de l'imagination. (...)*

*Ce n'est pas un roman historique (...) n'est pas
un roman sur la Résistance. Il ne peut donc fournir
matière à aucune espèce de polémique -autre que
purement littéraire.*

- Patrick Modiano, né en 1947, mais se voulant l'enfant de 45, place l'action à une époque qu'il n'a pas vécue mais qui l'attire de façon irrésistible pour des raisons qui lui sont personnelles. *La Ronde de nuit* ne porte aucune déclaration de l'auteur, mais dans ce livre si curieux qu'il publie en 1977 et qui a pour titre *Livret de famille*; autobiographie mêlée aux souvenirs imaginaires, il écrit:

*J n'avais que vingt ans, mais ma mémoire
précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple,
d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je
me souvenais de certains personnages de cette époque
et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun
livre d'histoire ne mentionne. (p. 116)*

- François Nourissier, né en 1927, a eu de 13 à 17 ans entre 1940-44. Son roman *Allemande* (1973) - dit-il - dans une page précédant le récit

*sort tout droit de mon enfance; (...) ces enfants
que nous fûmes, ils découvrirent le monde à travers
- des prismes singulièrement déformants...*

- Le roman de Pierre Miquel, *Le Magasin de chapeaux* (1992) est l'oeuvre d'un historien, et une rigoureuse reconstruction de l'époque basée sur des souvenirs personnels (il a eu de 10 à 14 ans entre 40 et 44) mais surtout sur une forte confrontation de documents et de témoignages passés au microscope de sa formation scientifique. Pierre Miquel ne fait aucune déclaration au sujet de ses intentions. Il se limite à nous en livrer le contenu.

Explorons maintenant cette porte d'entrée à tout ouvrage littéraire: le titre.

- *Drôle de jeu* fait allusion -c'est évident- à l'expression *drôle de guerre*, que nous citons au commencement. Mais le mot *jeu* est peut-être plus significatif, car il s'agit d'un jeu de cache-cache auquel se livrent les résistants dans la clandestinité de leur action, jeu qui peut bien (et en ce sens le mot *drôle* constitue une ironie) finir par la prison, la torture et la mort.

- *Allemande*: Quelques années plus tôt, ce titre aurait pu paraître provocant ou provocateur. L'auteur, lui, transcrit comme épigraphe la définition tirée des dictionnaires: "*danse d'origine allemande, d'un mouvement allègre et soutenu, en honneur à la cour de Louis XIV*". En effet, à un moment donné, les jeunes gens de la famille Weber utilisent cette définition comme mot de passe et entendent même un vieux disque avec cette musique, profitant de l'occasion pour boire "*à l'allemande*" c'est-à-dire "*à cul-sec*", la nuque brusquement pliée en arrière. Mais deux autres sens nous paraissent possibles: une allusion directe à l'Occupation, "*ère allemande*" par excellence, pendant laquelle ces jeunes gens deviennent des hommes et des

femmes, et, enfin, les tours et détours qu'on imagine propres à la danse "allemande" sont reproduits par les tours et les détours obligés que ces jeunes garçons et filles doivent faire pour se rejoindre, et qu'ils font parfois allègrement, parfois dans la détresse de l'incommunicabilité.

• *Le Magasin de chapeaux* ne semble pas offrir des difficultés à l'interprétation: il se limite à désigner l'endroit où l'action se noue et où les différents protagonistes se rejoignent bon gré mal gré. Pourtant, à y bien réfléchir, ce titre apparemment banal établit un contraste saisissant entre la gravité des faits (le jeune couple et leurs différents protecteurs jouent leur vie presque à chaque page) et l'importance du port du chapeau pour ces dames qui par là, peut-être, entendent s'opposer à l'oppression et aux pénuries de l'époque.

La Ronde de nuit est un titre plurivoque. Il est le titre -nous dit le protagoniste- d'une vieille opérette "bien oubliée" que l'on joue en ce moment au Théâtre des Ambassadeurs. D'autre part, il est difficile de ne pas évoquer le célèbre tableau de Rembrandt où des soldats en armes font la ronde nocturne. De la même manière, des soldats allemands, des membres de la Gestapo et des *flics* français font la ronde des ombres de la Résistance qui rôdent la nuit malgré l'interdiction et les dangers.

Les quatre titres, donc, fixent déjà notre chemin. La localisation de l'action dans le temps et dans l'espace nous y fera avancer.

Drôle de jeu apparaît divisé en cinq journées qui vont de la fin mars à la fin avril 1944.

Le Magasin de chapeaux se passe pendant une semaine d'avril 1944, parfaitement localisée car le roman se termine le jour de la visite du Maréchal Pétain à Paris et la cérémonie qui a lieu à ce moment à Notre-Dame, c'est-à-dire le 26 avril. Les dix chapitres correspondent: les trois premiers au lundi 20; les quatre suivants au mardi 21, mercredi 22, jeudi 23 et vendredi 24; les deux suivants au samedi 25, et le dernier, enfin, au dimanche 26 avril.

Pendant cette semaine, ont eu lieu de violents bombardements alliés sur le territoire français.

Allemande étend son action de mai en août 1944, c'est-à-dire jusqu'à la Libération de Paris. Mais presque le tiers du livre est consacré aux journées

de juin où le groupe d'adolescents des deux sexes finira son bac et devra décider de son avenir dans la vie.

La Ronde de nuit n'offre aucune date précise, aucune localisation temporelle spécifique. Les temps sont constamment brouillés, et le lecteur passe d'un présent (lequel?) à un passé lointain (celui d'une enfance difficile) et à un futur problématique (comment a-t-il pu échapper à la persécution de ses anciens amis devenus ses plus terribles ennemis?). Certaines allusions (la chanson de Charles Trenet *Swing troubadour* et les autres chansons du même compositeur ont été présentées au début de la guerre), la mention d'une opération d'ensemble allemande-française, la *Schwerpunktz Aktion*, est le seul indice qui permet, d'après Nettelbeck-Hueston, de situer ce roman en 1942, une année terrible pour les Parisiens. Mais alors, comment expliquer ou comprendre la présence de l'affaire Petiot, qui, commencé en mars 1944, ne finira qu'après la Libération avec l'incarcération de l'accusé de multiples crimes? Rappelons la déclaration de *Livret de famille*: "...je me souvenais de certains personnages de cette époque".

Localiser ces romans dans l'espace nous introduit dans le coeur même de notre sujet: Paris sous l'Occupation.

Drôle de jeu se passe au moins dans les trois quarts de son action à Paris et, dans la ville occupée, Marat-Lamballe, un des principaux chefs du réseau, et ses camarades fréquentent surtout Montmartre (le protagoniste gîte rue Lepic) et le Quartier latin où tiennent lieu presque tous les rendez-vous clandestins. Abondent les descriptions de parcours compliqués que l'on suit et que l'on varie pour déjouer la surveillance de la Gestapo, la police française soumise à l'occupant, et la Milice. Mais pendant que l'on fait ces tours et détours, on pense à autre chose, on discute politique, organisation, théâtre, amours vénales ou sincères.

Le Magasin de chapeaux présente une action beaucoup plus localisée, on dirait qu'elle constitue l'élément le plus important de l'intrigue et que celle-ci -persécution et sauvetage du jeune couple-n'est que le prétexte pour nous conduire à travers un Paris occupé reconstruit de main de maître par un romancier-historien. Le meilleur exemple en est ce coin limite entre le Ve et le VI^e arrondissements qui s'étend entre la rue Gît-le-Coeur et l'église Saint-Séverin et qui s'étire vers le Nord jusqu'à Saint-Julien-le-Pauvre, où les

maisons et les gens semblent vivre d'une vie grouillante et secrète à la fois. Qui dit persécution dit fuite: ainsi nos fugitifs, le jeune juif allemand et la jolie marocaine, aidés du plus jeune de ses anges-gardiens, l'Algérien Bacouche, iront jusqu'à Ménilmontant, tandis que le sinistre Bob se promène à bicyclette du côté de Montmartre où il fait du marché noir, du côté de Montparnasse où il surveille son bar à lui et du côté de l'Opéra où il entraîne ses amoureuses, pour finir dans la torture et mourir rue Lauriston, endroit non moins sinistre du XVI^e arrondissement.

Allemande se passe aux deux extrêmes de Paris: le Ve arrondissement et le XVI^e. Au Ve habite le jeune garçon qui s'appelle Lucien Lechade rue Saint-Séverin; il fréquente le lycée Louis-le-Grand rue Saint-Jacques et rencontre ses camarades au jardin du Luxembourg. Mais de l'autre côté du Boul'Mich il fera la connaissance du Lycée Saint-Louis, occupé en partie par des soldats allemands, et où il vivra une des journées les plus mémorables de sa jeune vie. Ce quartier platement bourgeois (d'après les sentiments de Lucien) est très loin du XVI^e, où habite son ami Luc Wéber et surtout Noëlle, cousine de Luc, dont Lucien deviendra amoureux. Le quartier chic, et le quartier bourgeois - très éloignés socialement - seront inlassablement unis par les randonnées à bicyclette de Lucien, de Noëlle et de toute la bande. L'abîme se creuse, hélas, au moment de la Libération: Lucien se sent plus isolé que jamais et finit par s'unir au groupe des jeunes gens qui dressent des barricadas dans les rues du Quartier latin.

La Ronde de nuit se passe (on plutôt *flotte*) dans un Paris hallucinant où un être voué à la destruction tâche de revivre son passé pour expliquer son présent. Deux endroits, pourtant, sont essentiels: le premier, dans le XVI^e arrondissement, pas loin de l'Etoile, où se trouve le square Cimarosa, au n° 3 bis duquel, dans une maison mystérieuse, loge le héros et où semble loger aussi, ou au moins se rencontrer la bande de malfaiteurs sous les ordres de Khédive, cachée sous le titre trompeur de Société Intercommerciale de Paris-Berlin-Montecarlo, bande qui pratique le marché noir à grosse échelle, mais qui est en réalité une agence de délation et de persécution des résistants et des juifs. Car le square Cimarosa débouche dans la rue Lauriston, un des centres où la Gestapo torture et tue. Le second endroit, opposé au premier, est situé dans la rue Boisrobert, au 5 exactement, pas loin du métro Sèvres-Lecourbe. La rue Boisrobert n'existe pas, mais dans le Paris recréé par Patrick Modiano dans ce roman, cela n'étonne pas. L'agent double - à la fois Lamballe et

Swing-troubadour - se déplace souvent et beaucoup dans un Paris réel autant qu'onirique, attiré irrésistiblement par l'idée de la mort, partagé entre la tentation de l'héroïsme et de la trahison sans jamais prendre parti.

Nous avons donc quatre romans qui se passent presque au même moment; tous les quatre ont la même toile de fond, Paris, mais rendu vivant grâce aux yeux différents qui le reconstruisent: ceux d'un témoin immédiat, ceux de deux adultes qui longtemps après tâchent de retrouver leur adolescence, et ceux enfin d'un romancier "*dont la mémoire précédait (sa) naissance*". Mais les coïncidences ne se limitent pas à la localisation dans le temps et dans l'espace. Ou plutôt cette localisation entraîne la répétition de nombreux motifs dont nous tâcherons de dresser au moins une liste aussi complète que possible.

Prenons d'abord la vie quotidienne et ses manifestations.

Le rationnement, la cherté de quelques produits que les commerçants obtiennent par des moyens souvent inavouables, semblent expliquer la minceur des Parisiens, de même que les difficultés qu'ont les maîtresses de maison pour se procurer de quoi manger et donner à manger à leurs familles. Des succédanés de l'huile, du café, du sucre, du tabac, expliquent la valeur attribuée dans les romans aux endroits où l'on peut encore trouver *du vrai*.

Les coupures inattendues et chaque fois plus fréquentes de l'électricité et du gaz, l'emploi obligé d'ampoules très faibles, dérangent l'étude, la lecture, la vie familiale. Le froid des longs hivers 42, 43, se fait présent dans tous les romans, et l'hiver 44 se prolonge très avant en avril, à mesure que la situation devient plus tendue et l'attente du débarquement plus pressante.

Le manque d'essence, réservée aux Allemands et à quelques *collabo*, impose le règne de la bicyclette, utilisée par les aînés comme par les jeunes. Seule la bande du Khédive, dans *La Ronde de nuit*, se déplace en voiture, mais eux, ils sont de l'autre côté... La bicyclette est soignée, rafistolée mille fois, gardée comme le plus précieux des trésors, surveillée, car elle attire les voleurs, et pour cela on la monte souvent jusqu'au sixième étage par des escaliers étroits et mal illuminés.

L'autre moyen de transport utilisé (quand il marche) c'est la métro, qui permet des rencontres furtives et des fuites rapides à travers des corridors à peine éclairés.

Dans cette époque de pénurie l'habillement acquiert une importance démesurée. En 1944, quand tout est rationné, on s'ingénie à faire durer ce que l'on a et à modifier de vieux vêtements pour les faire servir encore. La Parisienne conserve cependant son bon goût et tâche de faire bonne figure malgré le manteau râpé et les bas qui ne sont plus de soie.

Si le magasin de chapeaux continue à exhiber dans sa vitrine des chapeaux dont on nous fait la description et qui devaient être beaux à l'époque, c'est que -par chance ou par mégarde- ils ne sont pas tombés sous le contrôle du fisc. Alors les Parisiennes en usent et abusent, se coiffant d'aigrettes, de voiles, de fruits et de fleurs.

Dans trois romans le chapitre chaussures occupe une place inespérée: il est question des chaussures aux semelles en bois, articulées (Chevalier chantait une jolie chanson avec ce même sujet). Dans *Allemande*, nous savons, par exemple, que ces chaussures font mal aux pieds et produisent des verrues: c'est pourquoi Louis Lechade est si fier d'avoir des souliers à semelles de cuir, et si désolé de les voir abîmés...

Les jeunes gens à la mode, qu'on a baptisés *zazous* par une onomatopée tirée du jazz nègre qu'ils affectionnent, et les jeunes en général, les fameux *J 3* des cartes de rationnement, s'arrangent pour vivre leur vie, et c'est cela que veut signifier F. Nourissier en transcrivant comme épigraphe de son roman une phrase cruelle du cruel Henry de Montherlant: *La jeunesse est l'âge où l'on passe à côté de tout*. Et la réflexion du même Nourissier est la suivante:

...ces enfants que nous fûmes, ils découvrirent alors le monde à travers des prismes singulièrement déformants: leur âge, leur goût de vivre, l'extravagance ou la tristesse des circonstances quotidiennes.

Garçons et filles des romans qui nous occupent vont au lycée, admirent ou méprisent leurs professeurs, se groupent en bande par des affinités plus que par classe sociale, trouvent le temps de courtiser les filles, de discuter sur l'avenir. Fini le bac (un bac bâclé, celui de 44) ils partent au maquis, car l'âge du STO est atteint, ou filent chez quelque parent campagnard pour dissimuler leur présence. Ceux qui restent à Paris vivent les journées de la Libération avec des sentiments contradictoires, hésitant entre l'héroïsme et le spectacle.

La vie culturelle continue à Paris ces années-là, amoindrie par les circonstances et les interdictions. Mais grâce à ces romans nous savons comment on accueille *Antigone*, de Jean Anouilh ou *Huis-clos*, de Sartre; quelles vedettes, quels acteurs et quels chanteurs mènent le jeu à ce moment-là, comment le cinéma allemand se fait présent à Paris et quels concerts se donnent chez Pleyel, par exemple.

Il y a aussi le chapitre écrivains, et l'attitude des Allemands et des collègues *collabo* envers ceux qui ont préféré la liberté.

L'économie semble dominée par le marché noir, la contrebande et le système "D". Marché noir et contrebande favorisés par les Allemands, qui en retirent la part du lion ou font l'échange bénéfique contre renseignements. Le marché noir et la contrebande en petit (promenades de fin de semaine chez des parents ou amis campagnards avec le retour accompagné de paquets plus ou moins cachés) sont tolérés par la police qui pratique aussi le système "D". Whisky et cigarettes *d'avant la guerre* permettent de devenir riches en peu de temps.

La vie politique a moins d'échos. La presse étant complètement du côté des Allemands (le contraire ne serait pas concevable), on ne sait presque rien de ce qui se passe ailleurs. La visite de Pétain en avril 44, orchestrée par les Allemands, recueille des avis partagés. Radio-France peste contre ceux qui, dans la Résistance, font face à l'ennemi et contre ceux qui ont choisi l'exil ou le silence réprobateur, et diffuse de la propagande nazie à longueur de journée. C'est pourquoi on s'efforce d'entendre, malgré le brouillage intentionnel, la radio anglaise, dans l'attente de l'annonce tant espérée: le débarquement. Et le jour de la Libération, après un intervalle de silence, on écoute, dans la ferveur et la joie, du Debussy.

On attend le débarquement car la guerre en se prolongeant menace de rendre permanente une série de situations difficiles: les familles séparées, les prisonniers français encore très nombreux en Allemagne, le rappel des travailleurs pour le STO, les alertes, les bombardements alliés qui ont pris Paris pour cible. Sans oublier l'ombre toujours présente du camp de Drancy et de la déportation, non seulement de juifs étrangers mais de juifs français, et qui risque de s'étendre aux autres minorités, telle l'arabe.

La droite, de tendance nazie, domine le terrain politique. Le parti communiste, pourtant, s'organise et lutte dans l'ombre; le roman de Roger Vailland le montre assez clairement. L'adhésion à de Gaulle et à la France libre ne se manifeste pas, et pour cause. La GESTAPO siège ouvertement; elle a, distribués dans Paris, plusieurs centres où l'on interroge, torture, tue, dont le plus tristement célèbre reste celui de la rue Lauriston. La pègre internationale (celle que nous montre Modiano dans son roman), à l'affût des profits ronds et des fortunes rapides, avant que le vent tourne, collabore avec la GESTAPO.

La question tant débattue depuis vingt ans, de l'attitude fluctuante des Français envers l'Occupation allemande n'est pas passée sous silence. En expliquant *La Ronde de nuit*, les critiques Nettelbeck et Hueston affirment que

...C'est parce que Modiano veut rendre compte surtout du comportement français que les allusions à l'occupant allemand (...) sont peu nombreuses et voilées. (...)

...il n'en reste pas moins vrai que le Paris de Modiano est occupé moins par les Allemands que par la lutte sourde et fratricide des Français entre eux, lutte que sous-tend un profond esprit de dissolution.

et ajoutent que ce "déchirement est souligné par les dimensions symboliques que le roman confère à la ville de Paris", c'est-à-dire par l'opposition entre le XVI^e et la rive droite des hommes de la GESTAPO et le XV^e arrondissement, rive gauche, des résistants.

et François Nourissier, dans l'introduction déjà citée, remarque:

Je ne prétends pas insinuer que les Français des années 40-44 ne furent peut-être aussi héroïques qu'on l'a dit. Les courageux furent courageux. Les autres -selon un mot célèbre et bien à sa place à cette époque- les autres vécurent...

Nous n'ajouterons rien après ces opinions si bien fondées. Il ne nous reste que de conclure.

Nous disions au début de notre exposé que notre conclusion tâcherait d'établir la leçon ou l'intérêt qu'il est possible de dégager de la lecture de ces romans plus d'un demi-siècle après les événements évoqués.

Cinquante ans est une distance suffisante peut-être pour refroidir les esprits des protagonistes et les témoins directs et pour assurer à la lecture une certaine impartialité. Ce n'est pas suffisant peut-être pour considérer ces livres avec le détachement que nous avons aujourd'hui envers des romans historiques d'un Jules Romains ou d'un Maurice Berrès. Mais chacun des quatre écrivains choisis nous donne une leçon artistique en nous faisant voir, par exemple, la diversité des réactions face à un fait précis, en ce cas un régime despotique qui va contre la dignité humaine, et en réduisant en même temps la portée d'un mythe qui risquait de fausser la vérité historique et sociale. N'est pas héros qui veut, semblent nous dire Roger Vailland, François Nourissier, Pierre Miquel et Patrick Modiano.

En plus, ces romans nous permettent d'apprécier: l'impartialité nuancée de Vailland qui présente -autobiographique ou non- un héros courageux, cultivé mais franchement hédoniste, un de ces 10.000 dont parle Xénophon dans *l'Anabase*, et qu'il admire tant; la sincérité d'un François Nourissier dans la reconstitution sans honte de ses souvenirs d'adolescence, sans embellir cette étape de la vie qui, en 44, se présenta plus dure encore que d'habitude; la rigueur de Pierre Miquel dans la reconstruction documentaire de la vie à Paris dans un quartier très particulier et à un moment difficile de l'histoire, et son impartialité d'historien. La maîtrise, enfin, d'un jeune écrivain de vingt-deux

ans pour communiquer, au moyen d'un discours mimétique, la vision que de cette époque trouble peut avoir la génération des *nés après*.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS:

Roger Vailland: *Drôle de Jeu* (1945) Paris, Livre de poche, 1969.

Patrick Modiano: *La Ronde de nuit* (1969) Paris, Gallimard, 1978 (Coll. Folio).

François Nourissier: *Allemande* (1973) Paris, Grasset, 1973.

Pierre Miquel: *Le Magasin de chapeaux* (1992) Paris, Albin Michel, 1992.

SUR L'OCCUPATION:

Henri Amouroux: *La France et les Français de 1939 à 1945*. Paris. A. Colin, 1970.

Raymon Aron: *Histoire de Vichy*. Paris, Arthème Fayard, 1966 (2 vol.).

Edouard Bonnefous: *Avant l'oubli. La vie de 1940 à 1970*. Paris, Nathan, 1987.

David Caute: *Le Communisme et les intellectuels français 1914-1966*. Paris, Gallimard, 1967.

Jacques Delarue-Anne Mauson: "Docteur Petiot" in *Les lendemains qui ne chantaient pas*. Paris, Denoël, 1970 (L. de Poche)

Yves Durand: *Vichy (1940-44)*. Paris, Bordas, 1972.

Max Gallo: "L'Atmosphère de la Libération" in *Le XXe siècle raconté par...* Paris, Librairie Académique Perrin, 1979.

Jean Guéhenno: *Journal des années noires (1940-44)*. Paris, Gallimard, 1973 (1ère édition 1947).

Henri Michel: *Histoire de la France libre*. Paris, PUF, 1963 (QSJ).

Pierre Miquel: *Histoire de la France*. Verviers (Belgique), Nouvelles Editions Marabout, 1979 (2 vol.).

Plusieurs auteurs: *Etudes sur la France de 1939 à nos jours*. Paris, Seuil, 1985.

Veillon, Dominique: *La Collaboration. Textes et débats*. Paris, Librairie Générale Française, 1984.

GUIDES DE PARIS:

Paris. Les Guides bleus, 1979.

Plan-Guide de Paris (par arrondissement). Guide Taride, 1969.

L'IMAGINAIRE DANS LA INVENCIÓN Y LA TRAMA,

de Adolfo Bioy Casares.[1]

Résumé

Nous sommes d'accord avec la plupart des critiques qui classent l'oeuvre de Bioy Casares dans " le fantastique" mais pour y parvenir il réalise un long processus de magicien pour rendre vraisemblable "ce que je n'ai pas vu mais que quelqu'un d'autre a vu, quelqu'un qui mérite ma confiance"...[2] . La magie consiste en ce que toutes les images représentent le même endroit [3] et " la glace pourrait être le modèle de la littérature fantastique qui me plaît. A cause de sa netteté"[4]. Dans l'oeuvre de Bioy Casares la machine, l'amour fou, l'espace sont héritage des romans français et anglais du XVIIIème et du XIXème siècles. Nous montrerons que son oeuvre s'inscrit et se produit dans un espace imaginaire où le langage se répète lui-même. Images, mondes imaginaires, sont des espaces intérieurs et extérieurs où le réel et le vrai sont imités, falsifiés ou même annulés. L'image se donne comme réalité et constitue le champ de l'altérité et du possible.

Nous nous rapporterons à L'Invention de Morel et à La Mémoire de Pauline dans la nécessité de respecter les limites de cette communication, mais les remarques sont valables pour la plupart des récits de l'édition qui nous occupe.

Autor: Prof. Nathalie Gambin,

Literatura Francesa I (Contemporánea)
Universidad Nacional de La Plata.

Introduction

L'idée du monde traversé par de grandes forces et l'amour impossible capable de mettre l'homme en communication avec les mystères du monde datent du XVIIIe et du XIXe siècles. A l'évidence cette conception a pu se développer à partir de l'érudition de Bioy Casares qui connaissait les écrivains et les théories romantiques, quoique d'habitude il cache ses pistes et prenne plaisir à ne parler que de la vie quotidienne. Il publie son premier livre Prologue à l'âge de quinze ans. Depuis il n'a cessé de produire, romans, contes, nouvelles où le narratif l'emporte sur quelques essais, quelques miscellanées, où paraissent occasionnellement des poèmes. De son théâtre il a seulement publié une tragicomédie en un acte Sept rêveurs, deux comédies inédites La isla del amor de 1950 et La Madriguera. El general o La Cueva de vidrio de 1971. De son oeuvre qui a précédé L'Invention de Morel, il n'aurait jamais l'idée de l'éditer à nouveau, même pas comme curiosité. Dans l'introduction de l'édition qui nous occupe, Marcelo Pichon Rivière part de L'Invention de Morel, roman de 1940, car "l'oeuvre qui l'a précédée est illisible". Il considère que la division qu'il établit n'implique pas la supposition d'une évolution rigide dans l'oeuvre de Bioy Casares, parce que les éléments récurrents sont présents dans l'ensemble de sa production. En effet "les visions des débuts d'un écrivain ne se perdent pas et se substituent dans d'autres, simplement, il y a multiplicité dans les variations, diversité dans la récurrence"[5].

L'Invention et la Trame

Bioy Casares n'a jamais abandonné le thème de l'amour, de la communication et de la solitude, même si avec Borges, Mallea o Sábato, il appartient aux romanciers éloignés de n'importe quel engagement, ils le sont avec tous les hommes. L'adoption du titre L'Invention et la Trame dépasse l'habitude des maisons d'édition ou du compilateur de se référer aux deux titres, car l'amour frustré, pure aspiration d'une intensité très diverse d'une histoire à l'autre, la rigueur de la composition dans le déploiement de l'élément fantastique et la minutieuse explication finale, la réversibilité du temps et le pacte faustien sont déjà présents dans L'Invention de Morel et la caractérisation psychologique des personnages sera plus marquée après 1954. Quant à l'espace où les détails

topographiques abondent pour faire vraisemblable, il devient avec ses imprécisions, les errances du protagoniste à la recherche de son identité.

En 1940, commence une nouvelle période mais Louis Grève, mort de 1937, reparait dans Los novios en tarjetas postales et L'Invention de Morel préfigure Plan d'évasion, les deux possèdent en commun la figure de l'alchimiste et les moyens pseudo-scientifiques pour obtenir la modification des sens, Morel et Castel sont des inventeurs passionnés pour la science au point de sacrifier la vie humaine. Le Château des Carpates et L'Île du docteur Moreau de H.G.Wells surgissent spontanément. Bioy Casares ajoute à l'image le mouvement, la voix, le pouvoir de répéter des faits vécus. Il supprime la possibilité d'innover, de sentir, puisque ce serait l'immortalité complète et le lecteur sait que l'homme est mortel. Il dit "l'invention devait être fantastique, non surnaturelle". Réalité, le protagoniste et irréalité, Faustine peuvent être réunis par une machine inventée par Morel, réalisme, fantaisie et science-fiction parviennent au difficile équilibre entre l'invention et le vraisemblable. L'homme qui obtiendrait ainsi la survivance de son image doit malgré tout mourir avant. La mort est justifiée par l'amour qu'éprouvent le narrateur-inventeur-Morel et le narrateur-fugitif pour Faustine. Si Morel ne peut pas la garder auprès de lui d'une autre façon, ils mourront et revivront cette dernière semaine passée ensemble, par l'intermédiaire du retour réglé des marées qui met en marche les machines.

Par ailleurs, La Trame Céleste n'est pas que les tours réalisés par l'avion pendant son exercice de preuve, une sorte de réseau aérien, c'est aussi ce que trame la divinité, "ce qu'elle a ourdi", c'est à dire la réalité prévue et les récits de L'Invention et la Trame sont des cas individuels qui montrent comment se tissent les fils célestes. Bioy Casares est un habile tisseur, comme Aracné, tout en défiant Athéna dans l'art de la tapisserie, tisse son réseau de chemins, fait de croisements complexes et incompréhensibles pour ceux qui ne voient que le revers de la trame, le dessin du tapis. Dans ses romans, ses contes, ses récits il y a l'effort soutenu d'éclaircissement, d'interprétation, de lecture de l'envers de la réalité, une recherche du sens de la trame.

L'inventeur: Morel, Montero.

Morel, maître du destin, choisit quelques amis pour partager son sort. Pour Borges, "un roman parfait" où le nom de Morel évoque Moreau, le sinistre docteur de Wells, qui expérimente lui aussi, avec la vie des autres, dans une autre

île. Bioy Casares a déclaré à la télévision française que Morel n'est pas Moreau, comme pour se défendre d'une imitation dont personne ne l'accuse mais qui pourrait s'imposer au lecteur du prologue écrit par Jorge Luis Borges:

L'Invention de Morel dont le titre fait allusion à une filiation avec un autre inventeur insulaire, Moreau nous importe un genre nouveau dans nos terres et dans notre langue.

Mais son motif en est tout autre. Il situe son récit dans une île du Pacifique, qu'il ne connaissait pas. Son héros est Vénézuélien, il n'en connaissait aucun...et il devait donner au personnage un nom français. Mais il voulait un nom facile à prononcer en espagnol, dans les deux langues Morel se prononce de la même façon. D'ailleurs, dans Plan d'évasion, il a fait de même avec Castel, "parce que (...) la lecture devient horrible".

Ces histoires reproduites dans des fictions écrites à la première personne caractérisent le récit étrange. Le témoignage est rendu possible par les manuscrits retrouvés, qu'il s'agisse des Aventures d'Arthur Gordon Pym, d'Edgar Poe ou du récit du naufrage dans le Pacifique d'Edouard Prendick, d'abord intitulé, L'île des âmes perdues puis L'île du Docteur Moreau, fiction célèbre qui raconte la transformation d'animaux en hommes dans l'île laboratoire du savant Moreau.

Le naufragé-narrateur, le Prendick de Wells ou le naufragé volontaire anonyme de Bioy Casares racontent leur solitude et leurs impressions. L'île de Morel est inconnue et le naufrage fait allusion au mythe de l'homme perdu face à l'Océan: le naufrage de la Méduse, tandis que dans cette île du Pacifique, l'auteur du manuscrit de Bioy Casares croit trouver un refuge pour mettre fin aux mystérieuses poursuites policières qui l'ont conduit du peloton d'exécution de Caracas à Calcutta.

C'est une île. Des blancs y ont construit vers 1924 un musée, une chapelle, une piscine... C'est un foyer de maladie qui tue de l'extérieur vers l'intérieur....

C'est justement de cette façon que mourra le narrateur quand il aura compris que Faustine n'est qu'une image. Le récit s'achève sur une demande d'éternité:

A l'homme qui, s'appuyant sur cette narration, inventera une machine capable de réunir les présences démembrées....

La machine, produit du génie humain, échappe à son créateur, elle est un piège pour la vue avec ses miroirs, le narrateur-fugitif la prend pour un instrument de chantage policier pour le capturer et de piège spatial elle devient prison de la raison. La machine et l'île sont métaphore de la condition de

l'écrivain. Le récit de la vie dans l'île et de l'aventure devient l'aventure de l'imagination et fait progresser l'intrigue. Bioy Casares décrit la monotonie routinière de l'île où rien d'exceptionnel ne se produit. C'est que le début est comparable à celui de l'Île au Trésor de Stevenson. L'île et la machine symbolisent les énigmes auxquelles l'homme est confronté. Le narrateur-fugitif veut entrer dans la vie de Faustine, surgie de la machine, quand il comprend qu'elle est morte. Le récit avance de l'aventure à l'étrange. L'aventure symbolise les affrontements de la vie et l'île l'aventure de la création littéraire et de l'imagination.

Ajoutons que les repères suggérés au lecteur par le narrateur-fugitif, sont là pour faire vraisemblable, accumulant références vraies et fausses. *Je l'ai pris* - un petit livre - Béliador - Travaux - Le Moulin Perse - Paris. 1737-, *intrigué par le nom Béliador, et aussi parce que je me suis demandé si le chapitre Moulin Perse ne contenait pas une explication de ce moulin qui se voit dans les basses terres.*

En réalité il s'agit d'un ouvrage In quarto en quatre volumes, illustrés, édité à Paris, chez Imbert. La planche 1 reproduit Le Moulin Perse au chapitre IV du livre second où l'on trouve des descriptions de moulins, la manière de calculer les effets afin de découvrir le point de perfection, le moulin de Mardik, des moulins à chapelets, roues à eau et autres machines, et même le moulin du Bazacle à Toulouse avec ses vingt cinq meules. Béliador est membre des Académies royales des Sciences d'Angleterre et correspondant de celle de Paris en 1737.

Il est certain que Bioy Casares ne s'intéresse ni à Mardik, ni à Toulouse, ni au Bazacle mais à la machine et au livre, référence aux débuts de l'industrie et de la réflexion philosophique. L'écrivain du XVIIIème est un ingénieur, Bioy Casares ou son double, le narrateur-fugitif, enfermé dans une île, fait trois fois la description de la machine. D'abord celle du manuscrit de Morel, "savant mondain", qui précise qu'il ne crée pas la vie, ensuite celle du narrateur-fugitif qui va essayer de poursuivre l'expérience de Morel et se trouvera emprisonné par la machine, récit qui oscille entre la science et la magie, et enfin la troisième sera la libération de la superstition.

Dans le deuxième récit, Béliador, ingénieur ou Malthus, économiste, tous deux du XVIIIème siècle, sont le truchement de Schéhérazade. Il ne s'agit pas du mythe littéraire de la machine avec sa cruauté mécanique pour disposer de la vie humaine mais de l'affrontement de l'homme avec le problème de la création littéraire et de l'art de raconter. Dans le troisième récit, le narrateur, dans sa solitude, poussé par cet amour fou éprouvé pour Faustine sait que l'éternisation de son image aux côtés de celle qu'il aime est obtenue au prix de sa vie. L'éternité

devient ainsi une répétition comparable au processus de surpopulation décrit par Malthus. C'est que les images ne nous feront pas entrer dans l'éternité. Avant de disparaître, c'est l'épidémie mystérieuse qui ravage l'île, tous les phénomènes vont être expliqués à travers le livre scientifique de Béliador. La composition du récit avance en associant la référence bibliographique et l'imagination d'un auteur de journal inspiré par les Milles et Une Nuits.

La machine reparaît dans d'autres récits de L'Invention et la Trame. Dans A la Mémoire de Pauline une situation conflictive naît de l'image féminine placée entre deux amours. Le narrateur anonyme est un idéalisateur sentimental, son mode de vie est la rêverie, où l'amour est une habitude naturelle tandis que Julio Montero est un homme autoritaire, passionnel, violent. Pauline projette des images différentes de soi, la fidélité de son âme pour le narrateur, la trahison et l'infidélité pour Montero. Les deux rivaux sont écrivains. Le narrateur avec " *un prestige obtenu et vite perdu* ", à qui Montero fait le résumé d'un de ses contes, récit dans le récit - ou un argument de récit, projet littéraire que Bioy Casares, réalisera quelques années plus tard sous le titre Los Afanes. Le héros du conte de Montero fabrique une machine pour produire des âmes, une espèce de métier en bois et des ficelles. Ensuite le héros meurt, une fois enterré il est secrètement vivant dans le métier. Encore une fois, dans les deux cas l'homme de science qui expérimente, se soumet à l'expérience. Dans A la Mémoire de Pauline, Montero tue Pauline et il lui donnera une autre forme de survivance, sans besoin de métier, mais aussi valable, sa puissante imagination fera vivre la femme aimée et assassinée.

Le mot "inventeur" est interchangeable avec "écrivain", la machine de l'immortalité n'est pas la machine compliquée de Morel, ni le métier de Carlos Heller mais l'imagination créatrice plus subtile et constamment renouvelée. C'est le pouvoir créateur de l'artiste qui immortalise ses créatures dans un roman ou dans un conte. Le projecteur d'images de Morel ou le métier de Montero est l'image de l'écrivain, dont l'imagination est parfaite. Ce qui l'éloigne de l'artiste, c'est l'amour de l'artiste, Montero en est la contrepartie, c'est sa haine jalouse celle qui produit ses images dont l'une est Pauline. La projection de Montero est la survivance d'un système d'images en mouvement, réunies autour d'un après-midi de plaisir. L'amour pousse Morel et ensuite le narrateur-fugitif à désirer l'immortalité auprès de l'objet aimé. Morel tue Faustine avec sa machine, c'est l'effet de la caméra et se tue à son tour pour survivre dans les images projetées. C'est de même pour le fugitif. Montero tue Pauline et c'est son imagination qui travaille comme une machine détraquée, elle projette l'image de Pauline et celle du rival de Montero, au moment de la trahison. La matérialisation de l'ensemble

d'images, jaillies de la haine s'imposent. Dans la prison Montero réfléchit à ce dernier après-midi et les images sont projetées, le lecteur ignore si elles s'effaceront ou si elles resteront, une fois libérées de la source. Le narrateur de L'Invention de Morel n'est pas entré dans la conscience de Faustine, comme le narrateur d'A la Mémoire de Pauline n'atteindra pas Pauline. La récurrence d'un protagoniste qui ne peut pas conquérir l'intimité d'une femme souligne que la réalisation de l'amour est une apparence, quoique le premier sait que Faustine est une image produite par une machine tandis que le second jouit de l'amour de l'apparence tout en l'ignorant.

Faustine, mythe de l'éternel retour

La peinture, la sculpture et la mécanique ont depuis très longtemps été utilisées en vue de reproduire l'apparence de l'autre. La poupée-automate des Contes d'Hoffman est mécanique, avec l'introduction de la photographie et du phonographe, l'image fabriquée devient, comme le reflet dans la glace, et plus exacte même, une existence indépendante du fabricant. Roland Barthes dans La Chambre Claire [6] montre que l'essence de la photographie est de fixer un instant de l'existence de l'être c'est à dire qu'elle annonce la mort de ce qu'elle représente. En 1878, Villiers de l'Île Adam [7] combine la photographie et le phonographe avec la mécanique, l'électricité et la chimie et il crée l'image d'une femme qui dépasse son modèle. L'objet technique est à la fois le substitut du corps féminin et la cristallisation des rêves de lord Ewald, le corps absolu, puisqu'il représente la copie du corps parfait d'Alicia mais dépourvu de son âme exécrationnelle. Hadaly est la femme idéale, elle remplace la cantatrice morte. Bioy Casares va plus loin, il réussit à éclairer un aspect de notre condition humaine car le perfectionnement et la multiplication des moyens de reproduction dont il dispose introduisent dans notre vie des changements incalculables.

Depuis Villiers de l'Île Adam, les techniques de reproduction ont fait des progrès considérables, cinéma, télévision, magnétoscope, holographie, Bioy Casares leur ajoute l'odorat et le toucher. D'un côté souci de vraisemblance mais non d'anticipation scientifique, d'un autre comme Borges en partant d'une idée arbitraire il développe rigoureusement les conséquences, ce qui entraîne des modifications de l'expérience humaine qui constate que la logique apparente des choses n'est pas toute la réalité. Faustine, - c'est le nom de cette femme aimée, lointaine, insaisissable des Contrerimes de Toulet [8] que Bioy Casares et Borges

aimaient tant à lire- image réelle d'une femme inaccessible, renvoie au mythe faustien du contenu imaginaire de l'éternité et de la quête de l'immortalité.

Du moins, le projet d'amour fou du narrateur qui apprend par coeur des répliques à des propos qui ne lui sont pas adressés ou qui invente des paroles auxquelles celles de Faustine sembleront répondre souligne sa solitude et l'impossibilité de communication. Faustine comme Isis, Eve ou Faust nous aide à comprendre à travers l'artifice de la machine le jeu des illusions, de l'amour et de la mort que Bioy Casares situe dans une île, hors du temps et de l'espace. Le conflit apparence-réalité et l'obsession pour la femme - une femme- comme aspiration tenace et insatisfaite, occupent dans la narrative de Bioy Casares un espace privilégié.

Conclusion.

"Le monde n'est que les projections de nos contenus mentaux" a dit Berkeley que Morel retourne avec l'invention d'un simulacre absolu, pour la production duquel l'intervention humaine est réduite à rien. Comme le remarque Pichon Rivière dans son introduction, Bioy Casares utilise "des idées et des concepts de plusieurs philosophes pour obtenir se va et vient de la passion à l'éternel retour". Un titre, une épigraphe, une citation réelle ou inventée au besoin, même si le lecteur n'est pas capable de voir le jeu établi par l'auteur, contribuent à la vraisemblance. L'épigraphe " *El como o para qué nos encantó nadie lo sabe. Don Quijote II, 22 de Un viaje o un mago inmortal* correspond au récit, mais en réalité c'est une suggestion pour que le lecteur découvre "Merlin, aquél francés encantador que dicen que fue"... de Cervantes, par contre le texte correspond à II, 23, c'est que Bioy Casares n'a pas l'intention de faire scientifique. Il aime raconter des histoires et il cherche surtout la complicité du lecteur. L'épigraphe de *El lado de la sombra* a été ajouté après l'avoir écrit parcequ'il a appris qu'en Espagne, dans le langage des toros "du côté de l'ombre" a un sens spécial, mais ni la milonga ni Ferraris n'existent. Ceci peut avoir de l'importance pour le spécialiste mais non pour le lecteur qui n'ira pas vérifier, qui croit à son authenticité, comme "*une flamme et un violon diaboliques*" peuvent être acceptés parce qu'attribués à Benlliure dans *Historias Prodigiosas*.

Mais il certain qu'il y a une recherche d'absolu que Bioy Casares appelle "nostalgie", de vérité, d'ordre, d'éternité, de communication qui se heurte à l'apparence, au temps, à la mort, à l'incommunication. De là, cette difficulté de

s'appropriier de la réalité." *Le monde est fait de mondes infinis, comme les poupées russes*" répète-t-il dans *La otra aventura*[9] et dans *Guirnalda con amores*. La vie est trop courte et l'homme s'épuise dans la recherche de la connaissance du monde et d'autrui qu'il ne parviendra pas à appréhender. Tout est relatif, et il ajoute un peu plus loin dans le *Journal de Léautaud* "*dans la vie il y a beaucoup de motifs d'émerveillement, mais la découvrir est richesse de l'observateur*"

Références bibliographiques:

1. Bioy Casares, Adolfo. *La Invención y la Trama*. Edition de Marcelo Pichon Rivière. Tusquets- 2^a edición. 1992.
2. Bioy Casares, Adolfo, *A l'heure d'écrire*. Tusquets. 1988.
3. Martino, Daniel. *A.B.C. de Adolfo Bioy Casares*. EMECE, 1989.
4. Revista First No 14.
5. op cit. in Prólogo.
6. Barthes, Roland. *La Chambre Claire*. Editions de l'étoile. Gallimard-Le- Seuil. 1992.
7. Villiers de l'Isle, Adam. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, 1986. XX
8. Toulet, Jean-Paul. *Oeuvres complètes*. Edition Robert Laffont. 1986.
9. Bioy Casares, Adolfo. *La otra aventura*. EMECE, 1986.

DES "CITÉS SPLENDIDES" À "L'IGNOBLE PETITE
VENISE". VILLES RÊVÉES, VILLES PARCOURUES
DANS *MADAME BOVARY*.

Susana G. Artal

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso" - U.B.A.

Dans sa chambre des Bertaux, Emma encore Rouault, explique à Charles Bovary les sentiments que lui inspire sa vie dans la campagne:

Elle eût voulu, ne fût-ce au moins que pendant l'hiver, habiter la ville, quoique la longueur des beaux jours rendît peut-être la campagne plus ennuyeuse encore pendant l'été [...] (3.I,26)¹

Cet espace désiré, regretté par Emma, possède un point de référence concret, objectif dans la réalité: la ville de Rouen, où elle a étudié dans le couvent des Ursulines. Cette ville où elle reviendra enfin, dans la troisième partie du roman, conduite par son mari pour écouter le ténor Lagardy. La ville où elle rencontrera Léon, où elle vivra -ou essaiera de vivre- sa dernière histoire d'amour. Mais, s'agit-il de la même ville? Cette Rouen que Madame Bovary parcourt en fiacre, à laquelle elle revient pour rejoindre son amant, est-elle vraiment l'espace rêvé par la jeune fille de la ferme des Bertaux? Pour essayer de répondre à ces questions, je voudrais vous proposer d'abord quelques réflexions sur l'organisation et la signification de l'espace dans le roman.

1. Espace et subjectivité.

C'est à travers les pensées attribuées par le narrateur à ses personnages que l'on comprendra la signification de l'espace dans *Madame Bovary*. Voilà ce qu'Emma songe, peu après son mariage, surprise encore de ne pas éprouver ce "bonheur qu'elle avait rêvé" (6.I,46):

Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresseuses! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade [...] Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. (7.I,47)

Le texte que je viens de citer montre d'une façon très claire le lien magique que le personnage établit entre l'espace externe, géographique et les circonstances de sa vie intérieure. S'il y a des lieux qui doivent produire du bonheur, être ailleurs équivalait sans doute à être condamné au malheur. On retrouvera cette même conception d'un espace qui possède un poids décisif dans les circonstances de la vie des personnages, dans d'autres passages importants du roman, par exemple à la fin du chapitre II de la deuxième partie, quand Emma se dispose à passer sa première nuit à Yonville:

C'était la quatrième fois qu'elle couchait dans un endroit inconnu. La première avait été le jour de son entrée au couvent, la seconde celle de son arrivée à Tostes, la troisième à la Vaubyessard, la quatrième était celle-ci; et chacune s'était trouvée faire dans sa vie comme l'inauguration d'une phase nouvelle. Elle ne croyait pas que les choses pussent se représenter les mêmes à des places différentes, et, puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur. (2.II,102)

L'espace donc, dans *Madame Bovary*, dépasse les limites d'une fonction référentielle, dénotative. Loin de se borner à n'être que le décor où se développe l'action, il est étroitement lié à la subjectivité des personnages et, en particulier, à celle de la protagoniste.

Dans *La orgía perpetua*,² Mario Vargas Llosa a remarqué la présence, dans *Madame Bovary*, d'un monde binaire, qui obéit à "una misteriosa organización cuyo principio es el número dos" (170). Il met en rapport cette organisation binaire avec ce qu'il signale comme

[...] elemento dramático constante en la historia de Emma [...] la pugna entre la realidad objetiva y la subjetiva. Emma no las diferencia, solo puede vivir la realidad ilusoriamente, o, más bien, vive la ilusión, trata de concretarla. (170-1)

Ce conflit interne du personnage qui articule l'ensemble du roman se reproduit, se "matérialise" dans la partition de deux plans spatiaux:

a) le plan représenté comme réel, c'est à dire, celui où se développe la vie des personnages. Rouen, Tostes et Yonville en constituent les jalons.

b) Le plan imaginaire, c'est à dire, celui des lieux qui, selon Emma, devraient "produire du bonheur". On doit ranger sur ce plan Paris, les pays étrangers et des endroits doublement imaginaires: ceux qui n'existent que comme produits du rêve d'Emma.³

La tension entre ces deux plans deviendra de plus en plus dramatique tout au long des deux premières parties du roman. Le désir d'Emma d'échapper à la médiocrité de sa vie et d'accéder à celle qu'elle a imaginée à travers ses lectures, se révèle comme une "malaise spatiale", dont la première manifestation est le regret de la ville de Rouen, que j'ai signalé au début de ce travail. Il s'agit encore d'un déplacement relativement modeste et, en même temps, l'intensité du désir d'Emma est modalisée, sur le plan expressif, par l'emploi du mode subjonctif ("elle eût voulu") et des expressions comme "au moins" "peut-être". L'espace désiré reste encore sur le plan réel, objectif, et dans le domaine du champ d'expérience du personnage.

Mais au fur et à mesure que le mécontentement d'Emma s'accroît, la distance qui sépare le lieu où elle est du lieu où elle veut être, se fera plus grande et les espaces désirés dépasseront les frontières de ce que j'ai signalé comme premier plan. À la place du plan "réel" pour s'enfoncer dans le deuxième plan, le plan imaginaire.

2. De Paris aux "cités splendides"

Le bal du Marquis d'Andervilliers marque un point d'inflexion dans la vie d'Emma Bovary. Dans la Vaubyessard, les espaces qui n'avaient encore pour elle qu'une existence fictionnelle, se matérialisent devant ses yeux. Ce château, où dansent les comtes et les vicomtes des romans qu'elle lisait au couvent, devient un point de référence "réel" pour les rêves d'Emma. Quand elle aperçoit les paysans qui la regardent à travers les carreaux et elle se souvient de la ferme des Bertaux, elle plonge

dans la confusion:

[...]Mme. Bovary tourna la tête et aperçut dans les jardins, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, **aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue.** (8.Y,61)

L'existence objective de ce monde qu'Emma identifie avec celui de ses rêves rend encore plus inacceptables les limites de son espace réel. Après le bal de la Vaubyessard, elle s'obstinera à franchir les frontières de ces domaines dont elle se sent presque exiliée. Elle ne se contentera plus de rêver de Rouen ou des régions exotiques de ses lectures: elle essaiera de transposer ses rêves sur un plan "réel" et, dans ce but, elle s'efforcera à déchiffrer, à maîtriser les clés qui lui permettraient l'accès à ce monde "des ambassadeurs, des duchesses".

Paris et les villes italiennes, dont les nobles de la Vaubyessard bavardaient, remplacent Rouen dans le désir d'Emma. Elle achète alors le plan de Paris, l'étudie soigneusement et

[...] du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons. Les yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres. (9.I,68)

Elle se consacre à dévorer les journaux et les romans qui lui fourniront l'information des modes, des magasins, et de tous les détails de la vie de la capitale, comme si ces renseignements constituaient les mots de passe qui ouvriraient pour elle les portes d'un monde merveilleux.

Une logique semblable la fait songer, dans la deuxième partie du roman, à chercher pour sa fille des prénoms aux terminaisons italiennes (3.II,107), à parler de musique italienne avec Léon (2.II,99), à se proposer même d'apprendre l'italien (7.II,148).

Mais ces tentatives de se projeter dans l'espace en maîtrisant des clefs, satisferont de moins en moins le besoin pressant d'Emma d'échapper aux limites de sa

réalité. Les projets de voyager, de s'enfuir, remplaceront alors les promenades "du bout de son doigt". Or, ces plans de voyage ne seront pas moins illusoire que ses déplacements sur la carte de Paris. En les concevant, Emma ne cherche pas à se transporter sur les coordonnées de l'espace objectif, celui de sa "réalité", mais à transformer en réel son espace imaginaire. En ce sens, sa tentative la plus importante est le projet de fuir avec Rodolphe (12.II): jamais auparavant elle ne s'était enfoncée si loin sur le plan de l'espace imaginaire, comme ses rêveries, pendant qu'elle feint de dormir à côté de son mari, nous le montrent:

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigogne [...] (12.II,231)

Ces "cités splendides", absolument imaginaires, la fiction rêvée par un personnage de fiction, ne possèdent plus de point de contact avec l'espace objectif. Elles n'ont pas de noms, elles ne sont bâties que de la réunion capricieuse des éléments exotiques que l'imagination d'Emma chérit: des murmures des guitares, des fontaines, des tas de fruits disposés en pyramides, des statues souriantes... La distance qui sépare ces "cités splendides" de Yonville est directement proportionnelle à celle qui sépare ce qu'Emma espère de sa liaison avec Rodolphe et ce qu'elle en obtiendra.

3. L'ignoble petite Venise

Après l'échec de ce projet de voyage, le plan spatial imaginaire se rétrécira considérablement dans le roman. Il n'en reste que quelques vestiges dans les rêveries d'Emma à l'Opéra de Rouen, quand elle écoute Lagardy:

Ils se seraient connus, ils se seraient aimés! Avec lui, par tous les royaumes d'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait [...] (15.II,267)

Mais ce moment d'illusion, qui la transporte beaucoup moins loin, est strictement encadré: sur le plan du discours par la phrase conditionnelle qui précède le passage ("si le hasard l'avait voulu"), sur le plan de l'histoire par le rideau qui, en se baissant marque en même temps les limites de la rêverie d'Emma et celui de l'acte de l'opéra.

Paradoxalement, le rétrécissement du plan spatial imaginaire coïncide avec la

prolifération des déplacements spatiaux d'Emma. De mois en mois elle se projette sur l'espace imaginaire, de plus en plus elle se déplace sur le plan de l'espace "réel". Bien sûr ces voyages se sont réduits à la distance entre Yonville et Rouen, la ville dont la jeune Emma rêvait dans la ferme des Bertaux.

L'objectivité de cet espace, dans la troisième partie du roman, est soulignée par l'abondance de descriptions et de détails concrets: des noms de rues, d'hôtels, de quartiers et l'importante description de la cathédrale (1.III). Cependant, cette Rouen où Madame Bovary se réunit avec Léon, se révèle bien différente de la ville désirée par Mademoiselle Rouault. La ville de Rouen regrettée par la jeune fille dans la ferme de son père correspondait à l'espace fermé du couvent des Ursulines, l'endroit où elle avait conçu les deux pôles idéaux qu'elle oppose à sa réalité: celui du mysticisme et celui des romans sentimentaux.

Quand elle revient à Rouen, Emma ne retrouve pas ces espaces idéaux de son adolescence, mais une ville concrète, avec des boutiques, des rues, des moyens de transport. Ce n'est qu'à l'abri de cette ville objective, dans l'espace fermé du fiacre ou de la chambre d'hôtel, et seulement pendant le bref laps de temps du début de sa liaison avec Léon, qu'elle peut encore avoir rendez-vous avec ses illusions, être "[...]l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers" (5.III,314).

Mais, de la même façon qu'elle ne rencontrera pas en Léon ces "messieurs braves comme des lions et doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est plus [...]" (6.I,43) qui peuplaient ses lectures dans le couvent des Ursulines, Mme. Bovary ne rencontrera en Rouen la ville que Mlle. Rouault désirait au début du roman. Confrontée aux espaces lointains, exotiques, imaginaires dont Emma avait rêvé, cette ville concrète de la troisième partie du roman, se révèle comme une dégradation, un rabaissement des lieux qui "devaient produire du bonheur".

On pourrait peut-être synthétiser ce processus de rabaissement en une image qui préannonce cette condition de la ville objective de la troisième partie du roman. Les villes italiennes, dont les nobles de la Vaubyessard bavardaient, avaient jalonné l'espace imaginaire d'Emma. Le jeune Charles, pendant ses études, loge dans un quartier que le narrateur décrit en ces termes: "La rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise [...]" (1.I,11).

NOTAS

1) Je cite *Madame Bovary* d'après l'édition de Livre de Poche, Paris, 1972, avec introduction et commentaire de Maurice Bardèche et préface d'Henry de Montherlant. Je signale entre parenthèses le numéro du chapitre, la partie et la page.

2) Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

3) Bien que je n'aie pas ici la possibilité de développer d'autres aspects de l'organisation de l'espace dans le roman, je voudrais quand-même signaler que cette partition de deux plans spatiaux À celui qui est représenté comme "réel" et celui qui est représenté comme imaginaire n'est pas l'unique division qui organise l'espace dans *Madame Bovary*. En effet, l'espace dans le roman semble s'articuler sur la base de plusieurs systèmes d'oppositions: ville-campagne, lieux fermés-lieux ouverts, demeures somptueuses-demeures humbles, lieux hauts et lieux bas. Ces oppositions possèdent toujours une signification et sont en rapport avec certaines personnalités du roman. Pour le sens de l'opposition haut-bas, il est utile de consulter Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, chapitre V. 3, pp. 123-133.

PARIS ET LES PARISIENS
dans
FORT COMME LA MORT
de
Guy de MAUPASSANT

Graciela ORTIZ
Rosario, 1996

Au cours du XIXe siècle tous les efforts semblent être acheminés à donner de l'éclat à Paris. L'organisation interne de la France trace ses voies vers ce centre qui exerce la fonction d'un grand attracteur. Pendant le Second Empire le fameux Haussmann dessine un nouveau Paris traversé par de grands boulevards qui vont construire certaines images de Paris qui resteront jusqu'à nos jours. Et ces grands boulevards deviennent les lieux privilégiés des promenades bourgeoises. Face aux brillants éclats du centre ville, dévanteur élégante de la haute société, il y a toute une population qui, vivant auparavant au centre ville, est chassée par Haussmann vers la périphérie. Désormais elle ne vient en ville que pour contempler le plaisir que se payent les riches. Ce grand poète qu'est Baudelaire a peint d'une manière magistrale cette scène, il ne suffit que de se souvenir de ce beau poème en prose Les yeux des pauvres.

Maupassant n'est pas parisien par naissance pourtant il peut être considéré un écrivain de Paris par son écriture. La ville de Paris devient, dans maints de ses romans et contes, le cadre nécessaire pour le développement des récits.

Quatre ans avant Fort comme la mort, roman que nous allons aborder dans notre lecture, Maupassant publie en 1885 Bel-Ami roman qui se situe aussi à Paris. Et le Paris que Maupassant se complait à montrer dans cette dernière oeuvre est une ville ouverte qui accueille tous les parvenus et tous ceux qui, ayant un esprit de conquête, osent défier tout pour en devenir les maîtres. Cette image de ville ouverte, nous soulignons tout particulièrement ouverte, va être contrecarrée par une représentation bien différente exposée dans le roman qui nous convoque aujourd'hui. Dans Fort comme la mort, la vie de Paris ne se concentre que dans quelques quartiers riches et dans peu de salons. La ville, agrandie par les boulevards haussmanniens, est paradoxalement retrecie à ces lieux où se cantonne la société riche. Le reste passe sous silence.

Nous pouvons évoquer une image visuelle de ce Paris maupassanien, image toute simple construite sous les complexes accords des grands opéras de Wagner que Maupassant admire tant, et nous pensons au cercle, car il y a une sorte de circularité dans la vie de ces parisiens, toujours les mêmes salons, l'Opéra, le Bois, les vernissages, les réceptions, les dîners, toujours les mêmes visages dans ce Paris raffiné. Ainsi l'image du cercle nous renvoie d'un côté à l'idée d'un espace clos et fermée, et de l'autre à cette conception mythique de l'éternelle répétition des actions.

Maupassant trace un paysage urbain de la ville de Paris, découpé à partir d'exclusions, modelant un espace qui, dans ses limites géographiques, constitue le lieu des représentations d'une classe qui est la fine fleur de la société et dont les membres sont identifiés par l'écrivain comme les Parisiens et les Parisiennes. Si Maupassant ne s'attarde pas dans Fort comme la mort à décrire en détails l'extériorité physique des lieux publics, il ne se contente que de quelques références, par contre il fait une observation aigüe des comportements et façons de vivre de ces gens-là. Comment donc les présente-t-il pour leur donner la légitimité à être les représentants de toute la ville de Paris?

Voyons quelle est l'activité principale de ce groupe social. Et bien, c'est causer. Olivier Bertin, le personnage principal, retrouvant sa maîtresse, la comtesse de Guilleroy, s'attarde à lui fournir les plus petits détails des soirées passés chez des amis en commun car "connaissant tout le monde, dans tous les mondes, lui comme artiste devant qui toutes les portes s'étaient ouvertes, elle comme femme élégante d'un député conservateur, ils étaient exercés à ce sport de la causerie française fine, banale, aimablement malveillante, inutilement spirituelle, vulgairement distinguée..." (p.39)*. Remarquons le jeu des oxymorons marqué entre les adverbes et les adjectifs: la conversation de ces gens-là est comme un sport -ce n'est plus un art- malveillant et aimable, spirituel et inutile, distingué et vulgaire.

M. de Musandieu, ami très proche des Guilleroy, est peut-être le personnage qui concentre en lui la critique la plus acide de Maupassant. Conservateur des musées sous l'empire de Napoléon III il parvient à être nommé inspecteur des Beaux-Arts sous la République tout en gardant son amitié avec les membres de l'aristocratie européenne. Sorte de médiateur entre la production artistique et sa commercialisation, grâce à ses fonctions, il maintient un contact direct avec les peintres les protégeant et leur faisant vendre des tableaux. La description que Maupassant fait de lui commence d'un ton flatteur Doué d'une

intelligence alerte, capable de tout entrevoir... d'une souplesse de pensée qui le mettait à l'aise dans tous les milieux... il promenait, de salon en salon, le long des jours et des soirs, son activité éclairée, inutile et bavarde (p.74-5). Nous devons remarquer l'ironie maupassanienne créée par la tension établie par ce début et l'opposition des adjectifs qui qualifient l'activité de M. de Musandieu. Car en lisant l'expression activité éclairée on ne peut pas s'empêcher de l'associer à celle d'"esprit éclairé" née pendant le Siècle des Lumières, et donc de songer au sage exercice de la raison et de l'esprit critique. Mais tout de suite après sont ajoutés les deux autres adjectifs inutile et bavarde qui vont modifier cette première interprétation créant une distance ironique.

Musandieu est capable de parler de tout, grâce à son amitié avec les savants et écrivains des Académies de qui il prend les théories à la mode pour les simplifier et les exposer après devant les femmes du monde à qui il rendait les services d'un bazar roulant d'érudition ... Et plus loin Maupassant ajoute Il donnait l'impression d'un entrepôt d'idées, d'un de ces vastes magasins où on ne rencontre jamais les objets rares, mais où tous les autres sont à foison, à bon marché, de toute nature ...(p.75). Musandieu, qui aurait dû avoir un esprit sensible et sélectif pour apprécier les raretés exquises de l'art, est comparé aux grands magasins -pensons Au Bon Marché, le Printemps, la Samaritaine- incorporés au paysage urbain parisien au long de la seconde moitié du XIXe siècle. Grands magasins qui ne s'adressent pas évidemment à une élite. Ce fort jugement critique et presque caricatural de la part de Maupassant envers ce critique d'art atteint aussi, sans aucun doute, les gens qui l'acceptent, l'écoutent et finalement décident leurs goûts artistiques selon les directives reçues de quelqu'un comme Musandieu.

La comtesse Anne de Guilleroy partage sa vie entre son mari, le comte de Guilleroy, hobereau normand, député à Paris et son amant le peintre Olivier Bertin. Elle est la quintessence de la femme parisienne choyée par la société. Nous remarquons une Chronique de Maupassant, que le critique Gérard Delaisement cite dans sa présentation de l'édition de Fort comme la mort, chronique où Maupassant exprime sa pensée à propos des Parisiennes La voici mariée, c'est-à-dire lâchée dans les salons. Et maintenant, d'après nos lois, nos usages, nos règles, il lui est permis d'être coquette, élégante, entourée, adulée, aimée. Elle est femme du monde. Elle est Parisienne. C'est-à-dire qu'elle doit être la séductrice... son seul rôle, sa seule ambition de mondaine doit consister à plaire, à être jolie... (p.312)

Voyons maintenant quelles sont les représentations que les personnages se font de Paris. Nous prenons à titre d'exemple le marquis de Rocdiane. Homme de

grand monde, participant activement à la vie des salons, accepté malgré les soupçons qu'il éveillé d'avoir tripoté de l'argent, habitué à laver son honneur par des duels, reçoit une rente de sa femme après la séparation. Homme arrivé à la cinquantaine, il détient le discours de celui qui a le pouvoir et l'argent pour se payer tous les plaisirs. Et Paris est l'unique ville capable de fournir à tout homme riche la quantité de chair fraîche dont il a besoin pour assouvir ses désirs, peu importe la jeunesse de la fille. La sécurité de Rocdiane, à propos de lui-même, le contraint à ne voir que de l'amour dans les relations établies avec ces jeunes filles, sans songer à la possibilité du moindre intérêt. "Paris... la seule ville où un homme ne vieillisse pas, la seule où à cinquante ans, pourvu qu'on soit solide et bien conservé, on trouvera toujours une gamine de dix-huit ans, jolie comme un ange, pour vous aimer" (p.108).

La construction du nouveau dessin du Paris haussmannien entraîne, évidemment de nombreux changements. D'un côté, on constate que les fameuses percées d'Haussmann ne font que privilégier les quartiers riches, tout en envoyant vers la banlieue la population prolétaire, misérable et malade, qui s'entassait jusqu'à ce moment là dans les caves et sous les toits des maisons du cœur de Paris. De l'autre, l'appropriation de ces espaces, dès lors vidés d'une classe prolétaire, renforce le sentiment d'exclusivité et de privacité des classes dominantes, la haute bourgeoisie et la noblesse. Des espaces privés, clubs, cercles aristocratiques, maisons luxueuses divisent la ville et découpent l'espace public. Les comtes de Guilleroy habitent dans une maison moderne du boulevard Malesherbes, dans le VIII^e arrondissement, dit aujourd'hui de l'Élysée, somptueux quartier remodelé à l'époque d'Haussmann, et qui devient un des territoires cotés des riches. Le comte de Guilleroy, comme nous l'avons signalé, est député à Paris sous la III^e République, pourtant il n'attend que le retour de la monarchie pour améliorer sa position. Il y a ainsi un lien qu'on pourrait établir entre les idées politiques monarchistes de Guilleroy et le lieu précis où Maupassant le fait habiter, car le souvenir de Louis XVI, qui est mort justement dans ce quartier, est conservé à travers le nom de Malesherbes, un de ses défenseurs.

Maupassant s'attarde à décrire les salons de l'appartement des Guilleroy étant donné qu'il s'agit des espaces privilégiés des représentations des rencontres

*les numéros des pages renvoient à l'édition citée dans la bibliographie.
mondaines et qui portent en eux la marque de l'esprit de l'époque. Une des caractéristiques de la seconde moitié du XIX^e siècle est la passion des

collections. Beaucoup de bourgeois y voient la possibilité de se faire une lignée, de se construire un passé, une mémoire, à travers ces objets achetés pêle-mêle dans les antiquaires. Objets qui avaient appartenu en général aux aristocrates, mis en débandade après la Révolution de 1789, et qui ont commencé à circuler durant le Second Empire. Imaginons la cupidité des riches bourgeois qui participent maintenant au pouvoir politique, devant ces objets évocateurs de souvenirs. Revenons aux salons des Guilleroy, le grand pour les réceptions du soir et le boudoir pour les réunions pendant la journée. Nous allons citer la description du boudoir où les ornements de différente nature sont mêlés d'une manière nonchalante, comme par hasard Sur les tables légères, aux pieds dorés, des bibelots de toutes sortes, inutiles, jolis et coûteux, traînaient dans un désordre cherché... Et à côté d'eux il y a des objets qui s'exhibent pour s'offrir comme témoins de l'intérêt artistique des propriétaires et dont la description porte des remarques moqueuses On voyait aussi sur ce meuble ... d'autres publications non coupées, les "Arts Modernes", qu'on doit recevoir uniquement à cause du prix (p.95)

Olivier Bertin est le personnage central du roman. Quand il commence sa relation avec la comtesse de Guilleroy, il est le peintre de mode du tout Paris. Consacré et choyé par la société cosmopolite, il devient le portraitiste le plus renommé. Toute femme qui se veut fameuse doit avoir un tableau de lui ornant le grand salon des réceptions "... Paris brusquement s'était épris de lui, l'avait adopté, fêté, et il était devenu un de ces brillants artistes mondains qu'on rencontre au Bois, que les salons se disputent, que l'Institut accueille dès leur jeunesse. Il y était entré en conquérant avec l'approbation de la ville entière" (p33). Parvenu à cette place grâce à son art et à son intelligence, Olivier arrive à être traité comme égal par les aristocrates. Mais sa fine perception d'artiste lui permet de déceler dans le subtil étonnement exprimé par eux devant ses bonnes manières, l'imperceptible barrière dressée, peut-être devrait-on penser comme inconsciente parfois, par cette élite. Car, quoi d'autre signifie cette surprise?

Admiré, enrichi par la vente de ses tableaux, il règne dans les plus fameux salons de ce Paris finisécular. Une qualité remarquable dans l'exécution de ses œuvres et un souci permanent de plaire contribuent à frayer son chemin d'artiste. Il est donc le prototype de l'artiste parisien. Pourtant cette consécration constitue aussi la fragilité de Bertin car "Depuis le triomphe du début, le désir de plaire toujours le troublait sans qu'il s'en rendit compte, modifiait secrètement sa voie, atténuait ses convictions" p.32.

Malgré l'appartenance à ce milieu social, et la complaisance qu'il trouve dans cette appartenance, c'est Olivier Bertin qui pose un regard différent, peut-

être par le fait même d'être artiste, sur son entourage. Il detient un discours qui ne devient critique qu'à force d'être ironique. La circularité des actions répétées inlassablement, dont on parlait au début, se reproduit aussi dans les sujets de conversation. Ainsi le voit le peintre Bertin qui pendant une soirée chez la comtesse de Guilleroy, explique à Annette ce que sont les gens du grand monde. Tout ce que nous disons là, tu l'entendras répéter au moins une fois par semaine, jusqu'à ce que tu sois vieille. En huit jours tu sauras par coeur tout ce qu'on pense dans le monde sur la politique, les femmes, les pièces de théâtre et le reste. Il n'y aura qu'à changer les noms des gens ou les titres des oeuvres de temps en temps" (p.84).

Il va parfois signaler cet espace social comme un lieu peuplé par des pantins qui font des gestes creux, manoeuvrés par les seules conventions qui n'ont aucune assise sur la réalité. Ces gestes vides ne sont qu'apparence et gratuité. S'adressant à une duchesse "Oh! Madame, dans le monde on ne meurt pas de rire. C'est à peine si on rit" On ne peut laisser de remarquer cette ironie linguistique qui permet de désigner la fine fleur de la société, c'est-à-dire quelques peu, par un nom antihétique tel que le monde. Et il continue "On a la complaisance, par bon goût, d'avoir l'air de s'amuser et de faire semblant de rire... Mais dans nos salons on ne rit pas. Je vous dis qu'on fait le simulacre de tout, même du rire" (p.87). Avoir l'air, faire semblant, simulacre, nous voyons le ton acide de Bertin-Maupassant.

Paris qui, depuis sa consécration comme artiste, est la ville où il se trouve plus à l'aise, devient pour lui une ville-piège lorsque la comtesse et sa fille partent pour Roncières, en Normandie, suite à la mort de la mère de celle-là. Cette mort, ouvrant la deuxième partie du livre, devient prophétique car elle rend présent le thème de la mort, de la fin, qui va planer sur le reste du roman.

Bertin se sent artistiquement épuisé, et dans une lettre qu'il adresse à la comtesse il s'exprime ainsi: Mais je n'ai plus rien dans l'esprit, rien dans l'oeil, rien dans la main. Je ne suis plus un peintre ... Je n'aperçois plus que ce que tout le monde connaît (151). Son état d'esprit s'accorde avec sa perception de Paris dans cet été accablant de chaleur, Paris n'est qu'un minable égout suintant la décadence et la décrépitude. Le boulevard Malesherbes a l'air d'une avenue de forêt emprisonnée dans une ville morte. Toutes les maisons sentent le vide... L'immobilité des feuilles... exprime la fatigue de la ville rôtie... Oui, elle sue, la gueuse, et elle pue affreusement par ses bouches d'égout, les soupiraux des caves et des cuisines, les ruisseaux où coule la crasse de ses rues (152).

L'apparition d'un conflit, Bertin se rend compte qu'il est tombé amoureux d'Annette, la fille de sa maîtresse, provoque chez lui les premiers symptômes de

son tarissement comme artiste, premiers signes de sa future décomposition. Bertin a perdu la capacité de créer des anticorps pour faire face au conflit, il n'a qu'une seule échappatoire. Sa fuite par les rues de Paris le démontre ainsi que l'accident qu'il a dans la rue, renversé par un omnibus, qui lui provoque la mort. Il part de chez la comtesse, boulevard de Malesherbes, quitte les endroits fréquentés normalement pour se diriger vers le XIIIe arrondissement, aux Gobelins, presque hors Paris (p.282) comme l'explique le médecin qui essaie inutilement de le soigner. Mais est-ce un accident ou est-ce un suicide? C'est à nous de décider car le texte ne nous le dit pas. Ce qui est certain c'est la fuite hors du cercle fermé dont on parlait au début, tentative d'échapper aux espaces géographiques clôturés pour briser ainsi les espaces symboliques.

Tous les personnages du roman mènent une vie sans conflits. Cette classe aisée, en se contemplant, gomme toutes les dissonances pour ne retenir que les accords qui la rassurent. Pourvu qu'il n'y ait pas de conflit, tout va pour le mieux. Il s'agit d'une classe insouciant, sans passions, qui se laisse bercer par son propre regard rassurant. Elle se construit un monde aseptique, dressant des frontières symboliques qui ne lui permettent pas de passer au-delà ni de faire entrer l'autre dans son discours. C'est justement cet enfermement, qui conduit à une sorte de stagnation et partant de décomposition, qui est visé par Maupassant. Bertin devient la représentation symbolique de la déchéance de cette société huppée, oisive, insouciant, qui va mener ce train de vie jusqu'à la Belle Epoque. La prise de conscience de vivre dans un monde clos et sans échappatoire entraîne la chute de Bertin.

Rosario, 1996

Graciela Ortiz

Profesora titular de la Cátedra de Literatura Francesa I del Profesorado en Francés del Instituto de Enseñanza Superior de Rosario "Olga Cossettini".

Bibliographie.

Berman, Marshall: Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Ed. Siglo XXI 1994.

Maupassant, Guy: Bel-Ami. Col. Le Livre de Poche. Ed. Albin Michel, 1963.

Maupassant, Guy: Fort comme la mort. Col. Folio. Ed. Gallimard, 1983. Edition présentée, établie et annotée par Gérard Delaisement.

Schmidt, Albert-Marie: Maupassant par lui-même. Col. Ecrivains de toujours. Ed. du Seuil, 1962..

BOSQUEJOS DEL ENSUEÑO: LA OTRA CIUDAD DE BAUDELAIRE

ANALIA MONTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Siempre atractiva para la crítica literaria, la obra de Baudelaire ha sido, en los últimos años, virtualmente "saqueada" por los discursos que, provenientes de diferentes disciplinas, alimentaron la reflexión en torno a la cuestión de la modernidad¹. La fuerza de refutación de la obra baudelairiana frente a los saberes positivistas y frente al propio entusiasmo romántico hacen de ella la cita obligada de esos discursos; y el tema de la ciudad, a partir de la temprana y magistral lectura de W. Benjamin, quizás sea uno de los más transitados. Sin desdeñar la riqueza de esas lecturas, teniéndolas más bien como marco de referencia, la nuestra intenta focalizar, desde una perspectiva poética, un motivo que compromete los más hondos y sutiles movimientos de la palabra baudelairiana: la construcción de un espacio alternativo frente a la ciudad, un lugar de fuga o evasión, el espacio del *ideal*.

Moesta et errabunda contrapone, en una imagen paradigmática, los dos espacios:

Loin du noir océan de l'immonde cité
Vers un autre océan où la splendeur éclate

Y *Rêve parisien* al poetizar el abrupto pasaje del cuadro soñado al ámbito de la vigilia los despliega, también, en imágenes fuertemente opuestas. La oposición potencia las significaciones y asigna a los espacios valores emblemáticos. Sin embargo, el esbozo de un espacio-otro halla su forma poética más alta en *L'invitation au voyage (Les fleurs du mal)*, poema que se detiene sólo en el espacio de la evasión, pero es impensable fuera de la "lógica" poética de los dos espacios².

"Versos perfectos", "ritmo de cuna" ha dicho Benjamin refiriéndose a la última estrofa. El vocativo inicial "*Mon enfant*" que hace *pendant* con la insistencia del dormir ("*Dormir ces vaisseaux*" "*Le monde s'endort*"), el sosiego paulatino del tono, que comienza exclamativo, sugieren, sin duda, la canción de cuna. Los versos, por su parte, proponen a la vista un andar blandamente sinuoso por el serpenteo que su diferente longitud dibuja en los bordes del poema; son ellos, los versos, los que, en efecto, acunan el oído con el melodioso

vaivén entre la rapidez sonora de la rima masculina (en los pentasílabos pareados) y la prolongación blanda y expansiva de los heptasílabos femeninos. Versos que mecen, alcanzando su máximo poder en la imagen misma del ondular:

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde

La suavidad de ese movimiento moldea el espacio grato y apacible de la evasión: *Songe à la douceur...* El agua que ondula (agua tranquila de los canales, agua-océano en tantos otros poemas) hace posible esa otredad. Y si los barcos que el agua mece son promesa de viaje³, es el movimiento circular de esa agua el verdadero motor del transporte, del transportarse. El océano, es cierto, también figura en *Moesta et errabunda* la multitud en la ciudad (...*le noir océan de l'immonde cité*), pero lo negro y lo inmundo sugieren más la pesadez de la ciénaga, el entumecimiento, que el fluido ondular. Como en todo espejismo, el brillo centellea en las ondas que encienden el deseo de evasión (*un autre océan où la splendeur éclate*). El resplandor ilimitado, en el "terrible paisaje" del *Rêve parisien*, llegará incluso a perder su dependencia de cualquier fuente de luz

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel!

Agua y brillo congregados por la imagen *Les soleils mouillés*, difuminan y disgregan la unidad del paisaje en *L'invitation au voyage*. Promesa de luz esencialmente diferida: brillo velado por el agua, o por brumosos "cielos brouillés", o por las lágrimas *De tes traîtres yeux/ Brillant à travers leurs larmes*. Brillos y agua se separan en la segunda y tercera estrofa; al final del poema, un movimiento suave y oscilante los reunirá, al envolver el agua de los canales "*dans une chaude lumière*".

El ondular mece y adormece; es, por tanto, la forma más propia de acceder al ensueño (*Songe à ...*)⁴. *Rêve parisien*, dividido en dos partes, clausura los espacios: los límites son, precisamente, los del "rêve", un cuadro soñado que desaparece "*en rouvrant mes yeux pleins de flammes*". Al "*vert paradis des amours enfantines*" de *Moesta et errabunda*, un otro-lugar cuya lejanía tiene la nota de la infancia perdida, se accede por medio del *envol* (vuelo, despegue), movimiento de por sí direccionado, ascendente.

Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il Agathe?

Pero el acceso a ese mundo resulta erosionado en su posibilidad por la interrogación que da el tono al poema, mientras las imágenes se desgarran "*avec*

des cris plaintifs" entre el aquí y el allá. La ondulación del ensueño, en cambio, con su misma suave monotonía (*enivrante monotonie* dirá Baudelaire), con la fluidez de su vaivén, parece captar la vibración propia del deseo baudelaíriano⁵; y quizás haya una analogía entre esa forma ligera y el "*humeur vagabonde*" que también dirige la mirada del *flâneur*.

El movimiento acoplado a las muelles formas del agua (*sublime (... berceuse)*) es doblado en *L'invitation au voyage* por el juego de contracción y ampliación con que el poema gradúa sus espacios: cierre, estrechamiento de *pays* a *chambre*; abertura total de *chambre* a *champs, canaux, la ville entière, le monde*. Espacios que dicen sólo uno, el único que recuerda el estribillo: *là*

Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté.

Un texto de *Le spleen de Paris* trabaja el espacio de la evasión -más bien de la huida - como gradación entre diferentes geografías, para acabar en el lugar sin nombre posible: *Any where out of the world*. *L'invitation au voyage*, el poema en prosa que también lleva ese título, propone un espacio de evasión ambiguo al superponer una imprecisa ubicación geográfica -*noyé dans les brumes de notre Nord, l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe-* y un nombre mítico: *pays de Cocagne*, país imposible de abundancia y derroche donde se satisfacen espontáneamente los deseos gracias a una naturaleza invertida, increíblemente bienhechora y mágica. *L'invitation au voyage* de *Les Fleurs du mal* bosqueja un espacio sin nombre y sin tradición, un *là-bas* en el que persiste estilizado el rasgo esencial del mito de Cucaña (*C'est pour assouvir / Ton moindre désir / Qu'ils viennent du bout du monde*). Y el estribillo, sin nombrar espacio geográfico, ni mítico, ni fantástico, determina, con la breve contundencia del defético tan sólo -y nada menos que- la irreductible distancia del yo poético con respecto a ese espacio. En esa imposibilidad que insiste -se trata de un estribillo- se funda la condición del sujeto lírico, su irremediable exilio del mundo de sus sueños. El yo sólo puede inscribirse en ese espacio como desterrado, y tampoco hay lugar allí para ese otro amoroso que sugerían los apelativos (*Mon enfant, ma soeur*), el averbio *ensemble* y las invitaciones (*Songe, vois*). Esos versos, los del estribillo, sólo enuncian una certeza firme, endurecida incluso por el ritmo: la ondulación heterométrica ha desaparecido y la rima abrupta (*beauté-volupté*) ya no propaga las blandas vibraciones de la ensoñación.

Si en el poema en prosa *L'invitation au voyage*, los adjetivos se multiplican ociosos intentando dar cuenta, doblando, de alguna manera, la abundancia de Cucaña:

Un vraie pays de Cocagne où tout est beau, riche,
tranquille, honnête (...) la vie est

grasse et douce (...) ce pays si calme et si rêveur

los sustantivos desnudos -en la maravillosa concisión que hace inolvidables los versos del estribillo- bosquejan un espacio esencial: un *allá* de puros ideales. Ninguna duda corroe la certeza de su existencia; tampoco la de su inaccesibilidad. Espejismo del ensueño, el calmo espacio del ideal es el motor de estos "versos perfectos".

Entre los sustantivos que el estribillo enumera, *beauté*, destacado por la rima, señala sin duda un lugar denso. *Le peintre de la vie moderne* apunta algunos señalamientos acerca de la concepción baudelairiana de la belleza. Leemos, por ejemplo, que forman parte de ella lo original, lo extraño, la fealdad e incluso lo horrible, la desgracia y la muerte; que un aspecto particular y efímero debe participar de lo bello, junto a cierto componente eterno; que lo bello no debe someterse a la naturaleza sino que el arte debe promover, precisamente, la insurrección, el dominio y la recomposición de la naturaleza. También en *Fusées* Baudelaire define la belleza:

J'ai trouvé la définition du Beau., de mon Beau.

C'est quelque chose d'ardent et de triste (...) Le mystère,
le regret sont aussi des caractères du Beau (...) Quelquefois aussi (...) le
malheur.

Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s' associer
avec la beauté mais je dis que la Joie (en) est un des ornements les plus vulgaires
tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne (...) Je ne
conçois guère (...) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. (*Fusées*, XVI)

Baudelaire es uno de esos raros poetas, en su época, altamente conscientes de su arte; también es verdad que sus teorizaciones, sus definiciones, aparecen desteñidas frente a la riqueza inagotable de los poemas -quizás porque también sea rara su maestría *poética*. Entre los poemas, *Beauté e Hymne à la beauté* enriquecen con múltiples matices ese ideal. Sin recurrir al distanciamiento alegórico ni al tono exaltado del manifiesto *L'invitation au voyage* desgrana en su estribillo con sintética potencia los valores que constituyen esa "belleza": *ordre, calme, luxe, volupté*; a su vez las imágenes concretas, sensuales, del espacio soñado despliegan el abanico de la *beauté-volupté* baudelairiana: perfumes embriagadores; "raras flores", único vegetal que merece rescatarse,

gracias a su exotismo⁶, piedras y metales preciosos, esos donde la naturaleza permite que la mano del hombre pueda crear armónicas simetrías; muebles "*polis par les ans*", ricos revestimientos, antigüedad y lustre que son signos de un mundo aristocrático cuya decadencia es la fuente misma de la tristeza baudelairiana; espejos que traen a este espacio voluptuoso, la nota emblemática de la melancolía⁷. Cada uno de los sustantivos esenciales del estribillo se abre, se despliega en imágenes concretas que vuelven a cerrarse, a concentrarse, en una nueva ocurrencia sustantiva. El movimiento es calmo y voluptuoso; y el verdadero lujo baudelairiano es el de la palabra, capaz de haber alcanzado semejante orden poético.

Si el frío y la sequedad son las cualidades humorales que la tradición -según señala Starobinski- adjudica a la melancolía, en *L'invitation au voyage* se suman tibieza, humedad, calidez para dibujar un espacio hospitalario y sensual, diríamos, sin duda, gozoso. Sin embargo, en Baudelaire no hay *belleza* sin *Mallheur, tristesse, Mélancolie*, ni tampoco antítesis estáticas o inmutables. Así, el París del *ennuie* y la melancolía, dice Benjamin, al mismo tiempo ofrece al dandy la posibilidad de *ser* por oposición. Si Baudelaire se defiende de la multitud, ella sin embargo lo atrae y lo embelesa. Porque "amaba la soledad pero la quería en medio de la multitud", pues en su seno es posible el anonimato, y pues allí, y sólo allí, se le entrega, por ejemplo, la aparición fascinante de lo erótico tal como es poetizada en *A une passante*. Así ambivalente es también el espacio del ensueño: al tiempo que promete el deleite de una consonancia plena con el mundo (*Tout y parlerait / A l'âme en secret / Sa douce langue natale*) esconde dobleces en sus pliegues voluptuosos. La invitación primera, invitación a *vivir* (*Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble*) tiene su doblez en los versos

Aimer à loisir

Aimer et mourir

La identidad del primer término y el paralelismo -casi un mimetismo-morfológico, sintáctico y sonoro enmascaran por un momento el verdadero ofrecimiento; advertamos que no es solo a amar ilimitadamente, o hasta desfallecer, sino a amar y a morir. ¿Simultáneamente? ¿Consecutivamente? Y esta invitación a morir ¿Hay que leerla en relación con la *traición* que brilla en los ojos de la amada? *Ma soeur* no asegura entonces el lazo de cariño, ni menos aún la fidelidad consanguínea sino, más bien, una hermandad en la condición abyecta de lo humano en este mundo; *ma soeur* es "hermana" en el sentido en que

lo es el *hypocrite lecteur*. Asimismo, si hemos recorrido otros poemas de *Les fleurs du mal*, entre los cuales *Harmonie du soir* sería el paradigma, no dejaremos de leer en *les soleils couchants* de *L'invitation*, una de las metáforas más caras a Baudelaire: es el atardecer, que para el alma melancólica, renueva cada día la presencia de la muerte. *Le monde s'endort*. Y la canción de cuna cumple, con acordes luctuosos, su cometido, mientras el *orden*, la *calma* y el *lujo* imbuidos de eternidad por el brillo antiguo de la *chambre*, prometen el perfume denso de la clausura tombal. La invitación al viaje -como el final del poema *Le voyage*, como *La mort des amants*- es una invitación al viaje postrero, la verdadera trama de toda evasión en Baudelaire.

NOTAS

1 Véanse por ejemplo los artículos compilados por N. Casullo en *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, ninguno de los cuales deja de hacer pie en la obra o en la figura de Baudelaire. Asimismo véase M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid, Siglo XXI, 1988*

2

L'INVITATION AU VOYAGE

Mon enfant, ma soeur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,

Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 A l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

3 "Ces beaux et grands navires, imperceptiblemente balanceados (dandinés) sur les eaux tranquilas, ces robustes navires, à l'air desoœuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans una lengua muette: Quand partons-nous pour le bonheur?" Baudelaire, Ch. *Fusées XI*

4 Notemos que *ondulación* y *ensueño* aparecen reunidos en un sintagma célebre, perteniente a la Dedicatoria de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire a A. Houssaye: "Qui est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux *ondulations de la rêverie*, aux soubresauts de la conscience?"

5 *Le beau navire*, poema inmediatamente anterior a *L'invitation au voyage* funda también su maravillosa euritmia en el movimiento ondulante.

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

6 Recordemos el horror de Baudelaire frente al vegetal, símbolo de la naturaleza en bruto, irregular y por tanto abominable. Así, en *Rêve parisien*, leemos:

Le sommeil est plein de miracles!
Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier,

Et peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau

Y en *Any where out of the world*:

"Cette ville est au bord de l'eau; on dit qu'elle
est bâtie en marbre, et que le peuple y a une
telle haine du végétal, qu'il arrache tous les
arbres. Voilà un paysage selon ton goût, un
paysage fait avec la lumière et le minéral, et
le liquide pour les réfléchir!"

7 Cf la magistral lectura de Starobinski, que recorre la insistente asociación establecida por Baudelaire entre la melancolía

BIBLIOGRAFIA

1. De Baudelaire:

Le Fleurs du mal. Edition établie par J. Dupont. Paris, GF-Flammarion, 1991.

Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris). Introduction, notes et choix de variantes par H. Lemaitre. Paris, Éditions Garnier Frères, 1958.

Les paradis artificiels suivis de *Journeaux intimes*. Genève, La guilde du livre lausanne, 1946.

Oeuvres. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris, La Pleiade, 1931.

El pintor de la vida moderna. Cuadernos para el estudio de la estética y la literatura nro. 3. Universidad Nacional del Nordeste.

2. Sobre Baudelaire :

Benjamin, W. *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus, 1972.

Dupont, J. *Introduction a Les Fleurs du mal*. Paris, Flammarion, 1991.

Meschonnic, H. *Baudelaire plus moderne que les post-. Et plus présent que jamais mais méconnaissable*. "Le Français aujourd'hui" nro. 92 (*Convergences sur Baudelaire*)

Orlando, F. *El mundo de Charles Baudelaire*. Buenos Aires, CEDAL, 1980.

Starobinski, J. *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Juillard, 1989.

Valery, P. *Situation de Baudelaire*. En *Variété II*. Paris, Gallimard, 1930.

SAINT-EXUPÉRY EXILIADO Y EL EXILIO DEL PRINCIPITO

Prof. María Josefa Pérez Winter de Tamburini

Después de una peligrosa misión sobre Arras (donde nadie supo explicarse cómo no murió por haber cumplido el plan fijado sin la más mínima concesión) le fue otorgada a Antoine de Saint-Exupéry la Cruz de Guerra con palma. Al día siguiente, Paul Reynaud lo hizo llamar a su despacho del Consejo del que era presidente, para confiarle una misión: que se trasladara a los Estados Unidos con el objeto de exponer en conferencias, el sacrificio aceptado por Francia en nombre de sus compromisos. El aviador-escritor se sintió mortificado porque interpretó esto como un deseo de alejarlo del peligro. Pelissier encuentra este párrafo en una carta: "Hice deshacer tres traslados sucesivos que tendían a salvar a mi preciosa persona..."¹

Pero debió obedecer, al fin. Con melancolía, y antes de partir (porque creía que era para siempre), puso su "planeta" (su "territorio espiritual") en orden y se fue al encuentro del "otro": pasó algunos días en la casa de su amigo León Werth, situada no lejos de donde se encerraban sus más queridos recuerdos de infancia (de la que también se sentía "exiliado"). El barco que lo llevaba tocó Argel y allí, también visitó a sus amigos (a los que encontró por azar) para despedirse.

Se alejaba de su paraíso claro y triste, lleno de melancolía... (Paraíso de su infancia y paraíso de su interioridad, del cual partirá a encontrar a su prójimo de una lejana América, porque es hacia ambos destinos donde debe dirigirse la definitiva singladura del aviador, aunque se aleje de su patria en la realidad).

Toda su angustia aumentó en Nueva York frente a ese que fue su tiempo de exiliado en el exilio. Había vivido una infancia feliz. El resto de la vida será este doble exilio: a) la infancia perdida, "ese gran territorio de donde todos hemos salido", como lo afirma en *El Principito 2* ; b) la búsqueda del prójimo, de su amistad, su afecto. Ese a quien llamamos el "otro". Ese que en la infancia todos reconocen y conviven felices con él. Ese que a las "personas grandes" les cuesta tanto encontrar. Y por eso se sienten "exiliados" entre los hombres, entre esos otros "planetas" que forman parte de la "constelación humana".

"En Nueva York fue profundamente desdichado", como lo afirma Ivonne Michel, una de sus amigas en América.³

Es que desde su llegada fue urgido por los residentes franceses que representaban el armisticio y se agrupaban en torno al personal de la embajada (por un lado) y los de la resistencia de ultramar que se designaban con el nombre de "French for ever". No les reconoce, a ninguno de los dos grupos, el derecho que se arrogan de representar a Francia, a su Francia, como no se reconoce ese derecho él mismo, porque dejó la tierra arrasada por el enemigo. Por eso, más adelante insistirá tercamente en volver a participar en la liberación, enseguida del desembarco norteamericano en África del Norte, el 6 de noviembre de 1942.

Mantuvo su independencia de juicio. No olvidemos que venía de vivir el drama de su patria. Lo había sentido en el propio frente de lucha. Había cumplido misiones suicidas con sus camaradas después del derrumbe del ejército francés. "Tengo necesidad, para ser, de participar. Me nutro de la calidad de los camaradas", afirmaba nuestro autor.⁴

Había cumplido con el deber de defender a la patria, no de hacerla defender. El deber de luchar, no de empujar a los otros a la lucha. Pero su independencia le valió la hostilidad del clan de los franceses.

Vivía su angustia. No quería ahogarse en su desesperación, pero sufría en su alma y en su carne el mal de Francia. Ardía de fiebre por no poder llevar ayuda a su propia tierra cuando ella estaba sometida bajo las rodillas de los tiranos. Francia representaba para él todo lo que puede hacer de la tierra una patria, y los tiranos, los enemigos de la humanidad.

Es por eso que **El Principito** lleva en sí esta profunda desesperación.

Felizmente, también tenía compañeros: Jean Renoir, Bernard Lamotte (el ilustrador de **Piloto de Guerra**), Iyonne Michel, Lewis Galantière (su traductor), André Mourois y otros.

Pero el exilio le pesó. Sufría al no poder hacer nada por su país y tenía vergüenza de haber partido.

Sin embargo escribe, y escribe mucho. Trabaja intensamente en **Ciudadela**, en **Piloto de Guerra** (publicada en 1942), que tiene como tema la misión sobre Arras, trazada con tanta fuerza en este libro. **Carta a un rehén** (publicada en 1943), que es una especie de confesión general de un alma despojada de su patria.

En el otoño de 1942, su editor le solicitó un cuento infantil para la festividad de Navidad de ese año. Se sabe, por André Mourois, que Saint-Exupéry compuso **El Principito** en una solitaria, rodeada de árboles y de rosales, al borde del océano y cercana a Nueva York.

Y en ese libro es donde el autor nos habla, en metáforas e imágenes, de esos dos "exilios" ya citados.

Si bien el primero nos trae a todos melancolía, (cuando la niñez no fue feliz), tiene un fin positivo cuando nuestra infancia lo fue, porque a esos recuerdos acudimos las "personas grandes" si alguna angustia nos duele o queremos acariciar otra vez al niño que se nos quedó en el tiempo.

El otro "exilio" ¿tiene también su fin positivo? Expliquemos un poco:

LA BÚSQUEDA DEL OTRO

Saint-Exupéry buscó suscitar la realidad de un estilo de vida más humano: alejar al hombre de la prisa, del hastío, de la rutina, del reloj, del teléfono, y pretendió rescatar las actitudes, las vivencias y las motivaciones humanas de la alarmante y en progreso desestabilización emotiva a la que las sociedades tecnócratas lo han sometido.

Buscó rehabilitar la dignidad del hombre. Es decir, hacer nacer "un hombre nuevo", más cerca de su propia naturaleza, más humanizado, más cerca de sí mismo y del "otro" (el prójimo). Ese que es otro "territorio espiritual" otra "interioridad" con la que debemos crear lazos, para la vida solidaria, no individualista.

En ese mundo "de las personas grandes y serias" (como las denomina el principito), a veces esto se entiende como sensiblería y sentimentalismo.

Pero "las personas grandes" no se dan cuenta de que la sensiblería y el sentimentalismo son expresiones deformadas de la emotividad y no su verdadero sentido de conocimiento, encuentro y comunicación humanas, en la convivencia solidaria.

No se dan cuenta, y menos ahora, porque el mundo está enfermo de pobreza, de injusticia, de hambre, de crímenes, de guerra, de terrorismo, de prostitución física y psíquica, de incomunicación. Y como para comunicarse es necesario comprender al "otro", y comprenderlo significa conmoverse solidaria y creativamente con él, saliendo de uno mismo (previo al conocimiento de sí mismo).

Dice en la dedicatoria a León Werth: "Tengo una seria excusa : esa persona grande tiene necesidad de consuelo" (como el autor tiene necesidad de consuelo en el exilio). Y como la aflicción está en una región recóndita del ser humano, sólo se puede llegar a él con el lenguaje sin palabras de la compasión. Compasión que no significa en este texto: sentir lástima por alguien sino

“vibración emotiva solidaria”. Así este significado se aproxima más al sentido etimológico del término “com-patior” (sufro-con).

Y encontró en América a ese “otro” que creó lazos, que lo consoló. En los amigos que supo atesorar y en los lectores, a través de los libros que publicó con gran éxito de ventas.

Por lo tanto, este “exilio” tiene también su fin positivo.

EL EXILIO DE “EL PRINCIPITO”

I

Sabemos que su personaje es un pequeño que vivía en su espíritu. Siempre, distraidamente, se lo veía con frecuencia esbozar la silueta del chiquillo. Con carita de admiración o a veces triste o alegre; la boquita en O. “Elegante, discreto... dibujado con un trazo neto y viril”.⁵ Un príncipe aún no adolescente. Con gran capacidad de asombro, vida plena de libertad, corazón satisfecho por lo que es, ingenuo, tierno, inocente, pleno de gracia infantil.

Su amigo, Pierre Chevrier cuenta que un día de esos del exilio en Nueva York, el poeta dibujó a su niño con la carita contraída, en gesto de pena o desencanto.

Cuando le sugirió que éste debía decir lo que pasaba, el escritor respondió que lo que diría sería algo melancólico.

Y ese principito (como me lo contó su amigo el general Gelée, a principios de la década del 70, en una entrevista que tuve con él en París), nació de un cazador de mariposas: “Y toda vez que me mostró ese dibujo me dijo: el mundo es como un cazador de mariposas que va en busca de un ideal. Cuando le pidieron que ilustrara su libro, apareció con el chiquillo ya sin red”.⁶ Había nacido el principito.

Principito: pequeño por el espíritu de infancia de que el hombre no reniega y príncipe por el ser de raza que se atreve a fijar metas supremas, trazar el límite de lo que no está dispuesto a perdonarse a sí mismo.

El exilio lo transformó en ese pequeño personaje triste (pero sin perder ninguna de sus virtudes).

El libro no pudo terminarse para la Navidad del 42. Es que su autor puso tanto amor en la obra; tanto de él mismo se había deslizado bajo la cubierta del niño, que Saint-Exupéry no se sintió conforme con lo escrito hasta ver en él que

la imagen de ese ser que tanto conocía, era la misma que habitaba en su yo. No cabe duda de que experimentó gran placer al escribir el libro, porque él nació de un hermoso sueño interior, de una simple exhalación del alma tan natural como necesaria en su exilio, huyendo del odio de los hombres y penetrando solo y radiante en el reino de la infancia, donde el “otro” está tan próximo a nosotros, sin obstáculos que se interpongan.

Después de las viriles obras: *Correo Sur*, *Vuelo Nocturno*, *Tierra de los hombres*, y *Piloto de Guerra*, floreció este “bouquet” de imágenes, como las flores silvestres que crecen entre las rocas, sin que nadie se explique cómo las semillas fueron llevadas hasta allí.

Entonces, pongámonos contentos de respirar su aroma. De disfrutar el milagro de una poesía clara y transparente. Pocos libros, como éste, nos darán del valiente piloto una imagen más fiel y profunda.

II

La rosa fue el problema que arruinó la serenidad del universo del principito. La flor era orgullosa, coqueta. Lo hizo sentir humillado, desencantado, disgustado. Entonces decidió partir. (Los que arrasaron Francia lastimaron al poeta más que la rosa a su personaje).

Salió de sus dominios, aprovechando una migración de pájaros silvestres. No es fácil emprender el camino del “exilio”, como no le fue fácil a nuestro pequeño que cayó del cielo, desde su planeta estrecho.

La mañana de su viaje puso todo en orden. Pasó por los rituales de la despedida mientras su rosa lo atacó en silencio y con sus lágrimas. (Ya vimos que Saint-Exupéry pasó por esos rituales).

Deshollinó sus dos volcanes en actividad y el volcán extinguido. Arrancó los últimos brotes de baobabs, porque si crecían podrían destruir el planeta. (Este leñador frágil y obstinado, en lucha contra esos árboles que invaden el suelo de su planeta; este amante de la rosa perfecta y en peligro, es la encarnación del combatiente Saint-Exupéry que quiere extirpar la mentira, el entorpecimiento, la esclerosis, la cobardía, la vileza, el aburrimiento, la inseguridad, el vacío y otras proliferaciones que lastiman la “Tierra de los hombres”, la tierra de ese gran corazón, apasionado de los altos valores, de la solidaridad como lazo inexpugnable, y confiado en la fuerza del amor como aventura vehemente y osada del cuerpo y del alma para regenerar al universo).

Repito, trabajó mucho nuestro pequeño porque creía que no iba a volver jamás (como el poeta).

Al dejar su tierra, debió alejarse de todo lo que era suyo, de todo lo que era doméstico, familiar y cercano.

Y como el poeta en cuyo interior vivía, sabía que salir de nosotros mismos ("nuestro planeta") y salir de nuestra infancia, constituye una verdadera crisis.

Es la huida de lo cotidiano, lo repetido, lo previsible, lo cíclico hacia el destino del itinerario: la interioridad; (que es lo que hace nuestro autor también).

Al alejarse del asteroide B612, vivió la experiencia del encuentro con "otras interioridades" (como Saint-Exupéry en Nueva York).

Y a todo esto, se le sumó el miedo de no saber que si algún día volvía a su lugar, lo encontraría como lo dejó. El principito, "resuelto, valiente y perdidamente sentimental", 7 dialogó con el aviador en el desierto. Habló verdaderamente con él en ese desierto. Habló verdaderamente con él en ese silencio, esa soledad y esa lejanía (lejanía de Francia, soledad en la casa prestada por el amigo, en Saint-Exupéry).

Es que en esa soledad, silencio y lejanía de todo lo superficial (pienso en este fin de milenio que nos toca vivir y repito palabras de Víctor Massuh: "lejos de todos los acosos: instrumentos refinados, ventrílocuos, prótesis, canales televisivos cuantiosos, servidores del espectáculo, drogas, entretenimientos, ruidos..."),⁸ la comunicación con el "otro", se hace más fácil, espontánea, gratificante y despojada. Y es por eso, también, que el "otro" que se presenta es bienvenido. Allí nunca el hombre se sentirá "enemigo" sino "hermano" para el hombre. Y cambiaría esta sociedad nuestra donde este hombre es cada vez más un número. Donde, a muchos, ya no conmueve la violencia, el crimen, el hambre, la guerra, la pobreza. Sólo se dice: ¡Qué horror! ¡Qué desgracia! (convencimiento intelectual sin la correspondiente coherencia en la acción) Esta sociedad donde se defiende con fuerza sólo lo que se compra, lo que se vende, lo que se "ve" (¡qué lejos de: "lo esencial es invisible a los ojos!...), lo que se muestra, lo que se negocia.

Donde el ser humano no se interroga sobre lo "esencial", que para el principito no es lo que tiene el "otro" sino lo que siente, porque eso lo hace vibrar emotivamente y es la clave para interpretar humanamente su personalidad como "otra".

Y así, aunque sea distinto, diferente, se lo aceptará sin condición alguna. Y no habrá lugar para la intransigencia y la intolerancia, sino que se sentirá la voz de la verdad, de Dios, de la belleza y el roce de una conducta sana y heroica.

Al hombre le cuesta mucho salir de su "planeta". Porque es más cómodo y seguro permanecer en "casa".

Seguir en la rutina. Rutina que es un empobrecimiento de la personalidad. Y le resulta doloroso quedarse solo porque no percibe al "otro" aunque las distancias se acorten. No se intensifica la comunicación entre los seres.

Para el principito el ser "exiliado" fue una dolorosa crisis.

Encontró muchos "planetas": el rey, el vanidoso, el lúgubre bebedor, el hombre de negocios, el farolero preocupado por alumbrar sus faroles, el geógrafo que le da un consejo: hacer un viaje a la Tierra. Cada uno, cuidando celosamente su órbita. Pero ninguno se toca ni se roza. Están distantes unos de otros, como lo exige el frío cálculo de una sociedad individualista que, ahora, a muchos años de haberla conocido él, está en renovación y crisis:

<u>Renovación</u>	<u>Crisis</u>
conciencia de los derechos humanos	aumenta la violencia, el crimen
las distancias se acortan	mayor la incomunicación entre los seres
se perfecciona la industria de alimentos	estallan hambrunas tremendas
se construyen viviendas muy confortables.	son cada vez más numerosas las chozas de la miseria

Nuestro hombrecito sólo encontró, primero al aviador y luego al zorro. Este sabía que era "necesario buscar con el corazón". Y el amigo zorro lo domesticó. Creó lazos entre ellos. Como los que unieron al piloto y al principito, tan fuertes que el primero suplica a sus lectores, al concluir el libro: "Escribidme enseguida, decidme que el principito ha vuelto..." (El Principito, pág. 93).

En la tierra muchas "personas grandes" no se domestican. Por eso les cuesta salir de su interioridad. Si lo hicieran, amarían las puestas de sol, las lágrimas de emoción, entenderían el lenguaje de las flores y entrarían al mundo importante del "otro".

Crearían lazos y todos juntos domesticarían la convivencia y cada hombre se sentiría responsable de su hermano: "Eres responsable para siempre de lo que has domesticado". (El Principito, pág. 74).

¿Y si el gesto amable de acercarse al "otro", de encontrarlo, no tiene respuesta a todo lo que pudimos darle? Porque eso puede pasar... Entonces tenemos que repetimos las palabras de un pastor presbiteriano a su hijo cuando

le pregunta: Padre, ¿qué hacemos con una persona a quien le dimos todo y no nos devuelve nada? Hijo mío: seguir amándola.

CONCLUSIÓN

Dos exilios, dolorosos ambos pero con resultados positivos: el "exilio" de la infancia, que lo lleva al autor a encontrar al principito ("la visita maravillosa de la vida", como lo denomina René-Marill Albérès) y el encuentro del "otro" que lleva implícita su fe en la victoria del amor.

NOTAS:

- 1 Rodríguez Aybar, Luis, *Vida de Antoine de Saint-Exupéry*, Aciar Viera Editor, Bs.As., 1981, pág. 440.
- 2 Saint-Exupéry, A., *El Principito*, Bs.As., Emecé, 1951.
- 3 Cahiers Saint-Exupéry N° 3, Gallimard, 1989, pág. 50.
- 4 Roy, Jules, "Retour au combat", en Saint-Exupéry en procès, Ed. Pierre Belfond, 1967, pág.160.
- 5 Albérès, (R-M), *Saint-Exupéry*, Albin-Michel, 1961, pág. 160.
- 6 Tamburini, María Pérez Winter de, "Antoine de Saint-Exupéry visto por sus amigos", diario Norte, Resistencia, (Chaco), 13/11/93, pág. 47.
- 7 Albérès, (R-M), *Saint-Exupéry*, Albin-Michel, 1961, pág. 160.
- 8 Massuh, V., "El libro y la nueva visión del hombre", diario La Nación, Bs.As., 21/04/96, Sección Cultura, pág.1.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- Albérès (R-M), *Saint-Exupéry*, Michel, 1961.
Cahiers Saint-Exupéry, N° 3, Gallimard, 1989.
Cate (C), *Saint-Exupéry*, Grasset, 1973.
Chevrier (P), *Saint-Exupéry*, Gallimard, 1958.
Destrem (M), *Saint-Exupéry*, Paris-Match, (Coll. Les Géants).
Estang (L), *Saint-Exupéry par lui-même*, Ed. du Seuil, 1956.
Galantière (L), *A. de Saint-Exupéry*, Liège, Éd. Dynamo, 1960.
Ibert (J.-C.), *Antoine de Saint-Exupéry*, Ed. Universitaires, 1963.
Matamoros (B), *El Principito en los infiernos*, Madrid, Altalena, 1979.

Migeo (M), *Saint-Exupéry*, Liège, 1964.

Ouellet (R), *Les relations humaines dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*, Lettres Modernes, 1971.

Pélissier (G), *Les Cinq Visages de Saint-Exupéry*, Flammarion, 1951.

Picon (G), *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1949.

Rodríguez Aybar (L), *La vida de Antoine de Saint-Exupéry*, Aciar Viera Editor, 1981.

Roy (J), *Passion et mort de Saint-Exupéry*, Juillard, 1964.

Tavernier (R), *Saint-Exupéry en procès*, Éd. Pierre Belfond, 1967.

CURRICULUM VITAE

María Josefa Pérez Winter de Tamburini:

Profesora en letras, egresada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Ejerció la docencia primaria, secundaria y terciaria en escuelas del Chaco. Se inició como *ayudante alumna* en la cátedra de Literatura de Europa Meridional de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, cátedra que actualmente tiene a su cargo.

También fue profesora titular, durante varios años en la cátedra Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza, de la misma Facultad.

Becaria del Fondo Nacional de Artes e invitada del Ministère des Affaires Etrangères para realizar cursos de postgrado e investigación en París y Estrasburgo.

Postgrados: Ecole Pratique des Hautes Etudes-Sorbonne-París (Prof. Gaëtan Picon); Faculté de Lettres-Univ. de Strasbourg (Prof. Paul Vernois).

Publicaciones:

Lo cómico en Laclos, en Cuadernos de Literatura N° 1 (1982); Lectura de Tierra de Hombres de A. de Saint-Exupéry, en Cuadernos de Literatura N° 4 (1988); Orphée de J. Cocteau, en Proyecciones del mito de Orfeo y Eurídice en la Literatura (1991); Laclos y la revolución, en Cuadernos de Literatura N° 5 (1991); todas las publicaciones del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste.

El árbol de mi sangre (poemas), publicación de Ediciones de Nuestra Cultura, Resistencia, 1995.

En prensa:

Lo mágico en Aurèlia de G. de Nerval en Cuadernos de Literatura N° 6, del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste.

**LA CIUDAD Y LA LITERATURA
LA EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD EN EL
CAMINO DE EMMA BOVARY A LA CIUDAD**

Prof.:Dra Elena Tardonato Faliere
Titular de Literatura Contemporánea
Facultad de Humanidades y Arte de la UNR

Los cambios derivados de la revolución industrial producen a lo largo del siglo XIX, no sólo un torbellino de experiencias, lo que Marshall Berman llama la experiencia de la modernidad, sino que también provocan un enorme caudal de reflexión crítica acerca de las convicciones de la vida y del gusto en la sociedad moderna. Forman parte del humus ideológico de todo este largo siglo que apunta a los sistemas de valores que se suponía garantizaban la coherencia de lo religioso y de la jerarquía social sostenidos por el régimen monárquico. Lo nuevo, el cambio, lo democrático se veía como cuestión inquietante. De ahí que se produzca una vasta literatura crítica u observadora de estos movimientos que apunta a la restauración de los viejos valores, o un intento de hallar nuevos valores en otras esferas. Una de las esferas para asentar esos valores fue aquella del arte por el arte. Incluso entre los más grandes escritores del siglo aparece la cuestión de cómo pensar un orden frente al caos: lo observamos en Balzac, en Dickens, en Henry James, en la búsqueda que hacen los románticos de un regreso a los valores de la Edad Media; frente al presente o se instala un valor nuevo del arte o se vuelve la vista hacia los valores del pasado.

Es este el momento del asentamiento de la ciudad y Viena fines del siglo XIX es el primer modelo a través de sus distintos cambios epocales-residencia imperial en 1533, Ciudad de paz en 1763, Bismark en 1850 y en 1875 sede de la Opereta- la primera en mostrar la transformación a Metrópoli como sede del surgiente capitalismo. Pierde Viena su estructura imperial para aceptar barrios de obreros en la periferia mientras surge el brillo y la pomposidad en su centro: los elegantes se encuentran en los cafés, en los restaurantes, en los teatros, en los salones mientras lucen su diferencia económica en la vestimenta, en las carrozas, en los sirvientes que muestran por los boulevares donde también se lucen los militares. Esta ciudad ofrece asimismo la diversión, el juego, el alcohol, y en las periferias se levantan los hospitales, los burdeles, los cementerios. Hay una ciudad que brilla y una que se oculta; es la miseria al lado

de la riqueza, el dolor al lado de la alegría en los trabajos de 14 horas de las mujeres en las fábricas. La luz a gas por las noches desliza otro espectáculo: los empleados de oficina que vuelven a sus hogares.

A principios del XIX la ciudad se convierte en un nudo de contradicciones, está sometida a la acción de fuerzas centrífugas, es la presencia de un principio dinámico nuevo que sustituye el horizonte estático y cerrado de los antiguos poblados, y que representa el punto de cambio de la civilización rural a la urbana. Baudelaire poetiza las flores que surgen oscuras, marginadas y desconocidas pero vivas en esta nueva cultura. La ciudad se convierte en el laberinto infinito, en el mercado capitalista centrifugador, en la sede de la multitud fabril, en la cultura masificada, en la abstracta relación humana a través del dinero, en el lugar de la cultura inédita. Allí transita la muchedumbre, el transeúnte. La calle se convierte en un texto impregnado de ajenidad y la ciudad es lo que Victor Hugo llamó, un libro de piedra. Es el lugar de la uniformidad y de la diversidad, lugar de incompatibilidades, prohibiciones y sanciones. La ciudad se estructura como el lugar del saber y del placer, mientras el dolor y la miseria espían desde su escondite.

El pasaje de la novela tradicional a la moderna está marcado por un nuevo personaje que es este habitante de la ciudad, el hombre común con su vida cotidiana, con sus problemas familiares: no hay aquí héroes ni santos, ni suceden conflictos maravillosos. La novela a partir de esta restricción va a trabajar fundamentalmente con la caracterización de los personajes, con nombre y apellido y con la definición del entorno crítico moral: es lo que hacen Stendhal, Balzac, Dickens, y un poco más tarde Flaubert.

Todas estas cuestiones formales tienen que ver con las cuestiones histórico-sociales: La novela aparece en la emergencia de nuevas situaciones sociales que generan en la ciudad un público lector: se leen los periódicos en los clubes especialmente en Inglaterra, se leen las entregas de folletines periódicos, se lee en las bibliotecas, se lee en las casas.

Señalamos en Viena la caracterización general de aquella transformación de ciudad renacentista a ciudad moderna porque fue la más importante demostración que surge en el horizonte de esta nueva cultura, pero la metrópoli que habría de marcar la residencia del lujo, del conocimiento, de la libertad y de la elegancia fue París a fines de siglo XIX e inicios del XX, que se convierte en el espacio de lo posible marcando la ruptura con el mundo histórico: es el derecho del pueblo, es la desaceralización de los poderes. Es especialmente el París del Segundo Imperio cuando el lujo se da en coincidencia con el afianzamiento de la burguesía. Describe Hauser: "Durante la Monarquía de Julio, Francia se vuelve

capitalista en las formas manifiestas de la cultura.... y la vida de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación, su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana. La demanda de artículos de lujo y sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grandes y más generales que nunca." París es en el lugar deseado y se lo transita imaginariamente a través de las lecturas, se lo descubre a través de las revistas. París es la capital de Europa y con ella sueña el personaje de **Madame Bovary**, novela de Gustavo Flaubert.

Emma Bovary es una heroína problemática, de una conciencia enfrentada a un mundo al que no puede acceder desde una solución romántica pero sí a través de la solución realista de Balzac, aquella del desencanto. En la novela se menciona la palabra fatalidad- la dice Carlos cuando muere Emma, la dice Rodolfo en la despedida-, pero la solución romántica no es la solución de Emma quien no se suicida por fatalidad sino por las deudas y el desencanto: hay una intencionada convergencia entre romanticismo y realismo. Por otra parte mientras en Balzac las instituciones son el matrimonio y el adulterio, en el caso de Flaubert son presentadas ya cristalizadas y formalizadas, pues cuando Emma trasgrede esos códigos los hace reproduciendo el mismo código del matrimonio. Justamente el pasaje a la modernidad está marcado por un lenguaje autónomo con reglas propias que es lo que diferencia a Balzac de Flaubert.

Hay un colapso de oposiciones que funda la moral, entre matrimonio y adulterio, entre familia y no familia, entre sagrado y profano. Cuando Emma está en el teatro donde ella imagina cuál podría haber sido su vida si se hubiera encontrado con el tenor, piensa sobre "Las manchas del matrimonio y la desilusión del adulterio". poniéndolos en el mismo lugar de la posibilidad social de la felicidad, o cuando el narrador comenta su hartazgo de León: "Volvía a encontrar en el adulterio todas las insipideces del matrimonio" Las jerarquías quedan anuladas y canceladas.

Esta novela ofrece la escritura tradicional llena de convenciones esperables en la novela de la modernidad: Emma guiada por las novelas románticas y convertida ella misma en personaje romántico intenta violar románticamente las normas de una condición social que ha deseado: la novela trabaja con estas convenciones, que alcanzan también los espacios porque el mundo de la burguesía va a moverse en escenarios concretos como el teatro, la posada, los comicios, las bodas, los entierros, los bailes que son lugares comunes de la burguesía. También lo son la búsqueda de Emma del éxtasis romántico, la idolatría de Carlos por su esposa. En los dos bailes aparece la

mezcla social con gran efecto de carnavalización así como también la agonía, la muerte y el velorio son teñidos de gran sentido dramático y también óperístico. Es evidente la intención del autor de tomar elementos popularizados como el romance, el melodrama para despopularizarlos teñiendo al texto de dramatismo pero con el doble juego de elementos irónicos y cómicos que lo alivian. La novela para Flaubert consiste no en una mera acumulación de incidentes sino que es el resultado de una inteligente e intencionada selección y ordenamiento.

La espacialidad que plantea el texto a medida que la historia es narrada, presenta tres grandes unidades narrativas ligadas a tres espacios amplios que son tres etapas del viaje anhelado hacia la gran ciudad, Paris: Tostes, Joinville y Rouen, la granja donde crece Emma, luego Tostes, el primer pueblo adonde se traslada con su marido y adonde es invitada a un baile en el castillo. Allí conoce al vizconde personaje de la nobleza, categoría que la deslumbra. El segundo espacio es Joinville con la celebración de los comicios. En Rouen- espacio definitivamente urbano- Emma es llevada al teatro y allí aparece el tenor, personaje declaradamente teatral como teatral son los ropajes que ya visten a Emma. Esta definición e insistencia en marcar lo teatral veladamente mostrado en la fiesta del castillo del primer espacio, es desembozadamente articulado como irónica marca de lo urbano: se es en cuanto se tiene, y aquello que se posee se muestra. Contraste y carnavalización porque Emma de extracción rural proyecta en el vestuario el mundo de la ciudad novelada, está más seducida por parecerse a lo que hacen los demás que lo que hace ella: es un juego especular en el que se refleja.

Es evidente por otra parte el juego entre exterior e interior que desliza Flaubert: el interior de los personajes que asumen el exterior como escenografía más allá de la realidad, marcado por colores, olores, y sensaciones, exterior mostrado en contraste entre la elegancia de los vestidos y fraques y boato de las comidas del primer baile, y el polvo, los rostros rubicundos y sudados de los campesinos en los comicios. También en Rouen se da el contraste, en este caso en la Iglesia pero organizado como el juego de lo sagrado y lo profano, que lo convierte en el lugar del erotismo.

El segundo baile tiene lugar en Rouen, totalmente diferente al que asistiera en Tostes cuando palpitaba románticamente ante los nuevos eventos sociales y sentía que era un personaje admirado y que vivía el sueño de los salones. Es su anverso, su carnavalización, es el derrumbamiento de un sueño, se convierte en una escultura de cera derretida al fuego. Luego sigue la agonía, la extremaunción, la muerte y los funerales que son también una carnavalización de las bodas con el cortejo y los curiosos en un acto altamente social, y en la

oportunidad de la muerte asiste sólo el marido, Carlos, el único que puede mostrarse a la sociedad tal como ocurre con el matrimonio ya que los amantes y el adulterio se mantienen ocultos en la moral burguesa. Toda la escena está acompañada por el cura y el boticario.

Esto nos traslada a distintos ámbitos de la cultura organizados literariamente como contrastes: la boda o los comicios remiten a la tradición rústica ligada a las festividades campesinas, mientras que las otras remiten a las festividades aristocráticas en un ascenso de espacio que Emma desea alcanzar. Por otra parte el baile en el castillo describe y define a través de los aromas y colores de las comidas y calidad de alimento además de la vestimenta de los asistentes, la diferencia social de los que podían asistir al salón y de los campesinos-espectadores que miran desde la ventana-, actitud que no se observa en el ámbito de las celebraciones rurales donde todos son participantes.

Es evidente la diferencia entre el primer baile y aquél de Rouen donde los afectos, las sorpresas, las ensoñaciones están desteñidas y ya cabe la desilusión. Este segundo baile anuncia la muerte: es el desencanto, la degradación marcada por las reacciones físicas: el desmayo, el frío que siente en la cena que va a ser el mismo frío del envenenamiento, su imposibilidad de comer en contraste nuevamente con el placer que sintiera cuando probara por primera vez el champagne en Joinville. Convengamos que esta imagen de la cena en los reservados del restaurante a la madrugada después del teatro es una clara ironía de las fantasías de Emma con Paris que asocia al mundo de los teatros, de las cenas, con los reservados, con actrices, con actores: es una especie del imaginario de la vida bohemia.

Aparecen actos marcados por la cotidianidad, en los que es evidente la sensación de monotonía y hastío que vive el personaje, y cuando aparece un espacio que escapa a lo repetitivo, ese espacio es el imaginario acerca de Paris. Cuando Emma oye pasar la carreta de los pescadores y piensa que al día siguiente van a estar en Paris, ella los sigue con la imaginación. Ahí hay un vacío del ensueño de Paris que Emma tiene que llenar: compra mapas de Paris en los que sigue con los dedos la traza de las calles, compra revistas, se pone al día con las actualidades de Paris. Sueña con el Paris que leyó en los libros.

Cada una de estas unidades-Tostes, Joinville, Rouen- opera y funciona como centros narrativos.

En este sentido conserva todo lo tradicional de la novela de la modernidad pero al mismo tiempo utiliza procedimientos como el deslizamiento de la voz narrativa que justamente funda la novela realista: la aparición de ese autor omnisciente que domina el mundo de lo narrado.

Es la dualidad del sujeto moderno escindido entre sus ideales hacia la cima por un lado y hacia la materia por el otro.

Por otra parte la trama abandona la linealidad de encuentro, aprendizaje, realización sin tampoco llegar a convertirse en laberíntica; simplemente es un proceso cíclico como el péndulo del reloj en el que se marca al principio el entusiasmo, y luego la decepción. Emma se casa llena de entusiasmo y se decepciona; lo mismo le había pasado en el convento y lo mismo le ocurrirá con el amante: es un personaje que no aprende. De esta manera se opone a la novela de crecimiento

Emma representa las formas del deseo mediado con el objeto, en este caso por las lecturas. La relación de Emma con sus objetos de deseo, con sus amantes está modelada por aquello que leyó en los libros: es la burguesa soñadora: la ensoñación forma parte de la novela. Cuando Emma empieza a decepcionarse de su matrimonio el narrador acota "Emma trataba de saber qué se entendía exactamente en la vida por las palabras *felicidad, pasión y embriaguez*, que tan hermosas le parecieron en los libros." Y sigue entonces la larga lista de lecturas, etapas en que fueron hechas y lugares en que fueron leídas: Pablo y Virginia, o cuando en el convento vive interpretando románticamente el catecismo y los actos de arrojamiento, o la visita de la solterona que llevaba escondida novelas, o repetía canciones galantes "Eran novelas de amores, de amantes, de amadas, de damas perseguidas que se desvanecían en pabellones solitarios, de juramentos, de sollozos, de lágrimas y besos" Por sus manos pasa Walter Scott, las historias de las grandes heroínas y continúa soñando con imágenes, canciones, portadas.

Carlos también sueña cuando está casado con su primera mujer, los dos son soñadores aunque tengan distintas aspiraciones pero ninguno de los dos puede ver la realidad tal cual es. El sueña también con ser famoso para ser reconocido, poseer rentas, también sueña haber podido ser el otro, Rodolfo, cuando muere Emma.

La descripción de la monótona vida cotidiana, carente de variedad pulsa a estos personajes hacia la ensoñación, hacia lo diferente que supuestamente estaba depositado en la ciudad que el autor describe como un nuevo orden de vida, como un nuevo orden estético. La historia de la provinciana apoyada en sueños románticos naufraga en una realidad de movimiento y de cambio, y describe Flaubert en este personaje la transición de la vida rural a la vida urbana, los rasgos de esta civilización urbana donde se mueve la burguesía triunfadora, superflua e indiferente ante la ilusión romántica de un proyecto alimentado por la aventura hacia la meta desconocida: la ciudad. "Cuántas

reminiscencias e ideas había en su cerebro escapábanse al par de un solo salto, como las mil piezas de una rueda de fuegos artificiales. Vio a su padre, el cuarto de ella, un paisaje diferente. Era presa de la locura, tuvo miedo, y consiguió recobrar, de una manera confusa porque no recordaba la causa originaria de su horrible estado de su horrible estado, esto es, la cuestión monetaria. Sólo su amor hacía la padecer, y sentía que el alma se le escapaba por su recuerdo como los heridos al agonizar sienten que se les escapa la existencia por la sangrante herida. Anochece y las cornejas volaban." El suicidio es el epílogo de una historia común de gente común trabajada con un arte de intención.

Hauser Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1962

Casullo Nicolás, El Debate de la postmodernidad, Puntosur, Bs As, 1989

Benjamin, Poesía y capitalismo, Taurus, Madrid, 1987

Tafuri, Dalcò, Historia de la arquitectura, Ed. Aguilar, Madrid, 1978

Flaubert Gustavo, Madame Bovary, CEAL, Bs As, 1969

Vargas Llosa M., Entre Sartre y Camus, Ed Huracán, Puerto Rico, 1981

Berman Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, Siglo XXI, Madrid, 1982

AU COEUR DE LA VILLE

Nora P. Vera de Tamagnini

La ville, assemblage de constructions habitée par des individus et des familles qui entretiennent entre eux des relations de voisinage obligé, a constitué dès les débuts des temps non seulement un point de repère pour un type d'organisation sociale particulier mais encore un motif d'inspiration et un élément important dans la création de fictions littéraires.

La présence de la ville comme décor est repérable de très bonne heure dans l'histoire de la littérature. La polis grecque apparaît comme signe de socialisation qui marque la sédentarisation des peuples nomades, habituellement attribuée à Cain, le premier constructeur de villes. Et cette ville est parée de caractéristiques traditionnellement attribuées aux femmes: la ville maternelle ou nourricière (Cf. "L'Iliade"), la ville qui assure le refuge et la défense (la Jérusalem céleste), la ville comme maîtresse (en particulier, chez les poètes qui s'expriment en voyageurs éblouis-B, Cendrars, G. Duhamel, Théophile Gautier "Voyage en Espagne", Stendhal "Rome", "Naples et Florence"- et même des étrangers -E. Hemingway, H. Miller, N. Gogol).

Mais il y a d'autres visages qui sont prêtés à la ville: la ville labyrinthe (Cf. "La Conquête de Prague"), la ville comme lieu où se concentrent les dangers urbains tels que les émeutes, l'occupation, la guerre, la révolte (V. Hugo "L'Année terrible", "Quatre-vingt-treize", G. Flaubert "L'Education Sentimentale", A. France "Les Dieux ont soif").

Ces images négatives atteignent l'allure d'hyperbole dans le cas des villes toutes proches de la mort (Le Casanova de Fellini, "La morte à Venice", T. Mann).

Pour ce qui est des romances choisis, "La Peste" de Camus et "Manhattan Transfer", on en peut, au début, que constater qu'il s'agit de deux villes différentes. Et cela au niveau intratextuel et extratextuel.

Structure Romanesque

John Des Passos, écrivain américain, est responsable d'une production assez stable en ce qui concerne les techniques romanesques, le type de

personnages présentés et la conception esthétique du genre. Dans "Manhattan Transfer" il fait ce que la critique a appelé "le roman collectiviste" dans la mesure où il a voulu accorder à tous les personnages une importance égale pour donner plus de force à sa conception du monde: un monde où l'intégrité et la sainteté de l'individu ont été hypothéqués par la société moderne au nom du machinisme.

La ville recrée par Dos Passos domine les créatures qui l'habitent. A partir d'une relation métonymique, la ville vit avec ses habitants et de ses habitants qui s'agitent et souffrent emprisonnés derrière une vitre, tels des insectes en laboratoire. Dans un certain sens, on peut dire que la ville est le personnage principal car elle a plus de force que les existences individuelles qui parcourent ses artères.

"El turuntuntum se espació, se amortiguó; los topes chocaron con estrépito a lo largo del tren. El hombre, saltando las barras, se dejó caer. Todo anquilosado, no podía moverse. Reinaba una oscuridad impenetrable. Muy despacio, salió arrastrándose, se puso de pie y luego se apoyó jadeante contra el furgón. Su cuerpo no era su cuerpo; sus músculos parecían astillas, sus huesos bielas retorcidas. La luz de una linterna le quemó los ojos.

- "Vivo fuera de aquí. Los detectives de la Compañía están dando una batida".

- "Oiga amigo, ¿ es esto Nueva York?"

- "Pos claro que es. Sigue mi linterna; puedes escapar por el lao del agua"....

- "La Gran Via Blanca- dijo graznando en voz alta- The Great White Way".

(Manhattan Transfer, page 63)

A l'inverse, la ville camusienne, Oran, n'a pas dans "La Peste" la présence dominante et essentielle d'autres oeuvres (Cf. "Noces"). Le portrait se fait au moyen de touches, de petites notes qui esquissent plutôt qu'elles ne dépeignent une réalité pourtant connue par l'auteur de manière viscérale. Cette limitation se comprend en rapport avec le substrat idéologique du roman. En effet, une ville protagoniste aurait rélégué au deuxième plan les personnages qu'il a choisis pour faire passer son message salutaire, sa "deuxième manière": la solidarité qui peut vaincre l'individualisme et l'absurde du rapport homme-monde de "L'étranger". Sur les 278 pages du livre il y a moins de vingt références pas très longues

d'ailleurs- à la ville-décor, au port, au cimetière, à la nature qui tient compagnie aux hommes en proie au fléau. La ville est présentée d'emblée comme différente malgré sa condition de typique ville commerçante. Il n'y a pas de beauté dans cette ville acculée par le vent sur un plateau nu, où les saisons se succèdent sans grand changement et qui favorise les habitudes, une ville où il n'est pas commode de mourir. Or, dans ce décor l'attaque de la peste était encore plus inattendue qu'ailleurs.

"Du moment que notre ville favorise justement les habitudes on ne peut dire que tout est pour le mieux. Sous cet angle, sans doute, la vie n'est pas très passionnante. Du moins, on en connaît pas chez nous le désordre... Cette cité sans pittoresque, sans végétation et sans âme finit par sembler reposante et on s'y endort enfin".

(La Peste, page 13)

Les personnages et la ville

Dans la ville dominante, New York, les personnages sont pris dans des sortes d'instantanées. Toute une masse de population bigarrée, marquée par la guerre où tous sont confondus dans la même soif de richesse et de gloire. La ville reste impassible face aux souffrances de ceux qui l'habitent. La ville de vient personnage et les personnages se transforment en des sortes d'organes sensoriels pour celle-ci. La technique descriptive présente les personnages vus de l'extérieur. Ainsi, il n'y a pas de héros individuel à proprement parler car le vrai protagoniste est le groupe, la collectivité. Il y a quand même certains personnages que l'on peut suivre dans les alternatives de leurs existences (Helen Tatcher, Jimmy Harf).

Dans le cas de "La Peste", la ville n'est rien d'autre que le cadre dans lequel évoluent les personnages, le docteur Rieux, le Père Panelou, Tarrou, Cottard, Grand, Le journaliste Rambert. Chacun a une fonction précise dans le mécanisme vital de cette ville. Ce sont les personnages et non la ville qui font l'objet de descriptions brèves mais précises. Les traits sont toujours tamisés par la subjectivité de la vision du narrateur-témoin et protagoniste et se voient recoupés par la trame narrative. Les actions servent à caractériser les personnages et non seulement à faire progresser l'histoire.

"Il s'appelait Rambert. Court de taille, les épaules épaisses, le visage décidé, des yeux clairs et intelligents, Rambert portait des habits de coupe sportive et semblait à l'aise dans la vie. Il alla droit au but. Il enquêtait pour un grand journal de Paris sur les conditions de vie des Arabes et voulait des renseignements sur leur état sanitaire".

(La Peste, page 18)

Ce qu'on peut trouver de commun au niveau de la peinture des personnages des deux romans analysés est le fait qu'il s'agit d'êtres ordinaires nullement voués à un destin supérieur. Le style de Dos Passos se caractérise par une trivialité dominante et délibérée dans la caractérisation des personnages. La profondeur psychologique est absente dans les deux cas surtout en ce qui se rapporte aux créatures de l'auteur américain que le réalisme rend proches des types. Chez Camus les personnages sont plus riches sur le plan psychologique mais il manque des éléments pour configurer une dimension humaine.

Realité et fiction

Le choix des moyens expressifs et des stratégies destinés à structurer l'univers romanesque dépend de la conception que l'auteur a de son métier d'écrivain, de sa vision de la réalité et des buts qu'il se fixe lorsqu'il prend la plume.

Et ces moyens, à leur tour, entrent en jeu avec des contraintes relatives au genre littéraire dont il est question. Il s'agit de la nécessité de préserver un certain degré de vérosimilité aussi bien dans les thèmes choisis que dans la caractérisation des personnages et dans la structure générale de l'oeuvre.

Ce choix va dans des sens différents dans les deux romans analysés. L'Américain, réaliste, se propose de faire le portrait d'une grande ville, étalé sur une période de 25 ans -avant et après la Première Guerre Mondiale-. La technique la plus employée est la description mais à partir d'éléments présentés de manière séparée tels les éléments d'un tableau cubiste. C'est le lecteur qui doit reconstruire à sa manière cette ville dominée par un mouvement incessant.

Le Français, tête visible de l'Existencialisme, conçoit son métier d'écrivain comme un privilège et en même temps comme une lourde tâche. Il a le rôle d'éveiller chez ses concitoyens la conscience et la volonté de participer activement à la vie de la communauté. Alors, sa production littéraire va être le

support d'un message très important mais qui, la plupart des fois, passe avec certaines difficultés le filtre de la réalisation esthétique. C'est ce qui est arrivé avec "Caligula" sur le registre pièce de théâtre. La recherche de vérosimilité est mieux résolue par les auteurs qui ne se soucient que de la forme.

L'école américaine, après le refus de l'omniscience narrative, devient une école du regard. Le romancier réduit tout à ce qui est strictement observable, aux manifestations extérieures. Le roman de l'entre deux guerres conserve l'innocence du regard. De là le caractère froid et distant du monde désolé de Dos Passos.

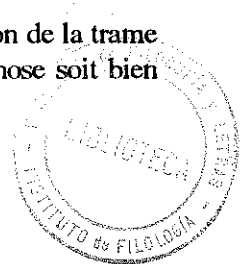
Si l'on reconnaît, avec les nouvelles tendances de la science littéraire, que la communication littéraire fictionnelle se caractérise par le dédoublement des constituants de la situation communicative (Cf. Booth-1961), Todorov (1970 b), Iser (1972) et Panic (1973), on s'aperçoit que dans le cas de "Manhattan Transfer" l'auteur est absent au niveau formel. Il n'y a pas de traces de sa présence dans le roman. Et la voix du narrateur est éclatée à partir des divers angles constitués par les milieux où circulent les êtres désillusionnés de Manhattan.

Pour le cas de "La Peste", l'auteur a procédé à un dédoublement: il y a un narrateur (dont l'identité est révélée à la fin), c'est-à-dire, la fictionnalisation opère à partir du producteur du texte et se reflète sur la structure de l'oeuvre. En même temps, il y a inclusion d'une série narrative seconde, les textes de Tarrou. On peut dire que la structure énonciative de "La Peste" est bien plus traditionnelle que celle de "Manhattan Transfer".

Toujours par rapport au roman de Camus, on observe l'existence d'un deuxième niveau d'élaboration de la forme. La ville en question, les rats, la maladie peuvent être interprétés comme une allégorie et une métaphore d'un phénomène qui a profondément marqué l'inconscient collectif européen: le nazisme. Cherchant à poser le problème du Mal, qui est de nature métaphysique, l'auteur a été obligé de le faire par le truchement d'une figure rhétorique structurée à partir d'une association facile à faire non moins efficace pour autant en termes de dénonciation. Le fantôme de la guerre est une fois de plus à la porte même s'il s'agit de la Deuxième Guerre Mondiale.

Les Contraintes du Genre

Dès qu'on parle de roman, il n'y a pas lieu de faire abstraction de la trame narrative. Il faut que quelque chose se passe et que ce quelque chose soit bien



raconté. Et quoique quelques uns aient qualifié le roman de "fourre tout", il est incontestable que tout représentant de ce genre doit être basé sur un script minimal. Cette exigence est résolue de manière différente par Dos Passos et Camus.

Le premier cumule des images des personnages en action: le travail, les repas, les déplacements dans la ville, les souffrances, la misère. Dans ce sens, il n'y a pas d'argument au sens conventionnel. Il ne se passe pas grand chose. Cette caractéristique s'explique par le fait que c'est la ville et non un héros individuel qui se trouve au centre du roman et que le thème est l'émiettement et le déclin social.

Le deuxième met sur pied un argument aux dimensions classiques qui s'adapte bien aux contraintes de l'engagement. Le lieu, les personnages et les conflits sont précisés autant qu'il le faut pour que l'intrigue démarre. En ce qui concerne le temps, les précisions sont volontairement estompées pour suggérer plutôt que pour montrer quelque chose. Dans ce sens, le roman a une structure close et achevée quoique prévisible.

Dans la ville grunte et tentaculaire de New York le bonheur est un lieu utopique. La ville présentée par Camus est elle même une sorte d'utopie car ses caractéristiques ne correspondent presque guère avec les représentations courantes de cette ville nord-africaine. Mais pour les personnages qui circulent dans cette ville le bonheur est possible s'ils acceptent de laisser de côté l'égoïsme.

Le sort littéraire

Chacun à sa manière, les deux romans ont obtenu le succès recherché par les auteurs. Le succès de Camus est fortement rattaché à sa personne, à sa condition de militant. Dos Passos, de son côté, vient aussi de la gauche. Il s'était proposé un pari à la fois idéologique et formel. Au niveau de la technique romanesque, "Manhattan Transfer", constitue une référence obligée lorsqu'on parle de portraits de ville mais l'affirmation de la foi de Dos Passos en la défaite de l'individualisme du monde moderne n'a pas porté de fruits. Le côté idéologique de son oeuvre a été neutralisé du fait des changements survenus en matière de technique romanesque et au niveau de la réception.

Le cas de Camus est différent à certains égards. Il n'est pas considéré un grand littéraire (quoiqu'il ait produit des textes vraiment magnifiques et qu'il ait remporté le Nobel) mais comme un maître des idées, un philosophe engagé.

Les dernières années de sa vie lui montrèrent un public peu intéressé dans ces productions et des collègues dont les critiques donnaient dans la caricature. L'Existentialisme cessa d'être à la mode dans les années soixante. C'était le tour du Structuralisme. En somme, le nouvel humanisme de Camus ne fut pas suffisamment apprécié.

Conclusion

Presque antithétiques au départ, les villes présentées dans les deux textes semblent maintenant un peu moins éloignées. La ville de "Manhattan Transfer" est présentée à partir d'une perspective plutôt sociologique alors que la ville de "La Peste" apparaît sous une lumière plutôt psychologique et idéologique. Mais la psychologie et le drame des personnages se doublent d'une repercussion au niveau du groupe, de la communauté, en particulier car le problème est une épidémie foudroyante. Le côté sociologique et le côté psychologique sont très proches dans le cadre d'une intrigue qui se déroule en ville. C'est le type d'interaction qui s'impose. Et ce décor était indispensable au développement de l'intrigue car à la campagne, en province le fléau aurait perdu de sa force. De même, le type de situations et de conflits posés qui trouvent leur sens dans l'économie de l'intrigue romanesque sont aptes à formuler la demande de réflexion qui soutient le roman.

Le type d'interactions montrées est privatif de la vie en ville; elles n'auraient pas pu acquérir les dimensions qu'elles ont à l'écart du cadre citadin. Le fait que le centre à partir duquel l'intrigue romanesque est configurée soit la ville fait que les personnages commencent à perdre de leur force et de leur personnalité.

Le choix d'un thème et surtout d'un genre ne sont pas innocents et servent à inscrire l'écrivain-homme dans un monde et dans un temps. Reprenant la caractérisation du langage artistique comme un système modélisant secondaire (Cf. Lotman, 1975), on voit que ces auteurs ont fait leurs choix à partir des conditionnants sociaux, esthétiques et surtout idéologiques en faveur d'un moyen privilégié de communication avec le public. En effet, Delfín Garassa a déjà relevé le fait que le roman "transmite no sólo una realidad social externa sino constituye una realidad propia, en la que se materializan la concepción del mundo del autor, su ideología y su escala de valores estéticos".

BIBLIOGRAPHIE

- "LA PESTE", A. Camus, Gallimard - Paris, 1947
- "MANHATTAN TRANSFER", J.Dos Passos - Seix Barral, Barcelona, 1984
- "DICTIONNAIRE DES SYMBOLES ET DES THÈMES LITTÉRAIRES"
C. Aziza, Cl. Olivieri, R. Setrick - Nathan - Paris, 1978
- "HOMMES ET IDÉES D'AUJOURD' HUI", Cl.Arana - Ed.Albín Michel - Paris, 1955
- "PAGES COMMENTÉES D'AUTEURS CONTEMPORAINS", P. Curnier - Larousse - Paris, 1962
- "LA NOVELA NORTEAMERICANA MODERNA", F.Jitoffman - Seix Barral - Barcelona, 1935
- "NOVELISTAS CONTEMPORANEOS", H.T. Moore - Ed.Stobbs - Sudamericana - Bs.As., 1967
- "DECIMAS JORNADAS DE LA ASOCIACION ARGENTINA DE ESTUDIOS AMERICANOS
Buenos Aires, 1976
- "CIUDAD Y UTOPIA" - Centro Editor de A. Latina - Bs. As., 1991
- "LAS VOCES DE LA NOVELA" - O.Tacca - Gredos - Madrid, 1981
- "ELEMENTOS DE TEORIA Y ANALISIS LITERARIO" - S. Reiz de Rivarola

LOS EXILIOS INTERIORES DE L'EXIL ET LE ROYAUME DE ALBERT CAMUS

Por la Prof.Adriana M.Romano Muñoz
(Universidad Católica Argentina de Bs.As)

Pero en una época de mala fe, aquel que no quiere renunciar a separar lo verdadero de lo falso está en cierto modo condenado a una especie de exilio.
Albert Camus carta a Jean Gillibert, febrero de 1956.

El tema del exilio en Albert Camus es un tema recurrente: ya en sus primeras obras está presente la separación del hombre de su tierra amada. Pero en Camus el término "exilio" va mucho más allá de la clásica definición de "expatriación": exilio es un modo de vivir, es una postura frente a la vida y frente a los semejantes. Exiliarse es cortar con las órdenes que me ordena la sociedad, es elegir con libertad mi propio destino siendo fiel a uno mismo, renunciando a los cánones sociales que se me imponen, es romper con las "etiquetas" impuestas, es desmasificarse en un mundo masificado. Exiliarse para ser yo aunque se me critique y se me condene, como es el caso del protagonista de L'Etranger.

La obra literaria que vamos a analizar -L'exil et le royaume- fue publicada en 1957, un año después de la aparición de La Chute y aunque ésta haya sido pensada para formar parte de la colección, se independiza y toma vida propia en 1956. Tal vez las seis nouvelles que componen la obra puedan darnos una respuesta a la insatisfacción existencial de Clamence; es decir que estos relatos completan, de alguna manera, y cierran -a mi entender- el capítulo de La Chute.

La intención del autor al escribir L'exil et le royaume, según sus propias palabras, fue tratar un mismo tema -el tema del exilio- de seis maneras diferentes: desde el monólogo interior hasta el relato realista. Comprendemos que el mismo tema presentado de la misma manera, tal es el caso de "Le Renégat" y La Chute, no podía tener lugar en la misma colección, de ahí su independencia, además de su extensión.

.....

Pasemos pues, a la obra que nos ocupa. El título indica la intención por parte de su autor de un principio unificador, de una misma idea temática

conductora. Nos encontramos frente a una dicotomía que ya había aparecido en otras obras de Camus -recordemos sus ensayos *L'envers et l'endroit* y "*Entre oui et non*"- que constituye la razón de ser de este conjunto de relatos. Los dos términos exilio y reino tienen un valor simbólico y están interrelacionados entre sí, no pudiendo explicar el primero sin tener en cuenta el significado del segundo y viceversa.

Si queremos definirlos tratando de englobar todas las nouvelles podríamos señalar que exilio es, en realidad, un auto-exilio interior a veces voluntario y a veces no, que lleva a la soledad, a lo más íntimo del ser humano; es separarse de los otros para ser más uno -persona única e irrepetible- y para ello es necesario muchas veces hacer un mea culpa, descender a los infiernos o, en términos más camusianos, sufrir una caída. Mientras que reino significa el lugar deseado, el paraíso edénico, la tierra prometida que en esta vida casi nunca alcanzamos pero que podemos llegar a vislumbrar. Reino es, por lo tanto, una reconciliación del hombre consigo mismo, con su medio y con los demás hombres.

L' exil et le royaume comprende, como ya dijimos, seis nouvelles. Las cuatro primeras están situadas en el desierto norte-africano que para Camus, no solamente desde el punto de vista geográfico, ha sido siempre el reino. Esto significa que el exilio también se puede experimentar en la propia patria. El quinto relato está ambientado en París con todo su marco social y finalmente la última historia tiene como geografía América del Sur, más precisamente Brasil al que Camus conoció en ocasión de su viaje en 1949.

Para Albert Camus Argelia es siempre la patria amada y aún mucho más que eso, él la llama reino porque allí ellos reinaban, eran reyes de la naturaleza, reyes del sol y del mar. El reino comprende el paraíso de la infancia, los veranos al sol, la luz del Mediterráneo; en Argelia se producen las "bodas" con el universo mientras que en las grandes ciudades europeas se produce justamente lo contrario, el "divorcio" del hombre con su medio natural. Para Camus Europa significa el frío, el invierno, la guerra y lo vive como un exilio. Para ejemplificar esto, quiero leerles un fragmento de "Retorno a Tipasa" de 1952 que aparece en su ensayo *L'Été* donde expresa lo que ha sido para él el encuentro de estas dos geografías en su vida:

Yo andaba frente al mar ahogado en actitud paciente en este Argel de diciembre que para mí era la ciudad de los veranos. Había huído de la noche de

Europa, del invierno de los rostros. Pero aun la ciudad de los veranos se había vaciado de sus risas y no me ofrecía más que lomos redondos y brillantes. Por las noches, en los cafés violentamente iluminados donde solía refugiarme leía mi edad en los rostros que reconocía sin poder empero recordar el nombre de sus dueños. Sabía únicamente que habían sido jóvenes conmigo y que ya no lo eran.

Sin embargo me obstinaba en permanecer allí, sin saber muy bien qué aguardaba si no era tal vez el momento de retornar a Tipasa. Reconozco que constituye una gran locura, por lo demás casi siempre castigada, el volver a los lugares donde uno ha pasado su juventud y el pretender volver a vivir a los cuarenta

de medios económicos de una vida reducida al mínimo -no tenemos más que leer cualquier biografía de Camus para saberlo y ahora también gracias a que podemos acercarnos a su *Le Premier Homme*-, se convierte en riqueza al ponerse en contacto con la naturaleza porque supo descubrir las grandes bondades que ésta le ofrecía y gozar con ella. Recordemos algunos episodios relacionados con los baños de mar y con los veranos al sol como los de Noces, *L'Étranger* y *Le Premier Homme*.

El exilio en *L'exil et le royaume* puede descubrirse en cada nouvelle y en cada una tiene un significado diferente, pero en todas siempre hay una situación que produce un cambio, un corte, una separación con la vida que se llevaba hasta ese momento y un después. El exilio puede tener aspectos positivos o negativos y de nosotros depende que todo siga igual después del cambio sufrido, que el exilio no tenga fin, que sea eterno o bien, que se elimine la distancia entre el antes y el después y que el mismo sirva para transformar la situación anterior.

En la primera historia "*La Femme adultère*", la protagonista vive veinticinco años de exilio en un matrimonio sin felicidad, inmerso en la rutina cotidiana. Janine vivía exiliada de su mundo interior, de lo más profundo de su ser; es infiel a sí misma para ser fiel al matrimonio, a su marido y a los

convencionalismos sociales. Sufrir el exilio por no decir ¡basta! Y de repente, un silencio, un espacio conmovedor visto desde una terraza se abre ante sus ojos y le habla de libertad y de inmortalidad, pero es sólo un instante y allí comprende el fracaso de su vida. El retorno del exilio puede ser traumático, como en este caso, porque sabemos que el futuro será igual y que no hay esperanzas de renovación. Este relato que inicia la serie de nouvelles nos muestra el exilio encarnado en una mujer casada aparentemente feliz.

Luego será un misionero católico que reniega de su fe para adorar lo que niega. En este caso el exilio significa traicionar los principios religiosos recibidos desde la niñez. Camus utiliza la técnica del monólogo interior como en *La Chute* y éste es quizás el exilio más doloroso porque no pueden hablar más que con ellos mismos, están solos y nadie los escucha. Deberán sortear toda una serie de tentaciones - como la servitud y la posesión- pero no son tan fuertes ni tan seguros de sí como para salir vencedores e ilesos del mal.

Estos dos primeros relatos quizá sean los más pesimistas de la colección porque a partir del tercero, "Les Mueurs", comienzan los gestos de solidaridad que hacen que nuestra carga sea más liviana: ya no estamos solos en el camino de la vida; están Yvars que se solidariza con sus compañeros de trabajo adoptando una política de silencio (exiliándose de hablar) pero sin resultados; Daru, el maestro francés de "L'Hôte" que se involucra con un árabe dejándolo libre rompiendo con las órdenes impuestas, a pesar de las amenazas que recibe; Jonas, el artista que traiciona su propio arte para no crear discordia entre sus familiares y amigos; y finalmente, D'Arrast que, en una aldea de Brasil, no hace separación entre pobres y ricos cumpliendo la promesa del indio al que no le dan más sus fuerzas para cargar la piedra. Vemos aquí pues, que Sísifo no está más solo y que la roca llega finalmente a su lugar con la ayuda del prójimo.

En esta obra también podemos analizar la trayectoria de Camus: desde el absurdo donde nada de lo que hacemos tiene sentido porque todo está predestinado, hasta el encuentro con el otro que nos ayuda y que da sentido a nuestra vida. El orden de las historias tiene una gran importancia en la obra: parten de un gran pesimismo hasta la esperanza de un futuro, si no mejor, por lo menos distinto.

Albert Camus ya ha pasado la etapa del absurdo y aunque todavía se escuchan los sonidos de la guerra, ésta ha terminado y con ella, el pesimismo y la desesperanza de las almas.

Jean-Claude Brisville señala :

Si Camus no está ausente en ninguna de sus narraciones -y cada una debe su secreta vibración a lo que le ha confiado de sí mismo- "Jonas o el artista en su trabajo", entre todas le concierne quizá más directamente. Aquí, como siempre en Camus, el pudor está en la ironía, que jamás ha sido tan acerada como en este cuento (...) A lo largo de toda la historia el autor no cesa de sonreír pero se nos oprime el corazón cuando llegamos al final. Solitario...solidario...en el juego de palabras penetra el drama de una vida dividida entre lo que debe a los suyos y su propia exigencia. (2)

Jonas, exiliado de la vida cotidiana y de las obligaciones mundanas, se siente extranjero en su propia casa, coartado en su libertad, incomprendido por sus seres queridos, solo en su propio mundo y para quien el arte es una tabla de salvación.

En cambio en la última historia, "La Pierre qui pousse", el exilio se presenta en un ingeniero francés que ha llegado a Brasil como una especie de salvador porque contruirá un dique que evitará inundaciones. D'Arrast, exiliado totalmente de los ritos religiosos y de sus costumbres europeas, cumple finalmente con la promesa que había hecho el indígena, en un gesto de solidaridad. El exilio siempre será eterno, nada se resuelve con esto, pero ahora sabemos que de él puede nacer un gesto de amor y ojalá existan muchos D'Arrast que puedan realizarlos.

Para concluir: en todas las nouvelles vemos al hombre que vive un exilio interior, que se siente exiliado de la naturaleza y de los otros y que para poder alcanzar el reino debe reconciliarse primero consigo mismo y luego solidarizarse con los demás.

La dualidad del título nos hace pensar en un hombre que fluctúa entre estos dos caminos en busca de una felicidad terrena a la cual llega en el momento que logra la armonía entre la fidelidad a él mismo y la fidelidad a los otros.

Todos los personajes de la obra son personajes dobles que tienen plena conciencia de su dualidad, que saben que han perdido su reino o sea, una parte de ellos mismos, que viven "fuera de" y que el reino consiste, justamente, en reintegrar esa parte de sí para lograr la total plenitud. Los seis protagonistas viven

un dilema interior -moral o espiritual- que los lleva al exilio; de ellos depende la salida feliz que les abrirá la puerta del reino.

NOTAS:

- (1) Camus, Albert. El verano. Bodas. Buenos Aires, Sur, 1973, p.39-40.
- (2) Brisville, Jean-Claude. Camus. Buenos Aires, Peuser, 1962, p.58-59.

BIBLIOGRAFIA:

- Camus, Albert. L'exil et le royaume. Paris, Gallimard, 1994.
- Camus, Albert. El verano. Bodas. Buenos Aires, Sur, 1973.
- Brisville, Jean-Claude. Camus. Buenos Aires, Peuser, 1962.
- Lottman, Herbert R. Albert Camus. Madrid, Taurus, 1994.
- Moeller, Charles. Literatura del siglo XX y cristianismo. Madrid, Gredos, 1970.
- Albert Camus 6 . La Revue des Lettres Modernes. Paris, Minard, 1973. N° 360-365.

"CIUDAD ONÍRICA VS. CIUDAD REAL EN UN RELATO DE GÉRARD DE NERVAL"

ANA MARIA ROSSI DE BORGHINI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UBA
1996

Las puertas de marfil y de cuerno

Al comienzo del relato, el narrador se refiere al sueño como "segunda vida" y a su estremecimiento al atravesar el límite que lo separa de ese mundo invisible. A ese límite alude como "las puertas de marfil y de cuerno", bella imagen empleada en la antigüedad por Homero y Virgilio. Y aquí encontramos un espacio caro a Nerval: el límite/la frontera¹, en el que encuentra la atmósfera propicia para vivir y crear.

La frontera, geográfica o espiritual, no es una línea, sino un espacio para este autor cuya vida y obra escande la trilogía formada por el viaje, el amor y la muerte. Trilogía, cuyos términos -que comparten el cruce de fronteras- se organizan en torno a una problemática de la búsqueda. La búsqueda de la salud, de la mujer amada, de la identidad, de la inmortalidad modelan continuamente la vida y la obra de Gérard de Nerval. Una vida que desemboca en la locura y el suicidio, no sin antes haber librado una durísima lucha por conquistar el equilibrio y la salud. Su obra se constituye -hacia el final de su vida- en el campo de batalla de esta lucha. Sobre todo y superlativamente, en el caso de *Aurélia*, texto que nace como un ejercicio catártico (aconsejado por su médico); la finalidad expresa y asumida por su autor desde el relato es la de transcribir las impresiones de una larga enfermedad, con una función curativa y liberadora. La empresa es todo un desafío dado que, desde la escritura, se entabla una relación dialógica entre locura y lucidez, pesadilla y claridad. La principal arma que esgrime Nerval es un particular uso del lenguaje, cuya limpidez resaltan tanto los críticos.

Aurélia, entonces, concebida como un diario espiritual, es un buen ejemplo de cómo trabaja Gérard los núcleos viaje-amor-muerte. El viaje nos interesa especialmente ya que nuestro trabajo apunta a desentrañar la función y la significación del tema de la ciudad en el relato nervaliano.

Ciudad y provincia: organización del espacio nervaliano

Numerosos estudios sobre nuestro autor señalan como una marca distintiva suya el "nomadismo"², que impregna toda su obra. Algunos³ señalan la oscilación entre dos espacios privilegiados:

- a) ile-de-France, la provincia donde trascurrió su niñez, objeto de recuerdo y añoranza;
- b) París, la gran ciudad, donde crece y se hace adulto, objeto de un rechazo latente.

Esta división provincia/ciudad se halla transpuesta a otros países y épocas en todas las obras novelescas de Nerval. Se agrega un tercer espacio constituido por el mundo subterráneo.

Si nos centramos en *Aurélia*, veremos que la narración exhibe un movimiento pendular entre el espacio de la niñez (cuyos caracteres podríamos definir como aislamiento, protección, paz y felicidad) y el espacio urbano. Del primer espacio podemos citar como ejemplo:

*"J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil...la vigne"
"...les collines de grès sombre et leurs touffes de genêts et de bruyères,
image rajeunie des lieux que j'avais aimés"*⁴

La provincia, lugar que remite a la infancia y a los antepasados, es incluida por Antonia Fonyi en su artículo⁵ entre los "paraísos insulares". En *Aurélia*, este tipo de referencias a la felicidad del hogar infantil aparecen vehiculizados a través de sueños.

Por otro lado y en oposición simétrica, hallamos el espacio urbano cuyos rasgos son más bien negativos e involucran no sólo a París, como anticipamos, sino también a otras ciudades que aparecen en el texto.

El laberinto confuso

El espacio urbano exhibe características poco confiables. Su configuración, basada en la multiplicidad y la apertura, produce la pérdida de la solidez y seguridad que anidaban en el 'paraíso patriarcal'. Amenaza con desorden y conflictos; y Nerval se refiere a la ciudad como 'laberinto confuso'. La obsesión de lo laberíntico se encuentra en varios niveles de la experiencia nervaliana. Aquí es particularmente pertinente con respecto al tema de la ciudad, casi siempre una gran ciudad, una capital.

Se relaciona estrechamente con otros núcleos de su narrativa: el "vagabundeo" y "la búsqueda". En *Aurélia*, además de París, se da la aparición de otras ciudades populosas. En la primera parte, cap.V: la visión de una ciudad desconocida, que el narrador recorre siguiendo a un guía y en ella termina por descubrir un refugio apartado de lo mundano, donde los antiguos habitantes viven como 'una familia primitiva y celeste': más que con el imaginario de lo urbano, este episodio se relaciona con el mito del paraíso perdido, de la edad de oro.

En la primera parte, cap.X, y siempre dentro del dominio del sueño, el narrador ve extenderse una ciudad inmensa, es de noche y ve las luces de las casas y las calles, un mercado. Entra en un casino en construcción y ve unos obreros que modelan un animal parecido a un lama. Recorre las salas del casino y ve una gran multitud en la que distingue conocidos, unos vivos, otros muertos. De esta visión es interesante subrayar el tema de la multitud, rasgo que se repite en sus descripciones de ciudades. La multitud, infinita y despersonalizada, se convierte más de una vez en obstáculo y amenaza asfixiar al narrador que se siente perdido y desorientado. En cuanto a París, encontraremos en la narración, además de varias alusiones breves, tres episodios fundamentales que la tienen como eje. Uno es la marcha del narrador en pos de la estrella que aparece en la primera parte, cap.II. Otro

es un itinerario parisino situado en la segunda parte, cap.IV, en que el protagonista une Notre-Dame de Lorette - Champs Elysées - place de la Concorde - el Sena; itinerario que comienza con vagos anhelos religiosos y culmina con ideas de suicidio que no se concretan.

Por último, en la segunda parte, cap.V, sus deambulaciones parisinas incluyen cafés, mercados, la iglesia de Saint-Eustache, les Tuileries, Luxembourg, Jardin des Plantes y más tarde, en compañía de un amigo, las galerías del Palais Royal y la calle Saint-Honoré.

Si bien estos recorridos tienen un escenario real: la ciudad de París, sus iglesias y monumentos, sus plazas y sus calles, con sus correspondientes nombres, si nos detenemos a analizar las aventuras protagonizadas allí por el narrador, nos percataremos de que deben ser inscriptas legítimamente, en parte o en su totalidad en el universo onírico.

Ciudad onírica versus ciudad real

Se ha observado en la od., o sea una técnica -que será cara a Breton- la de los "vasos comunicantes": los acontecimientos de la vida son homólogos a los oníricos; la expresión de ambos debe mantenerse en un mismo nivel.

En este sentido, cabe señalar que algunas de las cosas más extrañas suceden en la ciudad "real":

- a) la búsqueda de la estrella, marcha a través de París, en la que la configuración urbana se va enrareciendo y desdibujando, a medida que el narrador avanza;
- b) el itinerario parisino ya citado, que comienza como un paseo y termina por convertirse en un vagabundeo desesperado, teñido de visiones apocalípticas: el protagonista cree ver un "sol negro" en el cielo y un "globo rojo de sangre" sobre las Tuileries, más adelante en la plaza, muchas lunas que pasan con gran rapidez;
- c) peregrinaciones por París que suscitan las ideas más insólitas en él: cree haber detenido un nuevo diluvio universal; cree ser depositario del alma de Napoleón; y finalmente acaba en el Hospicio de la Caridad, luego de haber estado a punto de ser asfixiado por una multitud.

Y todos estos recorridos incluyen pasajes, ascensos y descensos, atravesar obstáculos y pasar pruebas, que podrían ser interpretadas como verdaderos ritos iniciáticos, si nos situamos en la perspectiva de búsqueda mística emprendida por el narrador.

Entre tanto, las ciudades que forman parte de procesos oníricos, no siempre presentan caracteres tan inquietantes. Especialmente, la ciudad misteriosa, cuyos habitantes más antiguos se han forjado un paraíso, donde preservan su perfección espiritual (semejante a la de la humanidad preadamita). Su descripción se tiñe de sosiego y luminosidad:

*"Une race heureuse s'était créé cette retraite aimée des oiseaux, des fleurs,
de l'air pur et de la clarté".*

Encontramos también la expresión de lo demoníaco en la visión onírica de esa gran ciudad, de la que recorre un casino a medio construir. Aquí se trata de otra reminiscencia bíblica: la de "ciudad infernal del fuego". No es casual que la visión sea nocturna, la noche está vista casi siempre como un territorio peligroso y maléfico.

Conclusiones

Aurélia es un texto que expresa en alto grado, la magia y la agonía de la empresa literaria de Gérard de Nerval. El autor se ha propuesto ser fiel y objetivo en la transcripción de los avatares de su enfermedad, es así que el lenguaje que emplea se adhiere al objeto con la máxima precisión. Se ha dicho que utiliza "la misma tinta" para describir lo común y lo extraordinario.

El relato nos habla de un itinerario espiritual plagado de altibajos, de mejoras y recaídas, de momentos de paz y de agitación extrema. Y ese itinerario espiritual está acompañado por vagabundeos, por viajes y paseos que atraviesan infinidad de lugares, algunos imaginados o soñados, otros reales. Y en este texto, donde se libra una batalla por la salud y la liberación, donde se entabla un diálogo entre el genio y la locura -en una permanente búsqueda de equilibrio-, el sueño está irrigado por la realidad, y la realidad está entretejida de sueños.

La peregrinación física es, entonces, paralela a la espiritual y necesariamente atraviesa o se detiene en determinados lugares. Uno de esos lugares por excelencia es la ciudad en sus diversos aspectos. La ciudad puede ser una París febril y fantasmagórica, donde el individuo se confunde con la masa a riesgo de ser fagocitado. La ciudad puede esconder un paraíso donde se conservan los más altos valores de la humanidad. Puede ser también el objeto de un descenso a los infiernos.

En esta narración, donde el permanente peregrinar del protagonista se constituye en la condición de su existencia y en la justificación de su búsqueda constante, la ciudad aparece como un elemento fundamental que sirve para escandir el texto, para puntuar su fluir, a la vez que para condensar las significaciones dispersas.

Por último, la ciudad es el sitio donde la multiplicidad y la movilidad hacen que todo sea posible. Por lo tanto, la presencia de este tema se halla en conexión directa con la expresión de la locura y del sueño, ambos presentes en el texto nervaliano y ambos núcleos sémicos generadores, también caracterizados por lo múltiple y lo móvil.

BIBLIOGRAFIA

- de Nerval, G., *Oeuvres*, Ed. Garnier, París, 1972.
Jean, R., *Nerval par lui même*, Ed. du Seuil, París, 1964.
Fonyi, A., "Nerval: Territoires de sa folie". En *Littérature* N° 48, Dic. de 1982, Ed. Larousse.
Richard, J. P., *Microlectures*, Ed. du Seuil, París, 1979.
Richard, J. P., *Poesie et profondeur*, Ed. du Seuil, París, 1974.
Durry, M. J., *Gérard de Nerval et le mythe*, Ed. Flammarion, París, 1956.

- Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Ed. Corti, París, 1963.
Richer, J., *Gérard de Nerval*, Ed. Pierre Seghers, París, 1959.
Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Ed. Alianza, Madrid, 1981.
Chamarat-Malandain, G., "Gérard de Nerval. Tableaux de bohème", en *Magazine Littéraire* N° 332, Mayo de 1995: págs.39-43.

NOTAS

- 1.Lemaitre, H., "Introduction" en: Gérard de Nerval, *Oeuvres*, Ed. Garnier, París, 1972.
- 2.Cf. nota 1.
- 3.Fonyi, A., "Nerval: Territoires de sa folie." en *Littérature* N° 48, Diciembre de 1982, Ed. Larousse.
- 4.de Nerval, G., *Oeuvres*, Ed. Garnier, París, 1972, págs. 763 y 766.
- 5.Cf. nota 3.

LA CARTUJA DEL EXILIO FINAL.

Prof. Jorge Alberto Piris
Instituto de Análisis Semiótico del Discurso,
Universidad Nacional de La Pampa.
Universidad del Salvador.

Hay obras literarias escritas por exiliados cuyo *leit motiv* es la añoranza de la patria lejana. Otras, cuyos personajes son exiliados, suelen mostrarnos las vicisitudes socio-políticas que llevaron a los protagonistas al destierro y sus esfuerzos por retornar. Nos proponemos analizar una obra cuyo autor no estuvo exiliado jurídicamente, pero sí en espíritu, y que clamaba por volver a su tierra. Una obra que no transcurre en la Francia añorada por el autor sino en el extranjero, en esa Italia que lo cautivara por su arte y sus gentes.

La Cartuja de Parma culmina la producción de Stendhal. El autor ha pasado largamente la cincuentena y se siente abrumado, enfermo y viejo. El cónsul en Civitavecchia ya no soporta el aburrimiento que lo ha conducido a la esterilidad, como se lamenta en una de sus cartas: "Cada día me vuelvo más estúpido... He llegado a tal punto de decadencia, que, cuando intento formar caracteres posibles, resulto absurdo; en la abominable ausencia de ideas en que vegeto, recaigo siempre en lo mismo..." (1).

Pero tras obtener el permiso para retornar a París, concibe la idea de **La Cartuja de Parma** y recupera su creatividad, pues concreta la obra en el increíble lapso de cincuenta y dos días.

Mucho se ha dicho sobre el autobiografismo de las novelas de Stendhal. No repetiremos los conceptos pero adherimos a la idea. Tampoco insistiremos en la caracterización de sus protagonistas masculinos como ideales de una apasionada manera de enfrentar la vida (Fabricio) o del empleo de la inteligencia y la astucia para dirigir el destino propio y el de los demás (Conde Mosca). Nos ocupa por entero examinar el tema del exilio, que aparece desde el título, que hace referencia al aislamiento definitivo del protagonista al final de la obra, y que recorre la misma en toda su extensión, mostrándonos sus múltiples variaciones.

La primera acepción de la palabra destierro, a la que nos remite la voz **exilio**, significa "pena consistente en echar a alguien de territorio o paraje determinado, para que transitoria o permanentemente resida fuera de él" (2). Esta noción del exilio o destierro como pena es la primera que acude a nuestra mente, y la encontramos reiteradamente en la novela, y no solo referida al protagonista.

Así, por ejemplo, la duquesa obtiene del príncipe el destierro de la marquesa Raversi (3). Este destierro incidirá en la acción, pues "La marquesa Raversi estaba furibunda en su castillo de Valleja" (4) y por ello trama la falsificación que ocasionará la detención de Fabricio. También la duquesa dice a la princesa que, para sentirse segura, necesita "...que el Rassi sea desterrado y escarnecido" (5), y obtiene del nuevo príncipe que el general Fabio Conti fuera exiliado hasta la época de la boda de su hija (6).

No debe sorprendernos la facilidad con que se aplicaban estas penas, pues nos encontramos en un pequeño principado italiano, en época de la Restauración, gobernado por un déspota, émulo de Luis XIV, que "experimentaba un gusto especial desterrando a la gente" (7).

Pero el exilio o destierro también puede ser voluntario, tal como lo expresan las formas reflexivas de los verbos exiliar o desterrar. Y varias pueden ser las causas que motiven tal determinación.

La primera que apreciamos es la precaución. El marqués Del Dongo, después de la batalla de Marengo, fue de los primeros en escaparse a su castillo de Grianta. Varios años más tarde, el marqués "seguía de exiliado voluntario" (8).

De igual modo, el fiscal general Rassi, luego de haber enfrentado y desafiado al príncipe, "partió hacia sus tierras de Riva; temía alguna puñalada en un primer arrebato de cólera, pero también estaba seguro de que antes de quince días le reclamarían de nuevo por un correo a la capital" (9).

La indignación puede ser la causa del exilio voluntario en un personaje temperamental y espontáneo como el de Gina Del Dongo, condesa Pietranera, duquesa Sanseverina-Taxis y, finalmente, condesa Mosca della Rovere. La tía de Fabricio, al enterarse de que quieren condenar a su sobrino por la muerte de Giletti, informa a su servidumbre: "Justamente indignada por esta afrenta atroz, me voy a Florencia..." (10). Esta decisión, luego modificada, preanuncia, sin embargo, su alejamiento definitivo de Parma, tras verse obligada por el joven príncipe a cumplir su forzado juramento (11). Ni la promesa de tierras y el título de duque para el conde Mosca, ni la vuelta de éste al ministerio, logran hacerla retornar a Parma, y fija su residencia en la zona limítrofe, en territorio austríaco (12).

El exilio voluntario se nos presenta también como necesario para superar el conflicto amoroso. Poner distancia, alejarse del ser al que se ama pero que se ha vuelto inalcanzable, se nos muestra como una aparente -aunque dolorosa- solución.

Después del voto hecho a la virgen, Clelia "adoraba a un hombre a quien no debía de volver a ver nunca, y que sin embargo tenía derecho sobre ella" (13). Y comenta el autor: "Aquella existencia así en conjunto, le parecía la desgracia perfecta, y confesaremos que tenía razón. Hubiera sido necesario que, después de su boda, se fuera a vivir a doscientas leguas de Parma" (14).

Y lo mismo siente Fabricio, que una y otra vez vislumbra la posibilidad de hacerse cartujo, pues "si Clelia lo rechazaba, ya no le quedaría la menor esperanza de vivir tranquilo" (15).

El exilio es visto como una posible solución para la vida futura del conde Mosca y la condesa Pietranera. El conde, enamorado, le propone renunciar a su alto cargo e ir a vivir modestamente a Milán, Nápoles u otra parte, antes, después y al proponerle el casamiento con el duque de Sanseverina-Taxis. Durante toda la novela el alejamiento de Parma se presenta como una posibilidad para quienes, sin resignarse del todo a perder la encumbrada posición social que disfrutaban, aspiran a una vida placentera y tranquila, que las intrigas cortesanas hacen imposible en Parma.

A veces a los protagonistas les falta el valor suficiente para optar por el exilio. De Clelia comenta el autor que "le faltó valor, cometió la enorme equivocación de no buscar refugio en un convento, lo cual al mismo tiempo le hubiera ofrecido un medio completamente natural de romper con el marqués Crescenzi" (16). Y ella misma se lo confiesa a Fabricio: "Espero tener cualquier día de éstos el valor de dejar a mi padre, y meterme en algún convento lejano..." (17). No obstante esta falta de valor para definir su situación, Clelia tiene la entereza suficiente para salvar a su padre del exilio, que lo había llevado a la enfermedad y la desesperación, al aceptar casarse con el marqués Crescenzi (18).

Fabricio, igualmente, se resiste a la fuga de la prisión que implica alejarse del ser amado para dirigirse al exilio: "...puede que crean que he tenido miedo, pero no me escaparé. ¿Quién se escapó nunca de un sitio en que se halla en el colmo de la felicidad para ir a sumirse en un destierro espantoso, donde ha de faltarle todo, hasta el aire para respirar?" (19). Estas palabras nos recuerdan las de una carta del cónsul Henri Beyle durante su tediosa estadía en Civitavecchia: "Un mes de estancia en París me devolvería la respiración fácil para un año" (20).

El exilio aparece en varias oportunidades utilizado como amenaza, con el fin de obtener algo. Así, el padre de Clelia la amenaza con recluirla en un convento si no acepta casarse con el marqués Crescenzi (21). Y Clelia utiliza el mismo argumento para que Fabricio jure que intentará huir de la torre Farnesio cuando se lo indique la duquesa (22). Y ésta, a su vez, emplea la amenaza de

alejarse de los estados del príncipe, para postergar indefinidamente el cumplimiento del juramento que le hiciera (23).

Hemos dejado para el final el tratamiento del tema del exilio en el joven Fabricio Del Dongo, pues es fundamental en toda la vida del protagonista. La intransigencia del marqués Del Dongo y su predilección hacia el primogénito, Ascanio, hacen que Fabricio no se sienta arraigado a su hogar. El cariño de su madre y hermanas, la protección y la alegría de su tía Gina, son los medios para vencer el aburrimiento del castillo de Grianta. El desembarco de Napoleón se le presenta como la ocasión de abandonar su casa paterna y dirigirse al extranjero a brindar su apoyo al emperador. Se mezclan, en esta decisión, la admiración hacia la persona y las ideas liberales que representa -odiadas por su padre-, y el deseo de escapar al aburrimiento mediante una singular aventura. El resultado final es el exilio forzado, tras la denuncia efectuada por su propio hermano. El jefe de policía, el barón Binder, da a entender a la madre de Fabricio que sabe dónde se encuentra el prófugo, acusado de llevar promesas a Napoleón y de viajar sin pasaporte. Y al respecto medita la condesa Pietranera: "...¿no es eso como decimos que elijamos nosotros si preferimos el exilio?" (24).

Comienza así el primer exilio de Fabricio, cuya primera etapa se desarrollará en Romañano, cerca de Novara, en Piamonte. Se producirán encuentros de Fabricio con su tía en Piacenza (25), y con su madre en Belgirate, en la orilla piamontesa del lago Mayor (26), pero no regresará a Parma. Acepta el consejo de su tía y se dirige a Nápoles a estudiar teología. Durante los cuatro años de esta segunda etapa "el conde no quiso permitirle nunca ni una sola visita a Parma" (27).

Luego de su regreso y la obtención del cargo de primer vicario general del arzobispo de Parma, Fabricio debe sufrir un nuevo exilio tras matar en defensa propia a Giletti, quien estaba celoso de su relación con la pequeña Marietta. Una primera etapa se desarrolla en Ferrara (28) y luego pasa a Bolonia (29). Allí compite con el conde M. por el amor de Fausta F., una cantante famosa. Cuando el conde se entera de la verdadera identidad de Fabricio, y que "no podía aparecer por Parma" (30), se traslada con Fausta a dicha ciudad. Fabricio se arriesga al instalarse en un pueblo cercano y, más aun, al concurrir varias veces a Parma. Luego de un duelo con el conde M. inicia una tercera etapa en Florencia a la que sigue una cuarta en Bolonia.

Este segundo exilio termina con su detención y su prisión en la torre Farnesio. Allí descubre, por primera vez en la vida, su capacidad de amar, de la que anteriormente se había sentido tan desprovisto. Este amor le permite soportar los rigores de la prisión y lo colma de felicidad. Por ello, lo aterra la idea de un

nuevo exilio tras una fuga, pues estaría privado de la felicidad de ver a Clelia diariamente (31).

Sin embargo, ante la presión de Clelia, como hemos visto, la fuga se produce y comienza su tercer exilio, en Belgirate, primero, en territorio piamontés, y luego en Locarno, Suiza.

Tras la absolución lograda en un nuevo proceso, Fabricio puede retornar a Parma y ocupar su cargo de vicario general del arzobispo Landriani.

Finalmente, tras las muertes de Sandrino y Clelia, teniendo "demasiado amor, y demasiada fe, para recurrir al suicidio" (32), comenzará su cuarto y definitivo exilio en la cartuja de Parma (33). Y éste será breve. Todos los espíritus sensibles que amaron con pasión conviven poco tiempo con su dolor: Clelia muere pocos meses después que su hijo Sandrino; Fabricio sólo estará un año en la cartuja, y Gina sobrevivirá muy poco a su amado sobrino.

Concluimos que el tema del exilio es predominante en *La Cartuja de Parma*, tanto por la incidencia en la vida del protagonista, como por afectar también a casi todos los personajes principales, quienes o son exiliados o procuran el destierro de sus enemigos, son amenazados o amenazan con el exilio, lo aceptan o rechazan como solución a un conflicto.

Y opinamos que, dejando, obviamente, de lado las tres obras del llamado ciclo autobiográfico -*Vida de Henri Brulard, Diario y Recuerdos de egotismo*-, ésta es la novela más autobiográfica de Stendhal (34).

Si destierro es, en sentido figurado, el "sitio muy apartado de lo más céntrico y concurrido de una población, o de otro sitio, preferido por alguna razón o motivo" (35), desterrado se sintió Henri Beyle en Civitavecchia. Luego de treinta meses de ausencia añora a París. Escribe a su amigo Domenico Fiore: "Voy a Lutecia a ver las calles, los escaparates de las librerías y todos los teatros renovados con sus obras y autores en treinta meses" (36).

Italia sirvió a Stendhal de inspiración, pero no fue sede propicia para la creación. Señala con acierto Consuelo Berges: "...en los dieciséis años vividos en Italia en diversas etapas, no escribió Stendhal por entero ninguno de sus libros fundamentales" (37).

Pero vuelto a París, en ese ambiente donde las ideas bullen y la pluma es ágil, recrea los temas de las antiguas crónicas renacentistas y vuelca en ellas sus mayores inquietudes. En ese mundo posnapoleónico, regido por monarcas despóticos, no quedan espacios para los grandes espíritus, no se reconocen los méritos de la inteligencia y sólo privan las mezquindades cortesanías. *La Cartuja de Parma* será el canto del cisne: el desilusionado Henri Beyle desnudará su alma en ella, y mostrará, entre otras cicatrices, aquellas dolorosas del exilio.

NOTAS

Todas las citas de La Cartuja de Parma corresponden a la tercera edición, Barcelona, 1992, de la editorial Planeta, en su colección Clásicos Universales Planeta, con introducción de Carlos Pujol y traducción y notas de Carlos Pujol y Tania de Bermúdez-Cañete.

1. STENDHAL (Henri Beyle): Obras Completas. Recopilación, traducción, ensayo biográfico y prólogos de Consuelo Berges. México, Aguilar, 1964, pág. 188.

2. Sapiens, Enciclopedia Ilustrada de la Lengua Castellana, Buenos Aires, Sopena, 1961.

3. "...esta misma noche Su Alteza Serenísima mandará decir a la marquesa Raversi que le aconseja irse al campo para descansar de las fatigas que ha debido causarle cierto proceso del que ha estado hablando en su salón al comenzar la velada." pág. 263.

4. pág. 271.

5. pág. 442.

6. pág. 479.

7. pág. 264.

8. pág. 21.

9. pág. 380.

10. pág. 256.

11. "Echado por la indignada duquesa, osó presentarse de nuevo, tembloroso y de lo más infeliz, a las diez menos tres minutos. A las diez y media, la duquesa subía a su coche y salía hacia Bolonia. En cuanto estuvo fuera de los estados del príncipe le escribió al conde: "El sacrificio está hecho (...) Sólo le pido una cosa, no me obligue a volver jamás al país que he dejado..." (pág. 502).

12. págs. 503, 529 y 530.

13. pág. 483.

14. pág. 483.

15. pág. 484.

16. pág. 365.

17. pág. 366.

18. "El general estaba por entonces refugiado en Turín, y enfermo de disgusto." (pág. 483). "...don Césare fue a decirle a su sobrina que entre sus manos estaba la vida de su padre, enfermo de desesperación. Hacía meses que no había estado en una corte. Clelia quiso ir a ver a su padre, refugiado, con un nombre falso, en un pueblo de las cercanías de Turín; porque se había imaginado que la corte de Parma reclamaba su extradición a la de Turín, para someterle a juicio. Le encontró enfermo y casi loco." (pág. 486).

19. pág. 374.

20. Obras Completas, pág. 184.

21. "Sólo unas palabras de todo aquel discurso le habían impresionado a Clelia; y era la amenaza de ser encerrada en el convento, y por lo tanto alejada de la ciudadela, justo en el momento en que la vida de Fabricio parecía estar sólo pendiente de un hilo..." (págs. 342-343).

"Y, para colmo de desdichas, lo que determina toda mi conducta es precisamente el temor a verme lejos de la ciudadela y encerrada en un convento" (pág. 344).

"...pero tuvo la flaqueza de ceder a la amenaza que le había hecho su padre de mandarla inmediatamente al convento." (pág. 347).

22. "...va usted a darme su palabra de honor de que obedecerá a la duquesa, y que intentará huir el día que se lo ordene y del modo que ella le indique, o mañana por la mañana me recluyo en un convento, y aquí le juro a usted que en la vida le dirigiré una sola pa

ntera..." (pág. 98).

"La profunda pena por el exilio de Fabricio..." (pág. 99).

"Era necesario que en su exilio en Romañano..." (pág. 102).

"El conde pensó que el exilio era un asunto sin remedio". (pág. 117).

25. pág. 132.

26. pág. 134.



27. pág. 142.

28. pág. 214.

29. pág. 215.

30. pág. 234.

31. "...suponiendo que los peligros que le describía fueran bien ciertos, ¿acaso era mucho pagar con algunos riesgos momentáneos la felicidad de verla a diario? ¿Qué vida llevaría cuando estuviera refugiado en nuevo en Bolonia o en Florencia?; pues, escapándose de la ciudadela, no podía ni soñar que le permitieran vivir en Parma." (pág. 362).

32. pág. 529.

33. pág. 529.

34. Una demostración exhaustiva de todas las señales autobiográficas excedería los límites y el tema del presente trabajo. Baste con la enumeración de algunos aspectos: resentimiento contra el padre y sus ideas; odio del hermano mayor (hermana menor en su vida); admiración por Napoleón; placer por las excavaciones (Fabricio encuentra un busto de Tiberio [pág. 142] como el hallado por Beyle en 1832), igual al que sintiera Stendhal, contagiado por su amigo Donato Bucci; hastío en el exilio; placer por la música -especialmente Cimarosa y Mozart-, etc..

35. Sapiens, op. cit., sub voce destierro

36. Obras Completas, pág. 184.

37. ibidem, pág. 188.

BIBLIOGRAFIA

AUERBACH, Erich: *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1a. edición Planeta, 3a. edic., 1992).

STENDHAL: *La Chartreuse de Parme*. Préface, commentaires et notes de Victor Del Litto. Paris, Librairie Générale Française, 1983.

Se terminó de imprimir durante el mes de
julio de 1998, en los Talleres Gráficos de la
Dirección de Impresiones de la
Universidad Nacional del Nordeste,
Resistencia, Chaco, República Argentina.