

**A
C
T
A
S**

**IX JORNADAS
NACIONALES
DE
LITERATURA
FRANCOISA**

**15 al 18 de mayo
de 1996**

Tomo II

CORRIENTES

**IX JORNADAS NACIONALES DE
LITERATURA FRANCESA**

15 al 18 de mayo de 1996

CORRIENTES

INDICE

- LES VILLES, PARIS ET ROME, DANS LA MODIFICATION DE BUTOR.
Paul Guilmot. 3
- EL DOBLE EXILIO EN LE TESTAMENT FRANCAIS DE ANDRÉ MAKINE
Malvina E. Salerno. 11
- PARIS: ANCRAGE DE LA MEMOIRE DES HERUS DE MODIANO
Martha Graciela Mendez. 17
- L'EXIL, CONFIGURATION DU MAL DANS ÉTOILE ERRANTE DE JEAN
MAIRE GUSTAVE LE CLÉZIO
Marta Celi de Marchini. 25
- NUEVAS VERTIENTES DE LA NOVELA POLICIAL: LES GOMMES DE
ALAIN ROBBE - GRILLET Y LA PESQUISA DE JUAN JOSÉ SAER
Oiga Steimberg de Kaplan. 37

Les villes, Paris et Rome, dans *La Modification* de Butor.

Paul Guilmet
Alliance Française de Mar del Plata
Universidad Nacional de Mar del Plata

La Modification de Michel Butor, roman susceptible de multiples perspectives, ouvre la voie à de nombreuses interprétations. Dès la première page, le lecteur est comme subjugué, interpellé, vouvoyé et compromis ainsi dans un récit qui module sa lente et monotone mélodie en un long monologue intérieur, récusé d'abord comme procédé littéraire et finalement admis par l'écrivain dans une forme intermédiaire entre la première et la troisième personne. (1)

Cette méditation pointilleuse et minutieuse, parfois languissante, se développe à la manière d'un poème aux strophes envoûtantes dont l'architecture se construit et se déploie à partir d'une réflexion présente à laquelle se superpose tant le passé que l'avenir dans une sorte de mise en abîme inaugurée par Gide dans *Les faux monnayeurs*.

A tout bout de champ naissent le pointillisme et la minutie tant dans la liaison opérée entre le temps et l'espace que dans l'importance attachée aux gestes et aux attitudes, considérés davantage comme objets décomposables en leurs éléments les plus simples que comme expression et signe d'émotions ou de sentiments.

On est frappé aussi par l'observation apparemment rigoureuse de la règle classique des trois unités : Butor a réussi ce tour de force de nous enfermer pendant vingt quatre heures dans un compartiment de troisième classe d'un train qui nous emporte de Paris à Rome, où sont confinés des voyageurs originaux et de toutes catégories qui montent et descendent au gré des gares pour que nous partagions au long de cet interminable itinéraire l'évolution d'un personnage sans guère de relief, décidé au départ de Paris à recommencer sa vie et qui, arrivé à Rome, renonce à son projet. C'est ici que se dessine une dernière perspective dont il faut souligner l'importance, car, mentionnée par Butor lui-même, elle engendre le roman, embrassant et impliquant en un certain sens tous les éléments énumérés plus haut. Il s'agit de deux villes, Paris et Rome, sur lesquelles l'auteur s'appesantira pour illustrer, enjoliver, enluminer l'insignifiante et banale anecdote qui fait l'objet du récit.

Pourquoi Butor éprouve-t-il une sorte de passion pour les villes ? Déjà son premier roman, *Passage de Milan*, mettait en scène, dans une rue imaginaire de Paris, un édifice à plusieurs étages où évoluent leurs habitants dans un va-et-vient continu et où, d'une palette discrètement colorée, sont évoqués tous les facteurs qui composent une vie urbaine : le roulement régulier et bruyant du métro sous la rue qui secoue et ébranle les menus objets de la cuisine, de la toilette ou de la chambre à coucher, le clocher d'un couvent voisin, l'écho lointain des trains de banlieue, les bruits de la rue et de la circulation automobile.

Son second roman, *L'emploi du temps*, nous situait dans une ville d'Angleterre, Bleston (identifiée à Manchester où vécut l'auteur) et dans laquelle un modeste employé français en stage d'un an dans une entreprise apprend non seulement à se débrouiller dans une langue étrangère, mais aussi à tuer le temps après son travail en parcourant les rues de la ville où il observe et constate d'étranges coïncidences, où il se heurte à de mystérieux personnages, où il se perd et s'égaré dans un labyrinthe d'indices et de témoignages qu'il essaie de démêler en tenant ferme dans sa main le tenu fil d'Ariane ravie au hasard des circonstances.

D'un édifice dans une ville, on est passé à une ville considérée comme un univers ésotérique. Le troisième roman, *La Modification*, met en scène deux villes, Paris et Rome. Pourquoi deux villes ? Dans *L'emploi du temps*, Butor reconnaît que le personnage principal était une ville (2) et, à partir de là, il se pose la question : comment faire un roman avec deux villes ? Dans un premier moment il n'imagine pas que ce puisse être Paris et Rome, mais, à la réflexion, ces deux capitales s'imposent à lui. Il faut maintenant les relier d'une façon ou d'une autre. Parmi tous les procédés possibles, il finit par s'arrêter à un voyage en chemin de fer raconté au présent au cours duquel se grefferont, souvent dans le passé et parfois dans l'avenir, d'autres voyages qui constituent à des degrés divers dans le nivellement de la pensée une sorte d'alternance chronologique, le tout centré sur un personnage qui vit une aventure sentimentale.(3) La primatie est accordée ici au cadre, les deux villes, une structure que l'on remplit ensuite par une histoire, une anecdote qui se situe au second plan. Cependant une lecture superficielle pourrait nous induire d'emblée en une tentation dans laquelle la psychologie occuperait la première place.

Quoi de plus facile en effet qu'assimiler *La Modification* à un drame romanesque où les sentiments, les mouvements du cœur déterminent le sens de l'intrigue. Qui est donc ce Léon Delmont, représentant à Paris de la maison Scabelli dont le siège est à Rome et obligé en raison de ses fonctions à la navette régulière entre les deux capitales, qui est-il sinon un homme assez médiocre, fatigué de son

mariage avec sa femme Henriette, sans guère de communication avec ses trois enfants, et essayant, sur les instances de son épouse, de renouer avec elle, après dix-huit ans d'usure conjugale, en refaisant une sorte de nouveau voyage de noces, pour y retrouver le charme du premier amour ! Quoi de plus normal que l'échec de cette tentative et quoi de plus logique que tomber aussitôt dans les bras d'une employée d'Ambassade à Rome, elle aussi frustrée par le décès accidentel de son mari et de prétendre recommencer avec elle une nouvelle vie ! Quoi de plus naturel alors que l'idée de ramener à Paris le nouvel amour pour qui on aura trouvé un travail et quoi de plus enthousiasmant que planifier un voyage d'amour et non d'affaires pour transmettre, après bien des tergiversations, la bonne nouvelle de cet emploi et donc la possibilité de vivre désormais ensemble à Paris ! Mais quoi de plus décourageant et de plus triste que se rendre compte après une réflexion de presque vingt quatre heures que cette décision longuement mûrie n'est qu'un leurre et qu'au lieu d'en faire part à la bien-aimée, il faudra se résigner à demeurer trois jours dans la ville sans la voir, parce que, tous comptes faits, on a pris conscience qu'on ne l'aimait pas ou plutôt qu'on ne l'aimait qu'à Rome !

C'est ici que l'interprétation psychologique bascule et perd de sa force pour nous laisser en présence d'une composition architecturale dessinée avec une précision de miniaturiste. Il ne s'agit pas, comme le dit Ricardou, d'exprimer ou de représenter quelque chose qui existerait déjà, il s'agit de produire quelque chose qui n'existe pas encore.(4) Cette création se résume dans une construction à divers étages. Butor, en nous tentant du côté psychologique, s'est en quelque sorte moqué de nous en parodiant le roman classique. Mais ce qui l'intéresse au contraire, ce n'est pas l'intrigue, banale à souhait, mais ce que permet cette intrigue. Grâce à elle, nous sillonnerons les espaces urbains, nous pourrions apprendre ce qu'est la ville, nous pourrions découvrir le génie du lieu, c'est-à-dire le pouvoir particulier que prend tel lieu sur l'esprit ... « *On peut étudier l'effet que produit sur nous une ville, à l'égal d'un tableau, ou d'un livre* ». Quel abîme sépare ici Butor de Canms quand ce dernier affirme dans *La Peste* : « *Une manière commode de faire la connaissance d'une ville est de chercher comment on y travaille, comment on y aime et comment on y meurt* ». (6) Rien de pareil ne se fait jour chez Butor. Ce qui le subjugué, c'est la lecture, et, pour y arriver, ce qu'il affectionne, c'est la construction par niveaux. La chose sautait aux yeux dans son premier roman où les habitants de l'édifice se croisaient, se parlaient, montaient et descendaient les étages. C'était non moins flagrant dans *L'emploi du temps* : le nouvel arrivé à Bleston s'y enlise dans un concours de circonstances reproduisant à des degrés divers un même événement dont la lecture ultime lui reste indéchiffrable. Cela reste tout aussi vrai pour *La Modification* (11) le voyage, objet du récit, s'enchevêtre sur d'autres voyages, dans le passé, l'essai d'un nouveau voyage de noces avec Henriette, la première rencontre dans le train avec Cécile au retour de ses vacances en France,

le début de l'idylle, le retour à Rome ensemble, le voyage de Léon avec Cécile pour un séjour à Paris, les voyages successifs de Léon à Rome : tout se construit à partir de ces allées et venues constantes où le présent chevauche sur le passé pour déboucher finalement sur un déchiffrement, sur une lecture tant de Paris que de Rome.(7)

Le voyage improvisé, début de la narration, qu'entreprend Delmont, se transforme en une nouvelle initiation à la réalité de Paris et de Rome, initiation en quelque sorte définitive qui s'ajoute et s'enchaîne sur des apprentissages antérieurs et sans nul doute provisoires. Au départ du train à Paris, Delmont savoure par avance son arrivée à Rome avec le brin de toilette, les boissons chaudes, la flânerie dans les rues, l'attente et la surprise à le voir de Cécile, sortant de chez elle pour se rendre à son travail. Cette vision d'avenir oriente sa pensée vers la première rencontre avec Cécile dans le train qui la ramenait à Rome, ses vacances à Paris terminées. La passion grandira entre les deux amants qui, lors des voyages réguliers de l'employé de Scabelli, visiteront, aux heures creuses, les monuments romains. Pour lui, visiter Rome sans elle n'implique nullement l'amour de Rome, mais la passion que Cécile inspire en colore si bien toutes les rues que, rêvant d'elle auprès d'Henriette, il rêve de Rome à Paris. C'est bien ce qu'il éprouve quand, se retrouvant à Paris après un séjour romain, il prolonge dans les rues parisiennes l'itinéraire romain, se donnant ainsi l'illusion de la présence de sa maîtresse. De même, l'imaginant définitivement à Paris, Rome perdra tout intérêt. Si, pour affaires, il en reprend le chemin, l'envie lui manquera de s'y rendre. Si alors il passe son temps à visiter des musées, cette conduite conservera comme unique signification la célébration et la commémoration des débuts de son amour. De même encore, se voyant dans quelques heures à Rome conversant avec Cécile du travail qu'il a obtenu pour elle et parlant une dernière fois de Rome avec elle et à Rome même, il prend conscience de l'identification qui s'est cristallisée entre la ville et sa maîtresse. Cette cristallisation se fortifie au point que Cécile est aimée non pour elle-même mais parce qu'elle reproduit l'image et exprime le visage de Rome.

Toute illuminée de l'auréole romaine, Cécile la verra s'éteindre sans doute dès qu'elle s'installera à Paris. On se tromperait cependant si on réduisait la réflexion du protagoniste à une évolution psychologique. Le récit fournit plutôt l'occasion d'une succession entrecroisée de voyages comme si les déplacements spatiaux dans un sens ou dans un autre engendraient le poème dans lequel le présent dramatique que l'on croit périmé annonce un avenir apparemment sans nuages. La chose devient plus évidente encore si l'on confronte le début et la conclusion du roman : quand le train part de Paris, Delmont envisage d'y ramener sa maîtresse ; débarquant à Rome, il projette d'y revenir avec Henriette, sa femme. Au début donc sa femme représente une conclusion, l'échec d'une existence ; sa maîtresse, le

commencement d'une nouvelle vie, le projet d'une réussite et la réussite d'un projet. Tout se modifie au cours du voyage. Plus on se rapproche de Rome, plus on éprouve le besoin de revenir au point de départ. Mais à Paris on n'a plus que Rome en tête. C'est le proverbe à l'envers : loin des yeux, près du coeur. (8)

La richesse du roman ne s'épuise ni dans son architecture poétique, ni dans le bannissement partiel de sa psychologie. Il y a, chez Butor, croyons-nous, une autre tentative, celle, d'un approfondissement que j'appellerais métaphysique. Le Nouveau Roman, on le sait, se situe dans le mouvement philosophique qui, influencé par l'évolution de la science dans sa prétention à l'objectivité, tend à supprimer le mystère du sujet, pour le réduire à un simple objet analysable. Butor nous a montré des personnages qui s'agitaient comme des objets sur la scène de l'existence, il a décrit deux villes déchiffrées dans leurs coulisses par ces acteurs, mais s'il n'a pu éviter d'être quelque peu psychologue, il reste que dépouillant les objets de leur signification initiale, il nous introduit presque automatiquement dans un autre univers qui pourrait être celui de l'être des choses. Dès les premières lignes du récit, nous y sommes plongés. Au lieu de dire : « Léon Delmont entra dans le compartiment », il nous interpelle et passe au crible nos gestes : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant ». (9) Cet émiettement d'une conduite toute simple ne ressemble-t-il pas à une nouvelle approche de la réalité ? Ce n'est plus la signification qui accapare notre attention, car, comme l'affirme Alain Robbe-Grillet, « ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel et irréductible à de vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup (sans le vouloir) leur réalité ». (10)

Peut-on appliquer ce principe aux deux villes de *La Modification* ? En un sens, oui, car jamais ces deux villes ne sont décrites en fonction de leur signification, mais plutôt en fonction d'une certaine identification : la ville-objet devient Henriette ou Cécile, personnages qui, eux aussi ne sont jamais décrits pour eux-mêmes, mais uniquement à partir des gestes, des attitudes, des dialogues qui composent leur être dans une vague unité. En réalité, nous n'atcignons d'eux que ce qui en eux s'effiloche au cours de leur histoire. Devant nous un être se démantèle, se désarticule. La destruction de la réalité, le démantèlement des personnages ou des villes nous mettent-ils en présence d'un rien, d'une sorte d'objet qui n'a plus rien de réel ou, au contraire, nous rapprochons-nous par là d'une vraie réalité finalement dépouillée de toutes les scories accumulées par les cultures successives ? Henriette, Cécile et Delmont ne sont, en dernière instance, que de pâles objets réduits à leurs relations avec les deux villes. Rome, dans le cas de Delmont, prend la forme du corps de Cécile qu'il parcourt amoureusement dans les rues, les

musées, les monuments. Les images voluptueuses qui surgissent de temps à autre ne sont pas tant celles de la chambre de l'appartement où il rejoint Cécile, mais celles de la Piazza Navone, la façade courbe et sensuelle de l'Église Sainte Agnès, et la fontaine des fleuves au centre, comme si, au corps féminin Delmont préférerait embrasser l'âme de la ville ! Mais parlant de la sorte, ne sommes-nous pas retombés dans l'analyse psychologie ?

Nous touchons ici l'ambiguïté du Nouveau Roman qui ose prétendre à une nouveauté absolue en narration. Est-il possible d'éliminer tout mouvement psychologique et de se limiter à la description d'objets sans signification. Sur ce point, Sabato a raison de désavouer les nouveaux romanciers. Mais par ailleurs, ceux-ci qui, culturellement, se situent dans ce que Charles Moeller désigne par Littérature-objet, (11) s'efforcent avec succès ou non d'atteindre une réalité vidée de ses connotations psycho-sociales, pour toucher du doigt les choses vues non seulement dans leur être singulier, mais dans leur surgissement originel et original. Ne serait-ce pas ce qu'a tenté Butor quand, prenant pour cadre deux capitales européennes, il leur retire leur rôle propre pour les enrober dans une histoire d'adultère où la conclusion rejoint le point de départ comme s'il voulait nous redire à nous qui, de par son style même, sommes impliqués dans cette aventure, que le voyage d'une ville à l'autre n'a pas de sens ou n'en acquiert un que dans la mesure où nous rebroussons chemin, pauvres fantoches que nous sommes, balancés et partagés entre des options impossibles et, en fin de compte, privés de tous nos atouts, restant en vie comme des pantins dénudés et ramenés malgré nous à notre point d'origine ?

Ce dépouillement final se résume-t-il dans la conscience que nous prenons de l'illusion du mouvement, la découverte d'un ordre qui finit par s'imposer en dépit de nos protestations ? ou bien serait-ce l'installation d'un désordre définitif ? Pénétrons-nous dans l'être ou dans notre néant ?

Rome et Paris ne seraient-elles dans ce cas deux pôles, l'un positif, l'autre négatif, comme si la trajectoire de Delmont, la nôtre peut-être, n'avait été qu'un appel éphémère à la plénitude et son retour à Paris une réponse désabusée et un reflux vers un néant probable ?

N'est-ce pas ce que suggère le voyageur ou Butor lui-même peut-être, quand, arrivé presque à destination, il semble indiquer que Rome, à un moment donné de l'histoire, a été une référence sûre, un point d'appui solide, tandis qu'aujourd'hui cette base s'est effondrée et n'a pu non plus se reconstruire à Paris ?

Cette alternance ambiguë s'avère encore plus manifeste dans le livre que se propose d'écrire Delmont au sortir de sa lancinante rêverie métaphysique. N'aurions-nous pas là, dans cette oscillation entre deux villes, une indication très nette que la recherche du réel et son éventuelle découverte demeure une tâche à la fois nécessaire et impossible ? En ce sens, Butor nous aura donné un témoignage transparent de l'opacité de l'homme dans son effort pour rejoindre la réalité et coïncider avec lui-même.

Mar del Plata, 1er mai 1996

NOTES

1. Entrevue accordé par Michel Butor dans *Le Figaro Littéraire* du 7 décembre 1957, cité dans l'ouvrage de Roland BOURNEUF et Rea OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, PUF, p. 191.
2. Butor ira plus loin encore quand, dans *Génie du lieu*, il se promène et évoque plusieurs villes, sans parler d'une longue analyse de l'Égypte.
3. Entretien de Butor avec Jean-Louis de RAMBURES dans *Le Monde*, juin 1971. Cité par Jean RICARDOU, *Le nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990.-
4. Jean RICARDOU, op.cit., p.50.
5. Entretien de Butor avec Madeleine CHAPSAL, dans *Les Ecrivains en personne*, Paris, Julliard, p.66. Cité par RICARDOU, op.cit., p.160.
6. CAMUS, *La Peste*, coll : Folio, Paris Gallimard, 1978, p. 11.
7. Le même phénomène de construction par niveaux se retrouve dans *Degrés*, dont le titre est significatif à cet égard.
8. RICARDOU, op.cit., p.53.
9. *La Modification*, p.9.
10. Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p.19.
11. Charles MOELLER, *Le théologien devant l'évolution de la littérature au XXe siècle* dans *Bilan de la théologie du XXe siècle*, Tournau-Paris, Casterman, p.107.

BIBLIOGRAPHIE

NB. Nous mentionnons ici uniquement les ouvrages auxquels nous avons eu accès, soit directement, soit indirectement par des citations.

- Michel BUTOR, *La Modification*, coll. 10/18, Paris, Ed. de Minuit, 1970.
- Michel BUTOR, *L'emploi du temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- Michel BUTOR, *Passage de Milan*, Paris, Ed. de Minuit, 1954.
- Bernard LALANDE, *La Modification*. Butor, Profil d'une oeuvre, Paris, Hatier, 1972.
- R : M : ALBERES, *Butor*, Classiques du XXe siècle, Paris, Ed. Universitaires, 1964.
- Jean RICARDOU, *Le nouveau roman*, suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1991
- Annie ARNAUDIES, *Le nouveau roman*, I. Les matériaux ; II. Les formes, Paris, Hatier, 1974.
- Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Coll. Points, Paris, Seuil, 1972.
- Ernesto SABATO, *Algunas reflexiones a propósito del « nouveau roman »*, en *Sur*, nov. y dic. 1963, pp. 42-67
- Michel BUTOR, Claude OLLIER, etc., *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, I. Problèmes généraux ; 2. Pratiques, Coll. 10/18, Publications du Centre Culturel de Cerisy-La-Salle, Paris, Union général d'Éditions, 1972.
- Roland BOURNEUF et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981.
- Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- Françoise VAN ROSSUM-GUYON, *Critique du roman, Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

MALVINA E. SALERNO
UNIV. DE BUENOS AIRES
UNIV. N. DE LA PLATA

Andrei Makine escritor ruso nacido en Novgorod en 1957, vive en Francia desde hace ocho años. Su novela, *Le testament français*, 1995, fue premiada doblemente: con el Goncourt y con el Premio Médicis.

En el libro de Makine, el exilio es un umbral, un rito de pasaje que le permite descubrir topografías veladas, la misteriosa consonancia de instantes eternos, la penetrante armonía de lo visible revelada por la palabra y quizás, el comienzo de una vida sin quimeras.

Todo libro, en su materialidad, tiene un umbral, esa zona indócisa sin límites rigurosos, "lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia", según Gérard Genette; umbral que presenta al libro y a la vez, exige y orienta nuestra primera mirada. En la cubierta celeste, debajo del título, la indicación genérica, "roman" me hace conocer una interpretación del autor y me pide, con fuerza illocutoria: "Considere y lea este libro como una novela". Sin embargo, desde otro paratexto, una entrevista posterior a la publicación, el autor prefiere diluir las posibles semejanzas entre su vida y la novela, y además, borrar las fronteras genéricas: "Se trata de una biografía poética o de unas memorias ficticias... No todo lo que cuento ocurrió así; algunas circunstancias son totalmente inventadas". 1

Construcción y reconstrucción de tiempos y de espacios que ordenaron una vida, la autobiografía llena un vacío, hace un duelo sobre una trama de equívocos, es captura demorada en la que una voz, ansiosa de certidumbres, intenta atrapar su verdadero yo.

A través de trescientas páginas, un narrador en primera persona va a la búsqueda imperativa de revelaciones, recoge fragmentos del niño y del joven que en Saranza, creyó descubrir la verdad en "la langue grand-maternelle", la de la abuela Charlotte.

Trescientas páginas y todo está en ese comienzo: "Encore enfant, je devinais que ce sourire très singulier représentait pour chaque femme une étrange petite victoire". El misterio de lo femenino en una sonrisa y también el misterio de su propio origen. Por eso fotos, rostros de mujeres y un extraño efecto de belleza que surge de un secreto. Inclinado sobre el viejo álbum de la familia, aprende que la sonrisa efímera en los hermosos rostros era una compensación de las esperanzas frustradas, de la ausencia de lo bello y de la verdad en el mundo. Un secreto simple: era suficiente que, segundos antes del flash, pronunciaran estas misteriosas sílabas francesas: "pe-tite-pomme" y el rostro se transfiguraba: las cejas se arqueaban ligeramente, el óvalo de las mejillas se alargaba y "l'ombre d'une douceur lointaine et rêveuse voilait le regard, affinait les traits, laissait planer sur le cliché la lumière tamisée des jours anciens". (Makine, 13)

Esta es la primera leyenda del país natal. Mujeres que, como el niño, creían que la vida estaría tejida sólo por "instantes de gracia". En este desfile de rostros se destaca una mujer de rasgos finos, Charlotte, hija de Norbert y de Albertine Lemoimier, nacida en Neuilly-sur-Seine, a comienzos del siglo y perdida en la inmensidad de Rusia.

Y en el viaje del narrador por la prehistoria de su familia, una foto que no debía ver: la de una mujer con un grueso vestido de algodón y un chapka de hombre con orejeras, que estrecha en sus brazos a un niño; una intrusa cuya presencia era inexplicable. Sólo una semejanza lejana: la suave sonrisa surgida de las sílabas mágicas de Charlotte.

TALISMANES DE LA MEMORIA

Fotos, piedras que contienen el pasado y que han sido cuidadosamente guardadas en un bolso y una valija repleta de viejos diarios franceses son las llaves mágicas de otro espacio: Francia.

En vacaciones, desde el balcón que se abre sobre la silenciosa Saranza, la voz de Charlotte hace surgir toda una ciudad con sus edificios y con las agujas de las catedrales: es París, inundada por el río Sena, que en 1910 se ha transformado en un verdadero mar; los parisenses se trasladaban en barcos -cuenta la abuela- las calles parecían ríos, las plazas, grandes lagos. Desde el balcón, los niños pueden escuchar el silencio de París inundado. "Même le Président en était réduit aux repas froids!", primera réplica que resonó en la capital de "notre France-Atlantide".

Desde el rincón tranquilo de Saranza, la pequeña, "idéale pour vivre des journées semblables les unes aux autres", donde la vida pasada permanecía intensamente presente, como vivida apenas ayer.

La casa de la abuela, en el límite de la ciudad, en la "Clairière d'Ouest", construida en 1910, era una copia lejana del estilo fin de siglo, que había llegado hasta las profundidades de Rusia. La Revolución de Octubre cortó todas las tendencias del arte burgués y la campaña contra las "superabundancias arquitectónicas" consideró gratuitos los ojos de buey, los tallos de los rosales y hasta los rostros de dos bacantes que con sonrisa melancólica adornaban el balcón. Arrojadadas al jardín y recuperada sólo una, "ce visage de pierre avec son sourire flétri et ses yeux tendres nous regardait au milieu des pots des fleurs et semblait écouter les récits de Charlotte". (Makine, 35.)

Del otro lado del patio se levantaba otro tipo de construcción, una gran casa de madera, negra por el tiempo, con ventanas pequeñas. Con la vejez de dos siglos, habitada por "ies babouchkas" más folklóricos, salidos de los cuentos. Casas oscuras, de olores acres, donde la vida, la muerte, el amor y el dolor se viven de manera primitiva. "Je sentais presque physiquement, la densité charnelle des vies qui s'entremêlaient ici". (Makine, 36.)

En Saranza, la Revolución se llevó también la cúpula de la iglesia, el iconotasio, esa gran pantalla cubierta con imágenes y situada entre la congregación y el altar; en su lugar se instaló un gran cuadrado de seda blanca, "l'écran", realizado con las cortinas del inmueble "decadente" y el cine "Barricade" quedó listo para recibir a los espectadores.

Muchas veces el joven no puede traducir algunas experiencias del francés al ruso. La abuela le cuenta que, algunos años después de la visita del Zar Nicolás II a París, el presidente Félix Faure "est mort subitement à l' Elysée, dans les bras de sa maîtresse, Marguerite Steinheil..." Mientras Charlotte busca en la valija siberiana algunos diarios de la época, el joven se enreda en un intento de traducción amorosa franco-rusa; quiere en vano reemplazar a los protagonistas franceses por sus equivalentes nacionales. La belleza trágica de estas palabras, que se originan en otro sistema estelar, le hacen tomar conciencia de sus trece años y valorar la ausencia de hipocresía en el relato de Charlotte, que no era una abuela como las otras.

Desde ese momento: "Plus que jamais l'Atlantide-France me paraissait une terra incognita où nos notions russes n'avaient plus cours". (Makine, 102)

Los amantes del Elysée le ayudan a comprender mejor a Madame Bovary, a algunas escenas de Maupassant y a otros personajes literarios que parecen despertar de un largo sueño.

A través de una cronología imperfecta, porque el tiempo en "nuestra Atlántida tenía leyes propias", reconstruye algunos rasgos de ese pueblo que estaba siempre en las calles, siempre a punto de reivindicar, nunca contento con la situación adquirida, dispuesto a invadir las arterias de la ciudad para exigir y para destronar. En la calma social perfecta de su patria, los franceses se le aparecen como contestatarios por convicción.

Todo se mezcla en la cabeza del joven: "Le Louvre, Le Cid à la Comédie Française, les barricades. (...) les députés dans une barque.. et le dernier baiser du Président..." Esos anarquistas, constructores de barricadas, eran a la vez capaces de elaborar un sistema de bebidas complejo y coherente y todos esos vinos innumerables formaban infinitas combinaciones con los quesos! "Il s'agissait toujours de ces mêmes constructeurs de barricades!" (Makine, 109)

Por lo tanto, "Rabelais, qui hantait souvent nos soirées de steppes, n'avait donc pas menti". El joven comienza a comprender que la simple absorción del alimento podía llegar a ser una puesta en escena, un ritual, para un pueblo, "d'une fabuleuse multiplicité de sentiments, d'attitudes, de regards, de façons de parler, de créer, d'aimer".

Llevados de la mano de Charlotte, siguen a un joven dandy llamado Marcel Proust, hasta el café Weber donde siempre pide: "une grappe de raisin et un verre d'eau". (Makine, 110)

Desde Saranza, hundida en la noche de las estepas, perfumada de especias, el joven se pregunta si la quintaesencia de lo francés no tiene acaso su origen en el amor, pues "tous les chemins de notre Atlantide semblaient se croiser dans le Pays du Tendre". (Makine, 111)

INSTANTES ETERNOS

Discípulo de Proust, busca los instantes eternos, que hagan imposible la muerte de Charlotte. Su presencia confiere una asombrosa armonía al desierto que la rodea; su cuerpo se impregna de los olores amargos de la estepa, de la frescura de los árboles. Su presencia establece la consonancia entre el ruido melodioso de la corriente, el olor áspero de la arcilla húmeda y el de las hierbas secas, el juego de la luz y de la sombra.

"Un instant unique, inimitable dans la suite indistincte des jours, des années, des temps. Un instant qui ne passait pas". (Makine, 246)

A los quince años, en plena rebeldía adolescente, vuelve a Saranza para destruir esa Francia de la abuela Charlotte que lo ha convertido en un extraño mutante, incapaz de vivir en el mundo real. Su injerto francés lo ha distanciado de la vida soviética, donde es más fácil dejarse llevar por un movimiento colectivo dirigido por los otros.

La lengua francesa era en su infancia un dialecto familiar, "un argot intime". Ahora, algunos errores o lapsus de pronunciación que, después de un momento de duda él mismo corrige, le revelan, en un descubrimiento fulminante, que está hablando una lengua extranjera.

Antes se confundía con la materia sonora de la lengua de Charlotte sin reflexionar; ahora el francés se ha convertido en un instrumento independiente que puede manejar y darse cuenta de la extrañeza de ese acto. Esta lengua manejada, perfeccionada, afinada al servicio de los "proletarios" o de los "estetas", era precisamente la escritura literaria. (Makine, 244)

EL DOBLE EXILIO

A los veinticinco años deja Rusia. Y veinte años después, en el tren que lo conduce a París, intenta dar un nombre a todos esos años pasados lejos de Saranza. Y el único que conviene, se dice, es el de exilio, porque ha sido vivida a medias; los recuerdos permanecen opacos y los cuerpos inertes.

Y a través de los exilios, el libro habla de los extraños hilos, siempre frágiles, incompletos, que unen a los hombres más allá de los nacionalismos y, paradójicamente, desde el lugar de origen y desde la sangre.

La abuela francesa que eligió volver a Rusia y quedarse definitivamente en plena guerra, comprende a ese país. "mieux que ne le comprennent les Russes eux-mêmes". Y dice de él: "Ce pays est trop grand pour qu' ils puissent le vaincre. Le silence de cette plaine infinie résistera à leurs bombes... Jamais encore elle s'était sentie aussi proche de cette terre". (Makine, 127)

Y el narrador, formado en los relatos de la "France-Atlantide" se siente exiliado en su patria, quiere ahogar ese segundo corazón que lo ha convertido en un extranjero.

Después de la caída del muro de Berlín, entra en Francia con papeles de refugiado más un título de viajero que lo autoriza a visitar todos los países, salvo la Unión Soviética.

Refugiado en una bóveda del cementerio de Père Lachaise, revive el pasado, no como recuerdo sino como la vida misma. "Je vivais déjà sur la rive de ce courant perdu dans l'immensité ensoleillée de la steppe". En ese momento comprende que la Atlántida de Charlotte le había permitido ver, desde su infancia, la misteriosa consonancia de los instantes eternos que dibujaban otra vida, invisible, no confesable, junto a la suya. Esta vida, la esencial, debía germinar en él. Debía "preservar su eternidad y liberarla de la torpeza de las palabras vulgares, de la rutina de los gestos cotidianos, vivir, entonces, esa eternidad..."

Lo persiguen ideas de muerte. Escribir en el cementerio, rodeado de muertos, reafirma la creencia de que sólo las obras creadas al borde de la tumba pueden resistir la prueba del tiempo. Y cita ejemplos célebres: "la epilepsia de unos, el asma y la habitación forrada de corcho de otros, el exilio, más profundo que las bóvedas".

"Ma situation outre-tombe est idéale, non pas seulement pour découvrir cette vie essentielle, mais aussi pour la récréer... Je n'aurais d'autre vie que ces instants renaissant sur une feuille..." (Makine, 278)

Como *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust y como *La Modification* de Michel Butor, el libro de Andreï Makine se cierra con una promesa de escritura.

Sólo le resta el gesto fundamental: comprar un bloc de "papier-brouillon" y escribir en la primera página: "Charlotte Lemonnier. Notes biographiques".

Delante de la foto de la mujer rusa con un grueso vestido de algodón, foto que su abuela le ha enviado antes de morir, (ése ha sido su testamento) se dice: "Il faudra m' habituer à l'idée que cette femme, plus jeune que moi, est ma mère". (Makine, 309)

El libro concluye con esta promesa: "Seuls me manquaient les mots qui pouvaient le dire".

NOTAS

1. Beccacece, H. *Un discípulo ruso de Proust*. La Nación, Bs.As, dic. 1995.

BIBLIOGRAFÍA

Beajours, M. *Miroirs d'encre*. Paris, Seuil, 1980.

Bonnet, J-C. "Le fantasme de l'écrivain" en: Poétique 63, sept. 1985.

Charles, M. *Introduction à l'analyse des textes*. Paris, Seuil, 1995.

Genette, G. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987

Makine, A. *Le testament français*. Paris, Mercure de France, 1995.

Rousset, J. *Narcisse romancier*. Paris, J.Corti, 1986.

Martha Graciela Mendez

I.S.P "Dr. Joaquín V. González"

I.E.S. en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández"

Un groupe de traditions atteste le désir de l'homme de se trouver sans effort au Centre du Monde, puisqu'il ne peut vivre que dans un espace sacré, tandis qu'un autre insiste sur la difficulté à pouvoir y pénétrer. Le premier groupe met en relief une sorte de nostalgie du paradis, ce qui veut dire en même temps le désir de dépasser d'une manière naturelle la condition humaine et de récupérer la condition divine. Pour les héros de **Modiano**, étant Paris le Centre, l'espace sacré, il s'agit de récupérer la mémoire.

La construction des villes est le signe de la sédentarisation des peuples nomades, partant d'une véritable cristallisation cyclique; les villes sont carrées, donc stables. Les cités, établies au centre du monde, sont les images des centres spirituels, la représentation de l'ordre céleste.

Selon le **Robert**, ancrage signifie *action, manière d'ancrer, d'attacher à un point fixe, blocage, fixation*. Mais, depuis 1967, ancrage est aussi, et au sens figuré, *implantation, lieu abstrait de fixation*.

La crise de l'historicité marque la correspondance entre le refus du temps concret de l'homme et la terreur à se perdre, en se laissant envahir par l'insignifiance de l'existence profane. D'où la nécessité d'ancrer dans le sacré, ou dans la représentation de l'espace sacré où aucun élément n'est irréversible et aucune transformation n'est définitive; le présent est atemporel, le temps cyclique.

Les villes sont des formes a priori à l'intérieur desquelles une histoire peut se construire. La ville est, éventuellement, la mémoire. Pourtant, la mémoire déborde tout lieu; c'est pourquoi, si elle veut s'inscrire dans l'espace, elle ne peut se faire que monument. Le récit fonde le lieu; l'espace de l'écriture comme préfiguration du temps⁽¹⁾ fonde la ville, le site géographique a une existence subordonnée. Mais, comment produire de la mémoire dans un espace? Ou c'est plutôt la mémoire qui produit l'espace?

Je 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 souviens de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique.⁽²⁾

L'obsession des années noires obéit à un ancrage dans ce que **Modiano** appelle son "paysage naturel". Son tableau de Paris sous l'occupation, surtout dans les premiers romans, n'est pas réaliste. Il

transpose à volonté, change les noms des lieux, brouille ses sources et, au nom de cette mémoire pré-natale, crée une vision fantastique et surnaturelle, enveloppée d'un brouillard épais et presque toujours noire.

C'est à partir de ce paysage urbain "occupé" qu'il sera toujours question dans ses romans d'un climat sordide et bizarre, avec des bars, des boîtes et des bordels, des voitures de luxe, des modes vestimentaires, des faux papiers et des faux noms. Ce monde de spéculation et de mégalomanie est à la base de la crise de l'historicité et évidemment n'est pas différent de celui des années soixante quand les héros, personnages-narrateurs-enquêteurs, de **Modiano**, essaient d'ancrer la mémoire dans la ville rassurante parce que dangereuse où ils ont perdu la trace de leur passé.

Un livret de famille, titre du cinquième roman de **Modiano**, est un registre "pour mémoire" des événements les plus importants de la vie publique d'un individu. À partir de l'épigraphe de **Char**, *Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir*, la majeure partie du roman se constituera par les souvenirs des personnages et leurs efforts pour se souvenir, ou pour oublier si nous puisons dans le sens d'achever. La mémoire se présente ambiguë, floue et entraîne l'absence de certitude. **Modiano** se sert de l'écriture comme un moyen de reconstituer des identités que l'état civil ne garantit pas.

Le narrateur de *Livret de famille* découvre, par hasard, l'appartement où il a vécu quand il avait quatorze ans. En déambulant dans les pièces vides, la progression dans l'espace est aussi une progression dans le temps, qui l'introduit dans une époque soudainement ressuscitée. La mémoire le renvoie, encore, aux années de l'occupation par l'ancrage de sa mère dans cet appartement, quai Conti, sur la Seine, à Paris.

À la fin d'une journée de juin 1942, par un crépuscule aussi doux que celui d'aujourd'hui, un vélo-taxi s'arrête, en bas, dans le renforcement du quai Conti, qui sépare la Monnaie de l'Institut. Une jeune fille descend de vélo-taxi. C'est ma mère. Elle vient d'arriver à Paris par le train de Belgique.⁽³⁾

La mémoire du narrateur se situe en même temps vers la fin des années cinquante. La ville, sombre et étrangère pour ses parents, se présente à lui claire et rassurante; il n'a pas encore de mémoire, malgré la mémoire pré-natale. Probablement, sa mère avait commencé à construire l'oubli un soir de mai 1945 quand les quais du Louvre étaient illuminés, la foule envahissait les berges de la Seine et le jardin du Vert Galant et dans le renforcement du quai Conti, on avait improvisé un bal musette.⁽⁴⁾

À quinze ans, lorsque je me réveillais dans cette chambre, je tirai les rideaux, et le soleil, les promeneurs du samedi, les bouquinistes qui ouvraient leurs boîtes, le passage d'un autobus à plate-forme, tout cela me rassurait. Une journée comme les autres. La catastrophe que je craignais, sans très bien savoir laquelle, n'avait pas eu lieu.⁽⁵⁾

Vingt ans après, plus il s'enfonce dans cet itinéraire de mémoire, plus la lumière devient de moins en moins nette. l'espace se rétrécit, jusqu'à ce que, à l'arrivée de l'homme de l'agence, on ne voit plus rien, sauf les taches, les points lumineux et les treillages qu'un bateau-mouche reflétait sur les murs.

Pour les héros de **Modiano**, Paris constitue, à la fois, le sujet et l'objet de la mémoire. Paradoxalement, chaque fois que le narrateur-personnage l'évoque, une rupture dans la chaîne immémoriale du temps se produit.

Une ville est essentiellement ce que ceux qui y vivent ne voient pas ou ceux qui y ont intérêt veulent cacher. Quelle que soit l'intention de tromper, une ville, comme le corps, est invisible du dedans. Ce que l'on voit, c'est l'image; image du corps, image de la ville, image de l'histoire. Une image de ville n'est qu'une image, pas un tableau et surtout pas l'intermédiaire entre la réalité et la ville, son histoire et la mémoire que l'on pourrait garder d'elle sous forme d'archive photographique.

Le plan d'une ville est son image, sa représentation. A l'aide d'un plan de Paris, **Modiano** manipule le temps et l'espace et mêle l'imaginé et le réel. Il s'agit encore d'un livret illusoire, qui sert à ancrer les itinéraires de ses héros. Les itinéraires fournissent un cadre chronologique pour un récit où la chronologie n'a en réalité pas plus d'importance que l'unité de lieu.

Malgré l'apparente localisation de ses récits, **Modiano** rejette toute notion d'identité qui s'attache à un lieu particulier. Derrière cette recherche d'ouverture se cache la peur de ce qui peut se produire quand l'identité se définit trop nettement, ou se fige.

La tentative de capter les fils du temps amène le héros de **Livret de famille** à se figer sur le plan de Paris, à ancrer dans Paris; il s'agit, en partic, de sauver une identité qu'il a du mal à affirmer. Pourtant, il n'est, lui-même, qu'une image; fragmenté et dispersé dans la bureaucratie organisée, il se perd dans les rues de Paris lorsqu'il veut arriver à la mairie pour inscrire sa fille à l'état civil.

Je regardai ma montre. Seize heures cinquante et une. L'état civil allait fermer. Une panique me prit. Et si on refusait d'inscrire ma fille sur les registres de la mairie? J'ouvris la boîte à gants croyant y trouver un plan de Paris et de sa banlieue⁽⁶⁾.

L'inscription de sa fille, encore depourvue de mémoire, dans son livret de famille, marque le point de départ d'une reconstitution de l'image, à partir de fragments découpés, de morceaux de mémoire, qu'il essaie de rassembler.

On peut dire sans exagération que toute l'œuvre de **Modiano** est personnelle au sens où le moi cherche toujours à s'y exprimer. Il se trouve dans un espace flou, entre l'autobiographie et le roman. L'époque de son adolescence a la tonalité d'un Paris quadrillé, sous surveillance policière, assez proche du climat des années noires. Consulté à ce propos, l'écrivain définit l'adolescence comme un moment de

fragilité à tonalité un peu glauque: "c'est une lumière qui m'est naturelle", dit-il, comme s'il avait du mal à sortir de cet âge, comme s'il était un éternel adolescent.

La question de l'exclusion est aussi pour lui, et, par conséquent, pour ses personnages, une affaire de la mémoire pré-natale. La pensée raciste repose sur le postulat "essentialiste" de la fixité de l'"essence" ou de la "nature" que tout individu humain possède en raison de sa naissance, ou d'une appartenance d'origine posée comme première ou déterminante.

La peur le gagnait (le père du narrateur), comme en cette fin d'après-midi de l'été 43. Une pluie d'orage tombait et il était sous les arcades de la rue de Rivoli. Les gens attendaient en groupes compacts que la pluie s'arrêtât. Et les arcades étaient de plus en plus obscures. Climat d'expectative, de gesies en suspens, qui précède les rafles. Il n'osait pas parler de sa peur. Lui et ma mère étaient deux déracinés, sans la moindre attache d'aucune sorte, deux papillons dans cette nuit du Paris de l'Occupation où l'on passait si facilement de l'ombre à une lumière trop crue et de la lumière à l'ombre.⁽⁷⁾

Cette peur pousse le père à procurer ancrer l'identité de ses enfants dans une appartenance, la mémoire reconstruit la cérémonie de sacralisation de l'identité, le baptême à Biarritz lorsqu'il avait cinq ans: fausse solution qui conduit, en définitive, à la perte de fixation, à l'obsession et finalement à l'amnésie. La question de l'exclusion traverse de part en part les héros de Modiano: exclusion, exil volontaire, perte de mémoire.

Je crois que la guerre de Corée y était pour quelque chose et qu'on avait décidé, à cause d'elle, de nous éloigner de Paris, et de nous baptiser par prudence, en pensant à la guerre précédente.⁽⁸⁾

Un livret de famille suppose, nécessairement, l'affirmation de la naissance de celui qui inaugure un nouvel itinéraire familial. **Du plus loin de l'oubli**, le dernier roman de Modiano, s'appuie sur un extrait d'acte de naissance que le narrateur-enquêteur-personnage (le même?) demande à la mairie de Boulogne Billancourt, à son retour d'un long voyage dont il ne donne vraiment, aucune piste. Comme toujours, les temps se confondent et le fait d'être à Paris déclenche le fonctionnement de la mémoire. Les souvenirs se pressent et les gens et les événements se dessinent sur une rue, un café, une gare, comme s'ils étaient marqués sur un plan.

Juste avant d'arriver à la porte de la Muette je m'étais assis sur le banc d'un square. Ce quartier m'évoquait des souvenirs d'enfance. L'autobus 63 que je prenais à Saint-Germain-des-Près s'arrêtait porte de la Muette et il fallait l'attendre vers six heures du soir après une journée passée au Bois de Boulogne. Mais j'avais beau rassembler d'autres souvenirs plus récents, ils appartenaient à une vie antérieure que je n'étais pas tout à fait sûr d'avoir vécue.⁽⁹⁾

Dans ce dernier roman, le lecteur est encore entraîné par la musique obsédante du souvenir. Grâce à Paris, celui-ci prend la force des événements présents, même si l'épisode est raconté au passé. Paris réunit le narrateur et un couple étrange et mystérieux qui mène une existence marginale, ce qui est, d'ailleurs, le propre des personnages de **Modiano**. Un brouillard épais et la lumière toujours floue, enveloppent ces rapports presque louches où tout se comprend sans s'expliquer.

De nouveau je suis sorti et mes pas m'ont entraîné jusqu'au café de la rue Cujas où nous étions réunis ce matin. J'ai eu un coup au coeur; ils étaient assis à la même table, près de la vitre, en compagnie d'un homme brun. Van Bever était à sa droite. Je ne voyais plus que Jacqueline en face d'eux, seule sur la banquette, les bras croisés. Elle était là, derrière la vitre, dans la lumière jaune...⁽¹⁰⁾

Une ville est un lieu clos aux frontières bien précises et à travers lesquelles l'homme a le sentiment que peuvent se lire l'organisation du social et les valeurs de la culture.

Epris de Jacqueline, le narrateur adolescent est un faux étudiant; vend des ouvrages d'art chez des libraires et n'a des liens avec personne. Egaré dans un univers dont il ne comprend pas les règles, il se lie à des êtres placés à la périphérie de la vie sociale normale. Il ne prendra conscience de ce qu'il était que lorsque le temps sera passé, ce qui donne l'impression somnambulique d'une présence et d'une absence à la fois.

Jacqueline le pousse à dérober une valise contenant de l'argent et à s'enfuir avec elle à Londres, ville inconnue, sans point de chute précise sinon, toujours au hasard, un hôtel minable et anonyme. Une fuite de plus.

La société contemporaine se présente comme une fracture, mais il y en a, quand même, des zones intermédiaires. L'homme n'est pas véritablement dans la fracture ou dans la faille; il est plutôt dans la fragilité, dans la vulnérabilité. En évoquant les itinéraires circulaires de son adolescence, le narrateur nous fait voir, dans le désir de fuite, un besoin d'oubli pour assurer l'ancrage de la mémoire. Disons, en passant, que presque toutes les tentatives de fuite, réelles ou rêvées, des héros de **Modiano**, ancrent dans le Bois de Boulogne.

Pendant ces quinze dernières années, je m'étais senti prisonnier des autres et de moi-même, et tous mes rêves étaient semblables: des rêves de fuite, des départs en train, que malheureusement je manquais. Je n'atteignais jamais la gare. Je me perdais dans les couloirs du métro, et sur le quai de la station, les rames ne venaient pas. Je rêvais aussi qu'(...) une grosse voiture américaine (...) glissait (...) en direction du Bois...⁽¹¹⁾

A Londres, le narrateur se met à réécrire un scénario qu'on lui a demandé de lire, et il le situe à Paris, où il n'est plus. Plus tard, c'est à Paris, et grâce à Paris qu'il se souviendra de Londres.

Les groupes humains symbolisent les territoires qu'ils investissent et sur lesquels ils s'installent. Ils les symbolisent de diverses façons, en les marquant du point de vue de leur histoire, en établissant des frontières qui séparent le profane du sacré, en ayant des plans d'installation, de résidence, qui commandent en effet l'organisation du social: tout cela est prescrit et en même temps transcrit dans l'espace. Le scénario transcrit Paris dans l'espace de l'écriture, et, puisqu'il s'agit d'un scénario, éventuellement, tout ceci sera transcrit dans l'image. Paris, donc, gardera la mémoire, fondera la mémoire.

Une envie subite m'a pris d'être devant l'hôtel de la Louisiane, de rejoindre la Seine et de longer les boîtes des bouquinistes jusqu'au quai de la Tournelle. Pourquoi ce brusque regret de Paris?⁽¹²⁾

Regret de Paris, regret des années sans mémoire, à l'appartement du Quai Conti, d'où il jouissait du même décor fourni par les boîtes des bouquinistes, le long de la Seine, dans une atmosphère claire et sans souci.

Les images constituent des ouvertures vers un monde trans-historique: grâce à elles, les diverses histoires peuvent communiquer. Le plan d'une ville, étant son image, ne la décrit pas analytiquement: il refuse à la fois l'explication et la phénoménologie, ne rendant compte de rien d'historique, c'est-à-dire, de rien de temporel. Par là, la ville devient indéchiffrable, elle s'anéantit, disparaît du réel et par conséquent elle se mystifie en tant qu'instrument d'aveuglement.

J'étais dans un rêve dont il faudrait bien que je me réveille.(...) Cela aurait été vraiment dommage de finir sur ce banc dans une sorte d'amnésie et de perte progressive d'identité et de ne pas pouvoir indiquer aux passants mon domicile... Heureusement j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance...⁽¹³⁾

Parfois, la mémoire est réduite à rien, laissant des noms qui rappellent quelque chose, mais qui ont perdu la capacité de ressusciter la réalité à laquelle ils étaient autrefois attachés. Quinze ans plus tard, trente ans plus tard, c'est toujours la même démarche: les rues de Paris, les stations de métro, les gares, les cafés, les jardins fixent peu à peu une image de la mémoire.

J'étais victime d'un mirage. Et partout, si l'on y réfléchissait bien, ces lieux se trouvaient dans la même ville, à peu de distance les uns des autres. Je m'efforçais d'imaginer l'itinéraire le plus court possible jusqu'au café Dante...⁽¹⁴⁾

Augé parle de surmodernité pour caractériser les effets d'accélération du temps, de rétrécissement de l'espace, d'abondance d'images, d'individualisation des références.⁽¹⁵⁾ Ceci produit, en même temps, la rupture avec toute réalité historique par l'action, toujours, du référent spatiale.

Pourquoi ce hall de gare s'appelait-il la salle des Pas Perdus? Il suffisait sans doute de rester quelque temps ici et rien ne comptait plus, même vos pas.⁽¹⁶⁾

Essentiellement, un labyrinthe circonscrit dans le plus petit espace possible l'enchevêtrement le plus complexe de sentiers, et retarde ainsi l'arrivée du voyageur au centre qu'il veut atteindre. Dans la tradition kabbalistique, le labyrinthe remplirait la fonction magique de concentrer sur l'homme même, à travers les mille chemins, des sensations, des émotions et des idées, et revenir à la lumière sans se laisser prendre aux détours de la route. D'autre part, le labyrinthe exprimerait une volonté de *figurer l'infini*, sous les deux aspects: l'infini perpétuellement en devenir et l'infini de l'éternel retour. D'où l'importance du fil d'Ariane dans la configuration de la mémoire.

Mais je restais pétrifié, à la recherche d'un fil d'Ariane qui aurait pu subsister entre le café Dante ou l'hôtel de la Tournelle d'il y a quinze ans et ce salon aux baies vitrées ouvertes sur le bois de Boulogne.⁽¹⁾

Toute référence temporelle effacée, il faut remarquer l'apparition d'une fascination du passé, d'une nostalgie toujours présente. La mémoire menacée par la violence, l'exil, la colonisation, s'appuie sur des points très précis d'un plan de Paris, pour se détruire et se reconstruire.

La création de l'homme, réplique de la cosmogonie, a lieu dans le Centre du Monde. C'est seulement dans un tel Centre qu'est possible la communication entre la Terre, le Ciel et l'Enfer. L'homme contemporain éprouve le temps comme une angoisse et construit des plans et des figures appuyés sur la stabilité de l'espace géométrique.

Le monde qui nous entoure a un archétype extra-terrestre, conçu soit comme un plan, comme une forme, soit purement et simplement comme un double existant précisément à un niveau cosmique supérieur; cet archétype a encore une modalité indifférenciée, informe, d'avant la Création; la zone inculte est d'abord "cosmisée"⁽¹⁸⁾, ensuite habitée. C'est pourquoi, du plus loin de l'oubli, les héros de **Modiano** retrouvent Paris pour pouvoir reconstruire la mémoire.

NOTES

⁽¹⁾ Genette, G. *Figures II La littérature et l'espace*. p. 43 à 48.

⁽²⁾ Modiano, p. *Livret de famille*. p. 116.

⁽³⁾ *ibid.* p. 200.

⁽⁴⁾ *ibid.* p. 210

⁽⁵⁾ *ibid.* p. 199.

⁽⁶⁾ *ibid.* p. 17.

⁽⁷⁾ *ibid.* p. 208.

- ⁽⁸⁾ *ibid.* p.114.
- ⁽⁹⁾ **Modiano, P.** *Du plus loin de l'oubli.* p.135.
- ⁽¹⁰⁾ *ibid.* p. 38.
- ⁽¹¹⁾ *ibid.* p. 139.
- ⁽¹²⁾ *ibid.* p. 99.
- ⁽¹³⁾ *ibid.* p. 136.
- ⁽¹⁴⁾ *ibid.* p. 150.
- ⁽¹⁵⁾ *ibid.* p. 69.
- ⁽¹⁶⁾ **Auge, M.** *Une histoire du présent.* in *Magazine Littéraire* N° 307.
- ⁽¹⁷⁾ **Modiano, P.** *Op. citée.* p. 149.
- ⁽¹⁸⁾ **Eliade, M.** *Images et symboles.* Ch. 1er.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, R.** *Mythologies.* Editions du Seuil. Paris, 1957.
- BRUNEL, P.** *Mythocritique. Théorie et parcours.* P.U.F. Paris, 1992.
- CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A.** *Dictionnaire des symboles.* Seghers. Paris, 1974
- ELIADE, M.** *Images et symboles.* Gallimard. Paris, 1980
- Le Mythe de l'éternel retour.* Gallimard. Paris, 1969
- GENETTE, G.** *Figures I.* Editions du Seuil. Paris, 1966
- Figures II.* Editions du Seuil. Paris, 1969.
- MODIANO, P.** *Chien de printemps.* Editions du Seuil. Paris, 1993.
- Du plus loin de l'oubli.* Gallimard. NRF. Paris, 1996.
- La ronde de nuit.* Gallimard. Folio. Paris, 1969.
- Les boulevards de ceinture.* Gallimard. Folio. Paris, 1972.
- Livret de famille.* Gallimard. Folio. Paris, 1977.
- Rue des boutiques obscures.* Gallimard. Folio. Paris, 1978.
- Un cirque passe.* Gallimard. Folio. Paris, 1992.
- NETTELBECK, C. et HUESTON, P.** *Patrick Modiano, pièces d'identité.* Lettres Modernes. Paris, 1986.
- Magazine littéraire* N° 302. Septembre 1992.
- N° 307. Février 1993.
- N° 312. Juillet- Août 1993.
- N° 317. Janvier 1994.
- N° 334. Juillet-Août 1995.
- N° 339. Janvier 1996.

L'EXIL, CONFIGURATION DU MAL DANS ÉTOILE ERRANTE

DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

Lic. MARTA CELI DE MARCHINI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

J.M. G. Le Clézio, né en 1940, est un de ces esprits pessimistes mais trop sensibles qui, cependant, ne capitulent pas devant l'échec des illusions. Tirillé entre le désespoir et l'émerveillement, entre le silence et les mots, il rêve d'un ailleurs «*lisible et pacifié*» de l'autre côté du monde, dans un lieu mythique «*où l'on ne craint plus les signes du ciel ni la guerre des hommes*» (*Le Chercheur d'or*). Cet «ailleurs» - itérativement songé- guide et privilégie le voyage, un des thèmes majeurs de Clézio, fugue rendant compte d'un tempérament qui se débat entre le nomade et le sédentaire. S'il écrit et prône un déplacement incessant -tel une fuite- c'est parce qu'il a d'abord ressenti le jeu diabolique des «guerres des hommes».

Dans *Étoile errante*, publié en 1992, Le Clézio transforme ce jeu en objet d'écriture et en recherche de la «*part maudite*», tout en dessinant un carrefour propice à faire comparaître la problématique du mal. Il construit les personnages d'Esther et de Nejma -la Juive et la Palestinienne- et trace leurs exils respectifs dans le contexte de quelques données de l'histoire du XX^e siècle, de 1940 à 1982. Des misères de ces années-là servent à cet écrivain à étayer son défaitisme en même temps qu'elles lui permettent de crier contre la boucherie et la désertion, de conjurer des pestes récurrentes. *Étoile errante*, l'un des plus durs récits de Le Clézio, montre, à travers des descriptions d'un réalisme minutieux et des passages d'une poésie touchante, les péripéties inhumaines de deux jeunes filles. Leurs errances, attirées malgré tout vers un but, figurent aussi une idée chère à Le Clézio, celle qui célèbre les perpétuels départs, parce que «*partir est exaltant, arriver décevant*» (1) tout en métaphorisant la déambulation de l'homme sur terre.

Les pénibles parcours d'Esther et de Nejma, toujours plus loin, encerclent ces «*capturées*» dans les labyrinthes de la douleur interrompue parfois par de brèves moments de paix ou d'espoir, en particulier par la naissance de deux enfants. Les chemins de l'exil leur montrent les visages de la méchanceté, et les étapes de cette route les mènent finalement vers le seul voyage qui puisse signifier une délivrance : celui qui conduit vers la conscience de soi. De guerre en guerre, dans un monde instable et misanthrope qui renverse les rôles selon le hasard des endroits et des moments, mais qui réitère toujours la même cérémonie de l'abjection -celle-là qui pousse aux odyssees forcées- les deux filles s'identifient dans la même horreur incompréhensible et dans la même impulsion à rompre le maléfice et «*partir, partir*

toujours». Elles se découvrent en route. L'une -Esther- va vers Jérusalem, sa terre promise : l'autre - Nejma- fuit Akka, son paradis perdu.

Dans ce travail, nous nous bornerons à suivre seulement la traversée d'Esther. Voyage initiatique qui respecte ses étapes rituelles de dépossession, purification, ascèses et longues peines.

En 1943, début du récit, à Saint-Martin, un petit village du sud de la France occupé par les Italiens. Esther Grève, une fille de treize ans, ne sait pas encore qu'elle EST juive et que cela est dangereux. Elle ignore son identité proscrire car son père, Michel, *«ne parlait jamais de la guerre [...] et il ne disait presque jamais : les Juifs, parce qu'il ne croyait pas à la religion et qu'il était communiste»* (2). Même si elle n'habitait ce village que depuis trois ans, quand sa famille avait dû quitter Nice vers un endroit plus sûr, Saint-Martin constitue son monde. Un lieu d'appartenance, un hasard devenu patrie, destinée. *«Esther»,* nom interdit, stigmate qu'il faut escamoter. *«Elle s'appelait Hélène Grève, mais son père disait : Esther ou son nom en espagnol : "Estrellita, petite étoile"»* (3). La honte et le masque, germs de l'hostilité, ne lui permettent plus de survivre le jour où les Italiens signent l'armistice, abandonnant ces lieux, et les Allemands viennent occuper Saint-Martin. C'est le moment de fuir, de quitter la première patrie, d'aller *«de l'autre côté des mers, là où naissait la lumière, jusqu'à Eretzraël»* (4). Vers Jérusalem, la terre dont la fille avait rêvé la première fois qu'elle était entrée dans la synagogue, là où avait lieu la cérémonie du shabbat.

Samedi 8 septembre. À la hâte, il faut s'en aller. Michel Grève est parti très tôt le matin. La fille et sa mère, Elizabeth, intègrent la caravane qui *«faisait une longue troupe noire et grise [...] dans le genre d'un enterrement»* (5). Sur la route de pierre, de montagne et de précipices, Esther comprend enfin que ce génocide l'a faite juive ; qu'elle appartient à la «race» juive. Malgré le communisme de son père et la liberté qu'il préconise en matière de religion, les Nazis n'admettent que l'éthnie, l'ÊTRE, sans considérer les comportements ou les convictions. *«Hélène Jauffret»,* selon ses faux papiers, devient soudain Esther Grève incognito. Quand elle assume son nom et qu'elle commence à faire partie d'une communauté qui la considère *«goy : "païen"»*, le mal se concrétise dans la discrimination, la dépersonnalisation et l'étrangeté ressenties tout à coup :

«C'était la première fois, c'était une douleur, Esther s'apercevait qu'elle n'était pas comme les gens du village [...]. C'était la première fois, elle comprenait qu'elle était devenue une autre. Son père ne pourrait jamais plus l'appeler Estrellita, plus personne ne devait lui dire Hélène. Cela ne servait à rien de regarder en

arrière, tout cela avait cessé d'exister» (6).

Hélène-Estellita-petite étoile... Paienne-juive... Esther, l'exclue, commence sa marche. Adolescente expatriée, sans formation judaïque, elle ne peut pas encore saisir ce que le bannissement signifie pour les Juifs militants qui connaissent leur passé, qui ont été initiés aux récits de l'histoire du peuple descendant de Moïse. Elle ne sait pas non plus déchiffrer ce que l'expulsion tout court peut bien signifier pour qui que ce soit. Elle saura beaucoup plus tard que son pèlerinage n'aura que des départs. La première frontière passée, le circuit du nomadisme l'aventure dans le mouvement incessant. Elle en a l'intuition.

1944. Après un itinéraire plein de tribulations, Esther et Elizabeth, deux «orphelines», deux «fugitives», deux «fantômes», gagnent l'Italie. Elles s'installent à Festiona. Là, la fille prend conscience de la fragilité de sa mère pendant qu'elle attend l'arrivée de son père. Un jour, elle apprend la mort de celui-ci. Pour supporter ce tourment, elle s'adonne à imaginer la mer et le départ définitif dans le bateau d'Angelo Donati vers Jérusalem, la ville de la lumière et du salut, l'endroit pour «commencer une nouvelle vie» (7). Festiona devient un nulle part intolérable et, pendant qu'elle s'évade terrassée par l'angoisse. Saint-Martin se métamorphose dans sa mémoire et son oubli. Maintenant qu'«on savait que les Allemands avaient commencé leur retraite» (8), Esther éprouve le manque et le non-sens. Et alors elle se permet de faire des rêves. Elle pense au retour en France. Mais la douleur a déjà rongé son âme, le vide l'envahit, l'ombre de son père la hante. Le cauchemar vécu se fait symptôme d'un désarroi moral et physique. Peu à peu, elle ne veut guère penser au village et, pendant qu'elle fabule autour de la liberté, frappée d'angoisse. «elle voulait aller plus loin, [...] pour être libre, pour ne plus penser» (9). L'impossible retour. Esther le sait maintenant. Retour de son père vivant, retour au village sans son père, et «cela faisait un trou au centre d'elle, une fenêtre par où passait le vide» (10). Tout s'enfonçait dans l'oubli. Les Grève aussi? Et tout le monde commençait à oublier même l'hécatombe. Comment supporter cet outrage?

Après la guerre, Esther et sa mère vont à Paris. Malade, dans la plus déchirante détresse et atteinte de l'exil moral caché derrière la fatigue, l'asthénie et la dépression, la jeune fille vit en silence les moments les plus amers de sa courte existence. Un jour, les deux juives quittent Paris, ville qu'Esther déteste. Elles prennent le train vers le sud, vers la mer. Symptomatiquement, sa mère ne prend qu'un livre, le *Livre du Commencement*. Au cours de cette étape de son périple, Esther fait la connaissance de Jacques Berger, un jeune juif parmi les Juifs qui attendent le bateau italien qui les emmènera en secret à Jérusalem.

1947. Esther a dix-sept ans et elle réfléchit :

«Je hais bien les voyages! [...] Quand tout cela finira-t-il? Il me semble aujourd'hui que je n'ai jamais cessé de voyager depuis

que je suis née [...] à Nice, à Saint-Martin, à Festiona, [...] Paris [...]. C'est là que j'ai compris que je ne pourrai jamais cesser de voyager, que je n'aurai jamais de repos» (11).

Le mal prend le visage de l'errance perpétuelle. Où enraciner ce sentiment de déracinement? Comment se faire une patrie quand l'histoire personnelle a été brusquement avortée et que la grande Histoire ne réserve aucune place pour les êtres dépossédés? La mer, enfin la mer... Elle pourrait les délivrer du naufrage. Elles attendent le *Sette Fratelli* d'Angelo Donati. Entretemps, Esther s'enfuit vers la ville «*qui flottait au-dessus du désert comme un mirage [...]. Une ville où on passait son temps à prier et à rêver*» (12). Esther semble déjà guérie du vide, elle peut penser à l'avenir, elle n'a plus peur de la vérité. Peut-être le mal lui a-t-il fait voir que parfois la dépossession et surtout les grandes peines provoquent un état d'attente, voire d'espoir, si on dévie le regard vers l'horizon. Y a-t-il d'autre choix? C'est alors qu'elle peut régler son trouble et en conclure :

«Je hais les voyages, je hais le temps! C'est la vie avant la destruction qui est Jérusalem [...]. Pour la première fois je peux penser à ce qui va venir [...]. Je m'appelais de mon vrai nom, Esther, je ne voulais plus d'autre nom. Un jour mon père m'avait raconté l'histoire d'Esther, qui s'appelait Hadassa, et qui n'avait ni père ni mère [...]. Il faut que je traverse la mer, que j'aille de l'autre côté, jusqu'à Eretz Israël et Jérusalem» (13).

Longue attente. Esther se proclame la «*vigie*». Elle scrute l'horizon. Enfin, le voilà, le *Sette Fratelli* avancé sur la mer. La jeune fille sait ce que ce navire signifie. «*C'est lui qui porte notre destinée*» (14). «*Nous n'avions plus de passé. Nous sommes neufs, comme si nous venions de naître [...]. Le miracle a eu lieu*» (15).

Hélas! La mer n'est pas plus généreuse que la terre ni les hommes ne sont devenus soudain raisonnables et hospitaliers. Le mal va continuer sa tâche. Mer, tempête, peur de mourir et d'être découverts. Prière en hébreu au moment même où la fille sent à nouveau la panique déjà connue. Elle avoue : «*le langage m'emporte avec lui [...]. Je ne suis pas dehors, je ne suis pas étrangère [...]. Je suis dans mon souvenir, le plus ancien souvenir de la terre*» (16).

Arrivée des douaniers : ce voyage est interdit. Ils ne vont plus vers Jérusalem ; ils vont vers le port de Toulon ; on va les mettre en prison. La réalité rend à Esther une image déjà trop familière : ils redeviennent des «*fantômes*» dans cet Arsenal où Reb Joël parle de l'histoire du peuple juif, de leur religion, de leur destin. Esther aime cela, «*C'était comme si on était prisonniers encore en Égypte, comme si on allait partir [...]. et que la lumière allait briller dans le désert*» (17). Comment résister à la magie de

la parole sacrée quand on est entouré de murs depuis longtemps, depuis toujours? Quel soulagement sinon les récits d'une terre promise?

Un jour un avocat vient les voir dans la prison. *«Vous allez bientôt continuer votre voyage»* (18). Et si le mal commençait à s'éloigner? Ils peuvent faire des projets en commun. Dans cette prison, Esther s'est fabriqué un nouveau lieu d'appartenance. Langue, religion, histoire juives sont maintenant adoptées en termes de contenant. L'exil lui renvoie un mirage : il y a un avenir à construire. Là-bas, toujours là-bas. Il est inscrit dans la tradition des Juifs errants. Cela apaise ce présent affreux.. Un kibboutz peut-être, où les deux femmes pourraient travailler, à croire Jacques Berger. Un matin, à l'aube, le bateau part.

Arrivée à Haïfa. Promenades dans les rues, en haut de la colline, dans les bois de pins. Rencontres avec Jacques Berger... *«C'est comme cela qu'ils s'étaient fiancés»* (19). En Israël, Esther fait partie des immigrants venus de tous les pays pour rester dans la terre que Dieu leur avait donnée. Elle ignore pour l'instant que la *«lumière»*, ce nom de la ville qu'elle désire entendre, va devenir un écho sombre. *«Jacques parlait des dangers qui étaient partout, à cause de la guerre. Il disait qu'il allait se battre contre les ennemis d'Israël, contre les Arabes, contre les Anglais»* (20). Esther commençait à comprendre, *«Nous marchons sur des morts»* (21), réfléchit-elle.

Et la malignité montre encore à cette nouvelle-israélienne l'un de ses plus horribles miroirs. Le hasard la range ici parmi ceux qui sont venus réclamer un territoire occupé et qui chassent les Palestiniens nourris d'une autre histoire – sainte et humaine. L'absurde renverse les rôles. Esther, juive errante devant les portes de sa terre promise, se reconnaît soudain l'un des bourreaux des Arabes qui entreprennent leur exode vers Irak ou vers les camps. Comme celui de Nour Chams où Nejma subira les bassesses de son exil forcé. Le *Coran*, la *Bible*, le *Livre du Commencement*... Les Écritures entrent en collision et les récits bannissent les *«différents»*. Colère des hommes bien sûr. S'il y a des élus il y a des exclus. Chacun son tour... Les mandats des dieux -toujours invisibles, toujours silencieux- peuvent bien justifier toutes les bestialités imaginables. *«Il faut que ce soit la dernière guerre»* (22), souhaitait Jacques en se trompant.

14 mai. Les camions emmènent les gens – dont Esther, Elizabeth et Jacques- à Jérusalem. Ils entrent à Tel-Aviv. En route ils apprennent la nouvelle : aujourd'hui les Anglais s'en vont. *«Jacques [...] a dit : "Israël existe, Israël est proclamé"»* (23). Heures de fête, de joie et de camaraderie pendant que Nejma erre déjà vers son calvaire... Deux jours plus tard, la marche vers Jérusalem continue et *«la guerre était là, partout autour d'eux [...] maintenant que le but du voyage était si proche»* (24).

Village de Letrun. Le convoi s'arrête. *«Esther a vu une colonne de réfugiés [...] "Des Arabes"»* (25). Elle ne supporte pas cette photo de son propre départ, là-bas, à Saint-Martin. Elle ne tolère pas ce reflet

maléfique quand elle descend du camion et qu'elle échange un regard et leurs noms avec une jeune fille en haillons. C'est bien Nejma, marquée du stigmate d'«Arabe» par les Juifs. Et le mal se fait sadisme dérisoire lorsqu'elle doit écouter quelqu'un du camion parler de ces bannis, enfants et femmes surgissant de la poussière : «*Il n'y a pas d'innocents, ce sont les mères et les femmes de ceux qui nous tuent*» (26). Pays de la paix, patrie qui exorciserait le malheur du peuple chassé de l'Égypte... Le regard de ces enfants, elle ne pourra jamais l'oublier... Le soir, les pèlerins arrivent à Jérusalem. Dommage! La «*lumière*» du récit de la ville est devenue «*lueur des incendies*» dans le ciel. «*fumée noire*» devant le mur de la ville réelle. Et Jérusalem réitère l'enfer que mère et fille croyaient avoir quitté. Les gens ne passent pas leur temps à prier et à rêver... Ils sont endiablés : ils s'entretuent...

Ramat Yohanan, 1950. «*Nous sommes entrées au kibboutz [...] au commencement de l'hiver. Jacques était au combat, à la frontière syrienne*» (27). Le travail est dur et routinier mais Esther connaît une courte période de calme.

«Jacques vient la voir à chaque permission. Ils envisagent un avenir ensemble, à l'autre bout du monde. Jacques voulait étudier la médecine. Nous irions au Canada [...]. Nous partirions quand Jacques aurait terminé son service dans l'armée. Nous nous marierions, et nous partirions» (28).

Un matin, Esther sait qu'elle attend un enfant. Elle éprouve une joie toute nouvelle. Espérance peut-être, ou vengeance de la vie face aux yeux éteints des enfants perdus en Europe pendant la guerre 39-45... ou dans cette partie du monde au cours de ce conflit absurde. «*Ce jour même, Esther a appris la mort de Jacques [...] voilà, il ne reviendra pas, il ne verra pas son fils*» (29) a-t-elle pensé. Le vide l'envahit à nouveau mais elle ne pleure plus...

Montréal, 1966. Esther s'était rendue en Amérique avant la naissance de Michel, son «*enfant du soleil*». Au Canada, elle a étudié la médecine et elle trompait sa solitude avec l'amitié de Lola et l'amour de Philip. Nouvelle et implacable épreuve : «*C'est difficile de revenir, bien plus que de partir. C'est pour Michel que je retourne, pour qu'il trouve enfin sa terre et son ciel, qu'il soit enfin chez lui*» (30). Elizabeth était restée là-bas pendant que sa fille émigrerait -encore une fois!- vers le *Nouveau monde*. Au cours de ces années d'exil renouvelé dans un pays sans guerre, Esther n'a pas pu remédier aux souillures morales d'une vie cruelle. L'expatriation, même dans un endroit sans images manifestes du mal, ne lui a pas permis d'oublier et de s'enraciner dans un milieu accueillant. Parce qu'elle n'a jamais pu **comprendre** sa destinée non choisie. Parce qu'elle ne peut toujours pas se libérer du souvenir de Nejma et qu'elle n'arrive pas à fermer les yeux et le cœur face aux crimes dont elle a dû être témoin. Interrogations sans réponses, creux

oppressant, absences douloureuses, tout conforme sa condition d'errante, d'étrangère partout. Même ici où elle a recouvré son identité et qu'elle peut penser à Israël et le sentir «*notre terre*». Son désert intérieur ne sera prêt à féconder que quand elle découvrira que son exil forcé n'a été qu'un chemin afin de se rapatrier : quand son expulsion première pourra signifier le début d'une transhumance à travers la topographie du mal et que cette exploration n'aura été que le franchissement d'accidents historiques et géographiques menant vers la conscience de soi. Départs perpétuels, déambulation navrante vers une «*patrie*» à conquérir et qui n'est jamais inscrite sur les cartes du monde. «*Eretzraël*», ville initiale du désir de délivrance, deviendra un non-lieu situé n'importe où, une ville finale de passage pour renaître purifiée. Esther y arrivera lorsqu'elle rebrousse chemin. Le retour commence maintenant.

Première étape. En avion, de Montréal à Tel-Aviv avec son fils, Michel. En 1973, elle épouse Philip et elle ouvre un cabinet de consultation de pédiatrie. Cette année-là, pendant la guerre du désert de Sin, Elizabeth part pour toujours. Malade, elle revient mourir en France tout près de Michel Grève.

Deuxième étape. Nice, été 1982. «*Elizabeth, celle qui a été ma mère, est morte hier, il y a déjà si longtemps, et j'éparpillerai, selon sa volonté, ses cendres sur la mer qu'elle aime*» (31). L'errance d'Esther Grève commence à avoir l'allure d'une traversée irréelle dans un passé qui n'existe plus et dans un présent qui ne lui appartient pas. «*Il me semble que je suis n'importe où, partout, nulle part*» (32). Elle ne reconnaît plus ce monde où elle a vécu et qu'elle a dû abandonner quand l'hitlérisme l'en a chassée. Présence anonyme dans une ville où elle cherche quelque chose qu'elle ne peut pas déchiffrer :

«Peut-être les ombres que poursuivaient dans cette ville les agents de la Gestapo [...]. C'était comme une plaie au cœur, je voulais voir le mal [...]. Si je ne trouve pas où est le mal, j'aurai perdu ma vie et ma vérité. Je continuerai à être errante» (33).

Fantasmes démoniaques et souvenirs chaotiques assemblent l'injustice, le supplice et la mort. Ce passé, que signifie-t-il pour ces gens-ci quarante ans après? Et voilà que la dernière forme de la malédiction comparait dans ce carrefour quand Esther voit et prononce ses secrets les plus détestés. Deux malices, l'indifférence et l'oubli, empoisonnent ces endroits, effaçant la mémoire de l'holocauste. La guerre, sa guerre, semble n'avoir jamais existé et ne plus concerner personne.

Troisième étape. Dimanche. Esther prend l'autocar jusqu'au village de Saint-Martin... «*Tout est devenu étranger, ou c'est moi qui suis étrangère [...]. Tout a été oublié sans doute*» (34). Restaurants, pizzerias, marchands de glaces et de souvenirs... Dans ce paysage méconnaissable, Esther entend encore retentir en elle les échos d'un monde révolu -gravé dans sa mémoire- qui a été le point de départ de son



«*histoire d'amour et d'errance*» (35). Quel sens donner à son châtiement? Où trouver une réponse qui puisse la rédimier? Quelle fut sa faute?

Quatrième étape. Auto-stop vers la montagne, vers la frontière, sur la route où elle a marché avec Elizabeth en 1943. «*Tout était là, mais c'était comme si on avait enlevé quelque chose*» (36).

Cinquième étape. Autocar vers Berthemont. «*J'ai quand même voulu voir l'endroit où mon père était mort*» (37). Paix, silence, souvenir de la mer dans le *Sette Fratelli*, «*il y a si longtemps que cela semble une légende [...] Jérusalem [...] ville lumière [...] mirage [...]. Où est cette ville? Existe-t-elle?*» (38). Elle imagine la piste de son père et les détails de son assassinat pendant qu'elle garde les cendres de sa mère. «*J'ai le cœur qui bai parce que je vais vers la vérité*» (39). Elle la trouve, elle la voit finalement sur la terre qui recouvre son père en présence des restes d'Elizabeth. Elle s'est donné son cimetière. Son passé assumé, elle enterre le cauchemar et rêve –enfin «*libre*»– de l'avenir. Ainsi, arrivée à la conscience de soi, Esther s'achemine vers son rachat. «*Tout tourne autour de moi, comme si j'étais le seul être vivant, la dernière femme échappée aux guerres [...] J'ai appris ce que je suis venue chercher*» (40).

Sixième étape. Un camion la ramène jusqu'à Nice. Michel et Philip, les deux êtres qu'elle aime, seront là demain. «*Avec eux, je partirai de l'autre côté de la mer, dans mon pays où la lumière est si belle*» (41).

Le lendemain, Esther va au bord de la mer. Elle pense à son mari et à son fils. «*ensemble ils prendront le train pour Paris, pour Londres. Il faut partir pour oublier*» (42). Oublier sa réalité qu'il a enfin pu reconquérir. Partir avec son histoire –enfance, parents, première patrie–, ses plus durs et ses plus doux souvenirs. Sa vie, sa vérité. Elle ressent à nouveau la «*paix*» et la «*dérive*». Le mal, configuré peu à peu durant les étapes de son exil, a tracé et son calvaire et sa délivrance. La proscription l'a arrachée de son sol natal et l'a poussée vers le sud de la France. Et alors ce trajet circulaire inaugure et clôt les humiliations en même temps qu'il ouvre les voies vers une véritable «*vie nouvelle*». Là où elle peut chasser la souffrance des yeux des enfants. Cette apatride involontaire a dû «*régresser pour renaître*» pure et guérie. Maintenant elle sait qu'elle se livrera à une guerre et que cette guerre elle l'a choisie. Elle luttera contre la douleur et la mort, contre les stigmates des maladies et des misères dans son cabinet de consultation. Elle oublie maintenant. «*C'est terrible les voix qui s'éloignent [...]. Esther sent les larmes pour la première fois [...] depuis qu'elle a quitté son enfance*» (43). Le vent disperse les cendres d'Elizabeth vers la mer... Grande fatigue... Grande paix... Elle est enfin arrivée à Jérusalem. Le rapatriement n'a que des itinéraires à s'inventer. La «*potrie*» est à l'intérieur d'elle-même. Territoire inaliénable, immatériel, mobile. Refuge spirituel et hospitalier qui ne saurait jamais déclencher une nouvelle «*guerre des hommes*». Sédentaire ou

nomade, Esther Grève, la déracinée, peut finalement cesser d'errer et commencer à voyager. Fin de la pérégrination, fin du récit.

Décembre 1995. Dernier mois de l'An de la Tolérance. Première lecture d'*Étoile errante*, roman dédié «aux enfants capturés». Lecture parallèle des journaux... Esther et Nejma apparaissent entre les lignes. La réalité devient «du roman». Et le mal est partout en bonne santé. Cette maladie, on l'attrape à son insu lorsque la catastrophe humaine ne répugne plus personne. Cette fin de millénaire met en scène le temps du dégoût, le royaume de la désaffection ou de la répulsion, un cadre enfin où le rejet semble être la seule solution dans la recherche de l'altérité radicale. La violence s'acharne à produire l'Autre, l'Autre-ennemi, pour se défendre contre la déperdition des individualités. Comment résister aux militantismes mortifères des singularités attisées quand l'utopie de l'*«universel humain»* a échoué? Où «engager» une action libératrice quand le politique et l'idéologique sont les nouveaux interdits? Comment lutter contre la satanisation accréditée par le religieux, l'ethnique ou le culturel? Dieu mort, les démons se soulèvent. Ou sinon, dessein des dieux et les malins se rendent visibles... «*L'engagement participe aujourd'hui d'une même volonté : dénoncer un relativisme généralisé qui met sur le même plan toutes les violences et contribue à "banaliser le mal"*» (44). Ce qui signifie aussi «banaliser le bien». Dans cette optique, Le Clézio s'inscrit dans le sillage d'une «résistance à la banalisation du mal», ce qui veut dire en même temps une hiérarchisation de la représentation du bien. La «cause» défendue par cet écrivain, pour qu'elle ne devienne pas une autre «boucherie héroïque», doit se placer nécessairement en dehors de tout système. Il combat précisément tous les systèmes. Il retrouve ainsi une «cause humaine», jamais définie, mais qui s'imprime dans la tradition qui met au centre de la dénonciation et de la réflexion l'homme tout court, de chair et os. Celui-ci, errant de partout et de tout temps, s'avère écrasé justement par les utopies pétrifiées issues des dogmes des dieux, du silence du ciel mué en déification de l'homme, de la parole de la science transformée en mythe du Progrès ou tout simplement de l'engrenage d'un état de choses que l'on veut conserver. Tout peut s'accommoder de l'extermination de l'autre. *Étoile errante* le romance.

Sans illusion mais sans renoncer à crier la fureur et à conjurer la «part maudite», l'œuvre de Le Clézio «est inspirée d'une écologie "profonde". À la fois poétique, morale et métaphysique [...] pensée "postmoderne"» qui témoigne de ce «besoin d'un nouveau départ *humaniste*, sans références politiques, religieuses, sociales : un véritable épanouissement vital» (45).

Les sévices, ici ou ailleurs, ne peuvent pas assimiler victimes et bourreaux. Esther Grève en a eu l'expérience. Facc à l'inéluctabilité du mal, juive née en Europe en 1930 et exilée à partir de 1943, arrivée

en Israël-Palestine en 1948, elle a su des barbaries totalitaires, ethniques, politiques et religieuses. Et elle n'a pas pu répondre à sa question obsédante : «*Pourquoi faut-il qu'il y ait la guerre?*» Alors elle doit encore trouver Nejma, sa «*sœur*», la Palestinienne ennemie des Israéliens. Puisque le bien n'est pas dans les promesses des dieux, ni dans les projets politiques, ni dans les constats culturels, son impulsion à la conspiration contre le mépris, elle la libèrera dans son cabinet de pédiatrie. Sa guerre reconnaît un seul enjeu : la VIE en dehors de toute exclusion. C'est sa manière de racheter les crimes inutiles, de muer son exil en appartenance. Dans un univers plein de connaissances mais vide de valeurs, notre protagoniste ne peut pas comprendre des mots tels que «communication», «droits de l'homme», «intégration», «vivre – ensemble entre individus», devant le scandale de toutes les croisades ou des «*trous de mémoire*», des formes enfin du mal construit par la turpitude des hommes. Par étapes, dans différents endroits et à des moments différents, son exil a servi à refléter le cynisme qui caractérise les «*guerres des hommes*» à notre époque. Ici les Juifs, là les Arabes, plus loin les Nègres ou les Indiens, partout les marginaux. Quelle colère que celle d'anéantir l'autre afin de s'affirmer soi-même! Et les inquisitions bâtissent l'histoire et décident de la vie des individus.

Étoile errante retrace des voyages forcés dans lesquels chaque péripétie ne fait qu'ajouter un trait à la configuration (in)humaine de la malignité. Le tronçon final achève de révéler à Esther une humanité criminelle et malade récidiviste. Un monde englué dans le mal où le scepticisme ou le fanatisme dénie un entourage humanisé et érodent la vigilance et le «*devoir de mémoire*». Pour s'affranchir du calvaire personnel... Pour sauver les «*enfants capturés*»...

Lic. MARTA CELI DE MARCHINI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

NOTES

1)- ONIMUS, Jean : *Pour lire Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 123.

2)- LE CLÉZIO, J.M. G. : *Étoile errante*. Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

3)- *Ibid.*, pp. 16-17.

4)- *Ibid.*, p. 82.

5)- *Ibid.*, p. 89.

6)- *Ibid.*, pp. 92-93.

7)- *Ibid.*, p. 128.

- 8)- *Ibid.*, p. 135.
- 9)- *Ibid.*, pp. 136-137.
- 10)- *Ibid.*, p. 138.
- 11)- *Ibid.*, pp. 147-148.
- 12)- *Ibid.*, p. 155.
- 13)- *Ibid.*, pp. 159-160.
- 14)- *Ibid.*, p. 165.
- 15)- *Ibid.*, pp. 168-169.
- 16)- *Ibid.*, pp. 175-176.
- 17)- *Ibid.*, p. 184.
- 18)- *Ibid.*, p. 194.
- 19)- *Ibid.*, p. 109.
- 20)- *Ibid.*, p. 207.
- 21)- *Ibid.*, p. 207.
- 22)- *Ibid.*, p. 208.
- 23)- *Ibid.*, p. 213.
- 24)- *Ibid.*, pp. 216-217.
- 25)- *Ibid.*, p. 218.
- 26)- *Ibid.*, p. 220.
- 27)- *Ibid.*, p. 296.
- 28)- *Ibid.*, p. 297.
- 29)- *Ibid.*, p. 310.
- 30)- *Ibid.*, p. 313.
- 31)- *Ibid.*, p. 327.
- 32)- *Ibid.*, p. 329.
- 33)- *Ibid.*, pp. 333-334-335.
- 34)- *Ibid.*, pp. 338-339.
- 35)- *Ibid.*, p. 315.
- 36)- *Ibid.*, p. 340.
- 37)- *Ibid.*, p. 341.
- 38)- *Ibid.*, p. 342.
- 39)- *Ibid.*, p. 342.
- 40)- *Ibid.*, p. 344.
- 41)- *Ibid.*, pp. 344-345.
- 42)- *Ibid.*, p. 346.
- 43)- *Ibid.*, p. 349.
- 44)- *Revue Magazine littéraire* n° 339. Janvier, 1996, p. 41.
- 45)- ONIMUS, Jean : *Op. cit.*, pp. 150-151.

BIBLIOGRAPHIE

- LE CLÉZIO. Jean-Marie Gustave : *Étoile errante*. Paris, Gallimard, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean : *La transparencia del mal*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1991.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel, REY, Alain : *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris, Bordas, 1994 (4 vol.).
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas : *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.
- HYTIER, Adrienne : *La guerre*. Paris, Bordas, 1975.
- LE CLÉZIO, J.M. G. : *L'extase matérielle*. Paris, Gallimard, 1967.
- *Le livre des fuites*. Paris, Gallimard, 1969.
- *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991.
- MATHÉ, Roger : *L'exotisme d'Homère à Le Clézio*. Paris, Bordas, 1972.
- ONIMUS, Jean : *Pour lire Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- SELLIER, Philippe : *L'évasion*. Paris, Bordas, 1971.
- TODOROV, Tzvetan : *La conquista de América – La cuestión del otro*. México, Siglo XXI editores, 1982.
- Revue Magazine littéraire* n° 339. Janvier, 1996.

IX JORNADAS NACIONALES DE LITERATURA FRANCESA

AAPLF

CORRIENTES, MAYO 1996

Ponencia: "Nuevas vertientes de la novela policial: *Les Goggles* de Alain Robbe-Grillet y *La pesquisa* de Juan José Saer" (Tema de Literatura Comparada)

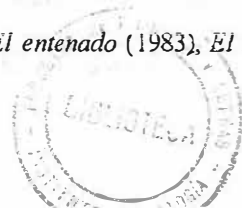
Olga Steimberg de Kaplán

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Tucumán

La novela, género proteico, abarcador, multifacético, resurge de tanto en tanto con nuevas propuestas o con transformaciones que evidencian una energía singular y llamativa. La época contemporánea, sobre todo a partir de los años 60, ha sido testigo de la notable revitalización de esta manifestación literaria, que presenta novedades en diferentes líneas, entre ellas la llamada "nueva novela histórica", las que adoptan técnicas aparentemente reservadas a los medios masivos de comunicación (especialmente el cine) y también la novela policial.

Les Goggles, del escritor francés Alain Robbe Grillet y *La pesquisa* del argentino Juan José Saer presentan la peculiaridad de ser ambas novelas de escritores cuya obra en conjunto no pertenece al género policial. *Les Goggles* es la primera novela editada de Robbe-Grillet, y están ya presentes en ella los rasgos caracterizadores del "Nouveau Roman": la nueva importancia otorgada a los objetos, el diferente manejo del tiempo, la especial caracterización de los personajes. *La pesquisa*, publicada en 1994, es obra de madurez de Juan José Saer, autor de otras importantes novelas como *El limonero real* (1974), *El entenado* (1983), *El río sin*



orillas (1991), entre otras.

El género policial tiene una larga tradición en Francia y también en la Argentina. Considerado durante mucho tiempo un género menor, a veces sometido a una crítica que no supo valorizar este tipo de obras, su jerarquía ha cambiado en los últimos tiempos y sus límites amplían a tal punto, que caben en él temas y problemáticas que parecían reservados para otros tipos de novelas. Porque, como afirma Saer, "la ficción, (agregamos nosotros: "toda ficción, y en este caso también la novela policial"), es una teoría del hombre, una antropología especulativa" ("Suplemento de Cultura" de Página /12). Sin embargo, la novela policial parece chocar con ciertas limitaciones: Gilbert Keith Chesterton, por ejemplo, en "Características del relato policial", dice "La principal dificultad estriba en que la novela policial es, después de todo, un drama de caretas y no de caras... Es un baile de máscaras, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente de sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj da las doce."

Aún cuando todavía se señalen limitaciones, nos interesa apuntar la indudable transformación que ha experimentado el género policial, que en los casos aquí estudiados se combina con nuevas maneras de narrar. En *Les Gommès*, la novedad estaría en la utilización de técnicas propias del "Nouveau Roman" aplicadas a la novela policial: Robbe-Grillet mismo, refiriéndose a esta novela, ha señalado:

Se trata de un acontecimiento preciso, concreto, esencial: la muerte de un hombre. Es un acontecimiento de carácter policial -es decir que hay un asesino, un detective, una víctima. En un sentido, sus roles son respetados: el asesino dispara sobre su víctima, el detective "resuelve" la cuestión, la víctima muere. Pero las relaciones que los ligan no son tan simples, o mejor, no son tan simples sino una vez que el último capítulo ha terminado. Porque el libro es justamente el relato de las veinticuatro horas que transcurren entre este tiro de pistola y esta muerte, el tiempo que la baía ha tomado para recorrer tres o cuatro metros -veinticuatro horas "de más".

Por su parte, en *La pesquisa*, lo novedoso está en que el relato policial surge enmarcado por otro

discurso: la conversación que se entabla entre personajes recurrentes en la novelística de Saer. Uno de ellos, Pichón, recién llegado desde París a Santa Fe -provincia argentina que es ámbito común a varias novelas del autor- relata a sus amigos Tomatis y Marcelo Soldi una historia de crímenes ocurridos en París. La narración se desarrolla en dos planos: el relato policial por un lado, y el reencuentro de amigos por otro. Ambos planos se entrecruzan, se imbrican o corren paralelos, en un juego incesante de suspenso que mantiene alerta la atención del lector. Al mismo tiempo, las alusiones a una época reciente de la vida argentina, con sus secuencias de exilio y de dolor, al problema del desencuentro, del desarraigo y de los fantasmas del pasado, tienden puentes de interpretación a niveles más profundos.

En *Les Gommés* interesa en el primer momento el enigma que se plantea: ¿Se ha producido realmente el asesinato? ¿Está muerto Daniel Dupont? ¿Se trata de Daniel o de Albert Dupont?. Desde las primeras páginas se ponen en juego las trampas y las diferentes interpretaciones que hacen de los hechos, por un lado, Laurent, comisario oficial de la policía local, por otra Wallas, investigador especial. Es patente el criterio general de la superioridad de la investigación privada sobre la policía regular. Está también la visión de otros personajes: el asesino profesional Garinati, el doctor Juard, el negociante Marchat, la sirvienta Anna Smitte, que objetivan distintas facetas de la intriga, según cuál sea su punto de vista. Estas diferentes perspectivas sobre un mismo asunto enriquecen la intriga y contribuyen a mantener el suspenso del lector. Como ocurre casi siempre en la novela policial tradicional, la investigación se realiza en dos planos: el de la policía, legal, y el de un investigador privado, marginal pero más minucioso, inteligente y observador que el agente público.

Similitudes observadas en las dos novelas:

Cuando se inicia el relato, en ambas novelas se han producido ya una serie de crímenes que han quedado sin resolver. Son veintisiete crímenes perfectos los ocurridos en el distrito No. 11 de París cuando se inicia *La Pesquisa*, todos ellos contra ancianas indefensas. La policía busca al asesino sin obtener resultados

positivos.

En *Les Gommès*, han tenido lugar nueve asesinatos, siempre a la misma hora: las 7.30 de la tarde, en distintas ciudades de un país del que sólo se nos dice que es vecino al Mar del Norte. Después de nueve meses de infructuosa búsqueda, la policía tampoco ha podido descubrir quién es el criminal.

En ambos textos, es importante la intertextualidad de obras y personajes de la Antigüedad Clásica. En *Les Gommès* es clara la relación con el mito de Edipo, que surge en el relato en diversas ocasiones y por diferentes canales: 1) la goma que Wallas -el investigador privado- busca incansablemente, y de la que sólo sabe indicar que la que vio y ahora busca era de muy buena calidad y tenía una inscripción cuya sílaba central era "di", con una sílaba anterior y otra posterior (¿E-di-po?); 2) el borracho, que habla de un enigma y de la esfinge; 3) la alusión al padre desconocido; 4) el asesinato del padre por el hijo que no conoce su identidad; 5) las veinticuatro horas transcurridas entre el fracasado intento de crimen y el crimen real, que corresponden a la unidad de tiempo del teatro clásico; 6) el sentido trágico de toda la narración.

La relación con las veinticuatro horas correspondientes a las reglas de las unidades de tiempo clásicas, encierra una complicación adicional, que son esas "veinticuatro horas de más" entre un crimen que se cree cometido, y su concreción final. La acción comienza a las seis de la mañana de un día en el que se alude al crimen del Profesor Dupont, (después nos enteramos de que se trata de un crimen fallido), que ha ocurrido supuestamente a las 7.30 de la noche anterior. Ya a partir del comienzo del relato novelesco, se repite el ciclo, que culminará a las 7.30 de esa noche, con la ejecución concreta del crimen, cumpliendo el sentido trágico presente en el trasfondo de la novela.

En *La pesquisa* también hay repetidas alusiones a personajes, textos y obras de la cultura griega. El relato que enmarca la historia de crímenes menciona un dactilograma, obra inédita y anónima, cuyo título es *En las tiendas griegas*. Tiene notable similitud con *La Iliada*: "El tema es la guerra de Troia y el lugar, la llanura de Escamandro, frente a los muros de la ciudad citada." (LP, 54). Se trata sin duda de una trampa

puesta al lector, de un "caballo de Troya" tendido a su capacidad para relacionar, recordar, interpretar. Surgen "los nombres legendarios: Troya, Helena, Paris, Menelao, Agamenón y Ulises..." (Lp, 74). La parodia, el humor irónico, enmarcan estos nombres. Imágenes de las Gorgonas surgen en las pesadillas del personaje, y también de Escila, Caribdis, Quimera. Otra figura legendaria evoca la famosa esfinge y completa el cuadro: es la estatua de un "ser humano gigantesco, monstruo alado; centauro, pulpo, figura ecuestre o mamut...era al dios de lo indiferenciado que se le rendía culto." (Lp, 93)

En lo relativo al ámbito geográfico en el que se desarrollan las novelas, *La pesquisa* transcurre en París y el investigador especial es Morvan (alteración evidente del clásico detective Morgan). Como Wallas en la novela de Robbe-Grillet, Morvan de *La pesquisa* es un investigador apreciado por su eficiencia, solitario, sin familia, con un pasado triste de niño huérfano. Recién nacido, Morvan ha sido abandonado por su madre. Además, ciertos rasgos de la personalidad de Morvan tienen similitud con el mítico Edipo: Morvan es un investigador que siempre va hasta las últimas consecuencias, se empeña en llegar a la verdad, es austero, honesto hasta el sacrificio, voluntarioso.

"...una investigación difícil, que exigiese imaginación y perseverancia, tiempo y razonamiento, flexibilidad y obstinación, ... únicamente el comisario Morvan podía llevarla hasta el final y extraer de ella, sean cuales fueren, hasta las últimas consecuencias. Como en todo investigador auténtico, ... la pulsión de verdad sobresalía en él del hervidero de sus otras pulsiones, adormiladas por la urgencia imposible del conocer, que en él no tenía más límite que la legalidad y que por esa razón era indiferente a la compasión e incluso a veces a la justicia." (LP, 17)

Es como Edipo, que una vez lanzado a la búsqueda de la verdad, no se detiene ante nada, no escucha los consejos de aquellos que lo aman (Tiresias, Yocasta), y hasta se muestra poco compasivo y obstinado.

Como Wallas de *Les Gommès*, Morvan está solo en el mundo.

Les Goggles transcurre en una ciudad de provincias, ciudad-puerto de un país cercano al Mar del Norte (¿Holanda?). De ambas ciudades: París y la no nombrada-, conocemos los itinerarios seguidos por los investigadores en sus recorridos para buscar indicios, para entrevistar sospechosos, para visitar las casas escenarios de los crímenes, y lo que ven en sus vagabundeos al azar, mientras reflexionan, atan cabos sueltos, buscan las soluciones ciertas o aparentes de los conflictos planteados. En ambas novelas, aparece la imagen del laberinto, símbolo del encierro sin salida que sufren los protagonistas.

Pueden señalarse también notables coincidencias en lo referente a la importancia de los objetos en la diégesis. Saer muestra haber asimilado aspectos claves de la técnica objetual característica de los textos de Robbe-Grillet, y en *La pesquisa* son notables las descripciones de objetos cuya imagen es captada a manera de una cámara que mide, observa, pesa, palpa, busca dar la textura y el grosor de cada cosa:

"Subieron la escalera hasta el cuarto piso...Morvan estiró el brazo hacia un costado, palpando la pared interior junto a la puerta, buscando la llave de la luz, y cuando tocó la protuberancia afilada del interruptor, hizo presión con la yema del índice y encendió la luz de la entrada." (LP, 96)

Es evidente en muchos momentos el cumplimiento de uno de los postulados del "Nouveau Roman": los objetos y los personajes ocupan un mismo nivel, tienen la misma densidad:

"Eso es lo que él, Pichón, por encima y a los costados de los hombros de Tomatis, sentado enfrente suyo, está viendo en este momento: una especie de guarda o de fondo iluminado y en movimiento, que adorna el torso de Tomatis, ligeramente más brumoso que los objetos inmediatos, como una transparencia cinematográfica." (LP, 84)

Tanto en *Les Goggles* como en *La pesquisa*, el investigador es él mismo el autor del (*Les Goggles*) o de los crímenes (*La pesquisa*). La ironía trágica, utilizada como recurso para el crecimiento del suspenso y de la tensión narrativa, contribuye al final inesperado propio del género policial en ambos textos.

Conclusión:

Tanto en *Les Gommès* como en *La pesquisa* hay un aprovechamiento original de los elementos propios del género policial. Creemos haber mostrado que en este género, considerado hasta hace mucho tiempo un género "menor", de puro "divertimiento", se patentiza una interesante evolución, con notas especiales como la culturalización y la asimilación de rasgos característicos de otros tipos de manifestaciones literarias, de técnicas renovadoras, de elementos del psicoanálisis, y en forma notable, de notas del "Nouveau Roman" que surge y evoluciona en Francia en las décadas del 50 y 60. Separadas temporal y espacialmente, las dos novelas estudiadas evidencian sin embargo caracteres que justifican un estudio comparativo indudablemente enriquecedor.

Bibliografía

Robbe-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973.

Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Editions de Minuit, Paris, 1963.

Rivera, Jorge B. Compilador, *El relato policial en la Argentina*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1986.

Braceras Elena, Leytour, Cristina y Pittella, Susana, *El cuento policial argentino*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1988.

Chesterton, Gilbert Keith "Características del relato policial", en *Por la novela policial*, Edit. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1982.

Se imprimió en COSMOS
Jujuy 1443 - Corrientes - Capital

