

ACTAS

de las Sextas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa

**ASOCIACION ARGENTINA
DE PROFESORES
DE LITERATURA FRANCESA**

Buenos Aires, 1993

**A.A.P.L.F.
1996**

**ASOCIACION ARGENTINA
DE PROFESORES DE
LITERATURA FRANCESA**

**ACTAS
DE LAS SEXTAS JORNADAS DE
LITERATURA FRANCESA**

Buenos Aires 1993

**A.A.P. L.F.
1996**

Edición a cargo de Pierina Lidia Moreau

A MODO DE PRESENTACION

Las *Actas de las Sextas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa* que presentamos hoy reúnen los trabajos expuestos en Buenos Aires entre el 12 y el 15 de mayo de 1993.

Estas Sextas Jornadas fueron organizadas por la AAPLF, la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el INES en Lenguas Vivas "*Juan Ramón Fernández*" y el INSP "*Joaquín V. González*".

En su inauguración, además de los directivos de esas Instituciones, estuvieron presentes el Embajador de Francia en la Argentina y otros miembros distinguidos de los Servicios Culturales de dicha Embajada y de la Delegación General de la Alianza Francesa.

Una vez más, profesores e investigadores de todo el país respondieron generosamente a la convocatoria anual de la AAPLF que, fundada en 1987, llegaba en 1993, a la "*edad de la razón*".

Las comunicaciones presentadas durante las sesiones de trabajo versaron sobre los dos temas fijados de antemano: *El espacio en la literatura* y *Lo maravilloso, lo fantástico y el cuento de hadas* (este último como homenaje a los cincuenta años de la publicación del *Petit Prince* de Antoine de Saint Exupéry).

El presente volumen, dividido en tres partes, reúne dieciséis trabajos sobre el tema del espacio, doce sobre el tema de lo fantástico y cuatro contribuciones al panel sobre *Boule de Suif*, de Guy de Maupassant.

Como de costumbre en estas Jornadas, los participantes eligieron sus temas en todas las épocas de la literatura francesa, con un predominio -sin embargo- de los autores contemporáneos; en los diversos géneros (narrativa, poesía, teatro, en orden de frecuencia) y en la Francofonía (canadiense, magrevina, suiza).

Al concretarse en 1996 la publicación de estas *Actas*, reiteramos nuestro reconocimiento a las instituciones co-organizadoras, y a las que auspiciaron las Sextas Jornadas.

Por último, el más estricto sentido de justicia nos lleva a expresar el profundo agradecimiento de la AAPLF a la Comisión Organizadora -formada por las socias y profesoras Isette Vallet, Martha Méndez y Malvina Salerno- cuya labor eficiente y por momentos denodada logró dar un brillo muy particular a estas Sextas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa.

A.A.P.L.F.
Mayo de 1996

Primera Parte

EL ESPACIO - L'ESPACE

EL ESPACIO DE LA MUJER EN LA LITERATURA MEDIEVAL FRANCESA

Carlos A. Valentini
Universidad Nacional de Rosario

*11. Cuando pasó el día y se hizo de noche,
el padre habló así: "Ve a acostarte
con tu esposa, como manda Dios del cielo".
El joven no quiso encolerizar a su padre
y va a la habitación de su gentil mujer.*

*12. Al ver el lecho, miró a la doncella,
entonces acordóse de su Señor celeste
que le es más querido que nada terrestre;
"¡Oh Dios -dijo- qué fuerte me aprieta el pecado!
Si ahora no huyo, mucho temo que voy a perderte."*

13. *Cuando en la habitación los dos solos quedaron,
el señor Alejo comenzó a hablarle
de la vida mortal como muy condenable,
mostrándole la verdad de la celeste;
pero le tardaba en marcharse de allí.*

14. *“Oyeme, doncella, ten por esposo a Aquel
que nos redimió con su sangre preciosa;
en este siglo no hay amor perfecto;
la vida es frágil y no hay honor durable;
la alegría se convierte en gran tristeza.”*

15. *Cuando le ha mostrado todas sus razones,
entrégale el tahalí de su espada,
y el anillo con el que la había esposado,
y fuése de la casa de su padre;
en medio de la noche huyó del país.*

Estas estrofas que corresponden a la escena de la noche de bodas del *Cantar de Alejo* (1) ilustran la lucha de San Alejo contra la tentación carnal representada por la figura de una mujer: su esposa y postulan una vida alejada del pecado como modelo a imitar.

Esta concepción de la mujer como recipiente del Diablo, encarnación del Mal que tentaba al hombre para hacerlo sucumbir en la lujuria, sólo reconoce un valor a la condición femenina: la reproducción. Este valor está representado por una madre: la Mater Dei, la Virgen María.

El lugar de la mujer en el imaginario medieval estaba limitado, pues, a la fidelidad a su esposo y a la reproducción de la especie. La fidelidad, a su vez, nos

remite a uno de los máximos valores del mundo feudal: el vasallaje frente al Señor. Ambos elementos están implícitos en el vocablo patri-monio mientras que la palabra patri-monio remite a lo material, lo económico, representado por la herencia del padre.

Antes del establecimiento de la institución matrimonial, la relación entre hombres y mujeres -el amor-, estaba reducida a tres momentos: raptó, violación y repudio. Los esfuerzos de la Iglesia por modificar las costumbres de los señores feudales la lleva a establecer la indisolubilidad del vínculo matrimonial, estableciendo deberes para ambas partes: a la mujer, la fidelidad y la reproducción; al hombre, el respeto para con su mujer y la prohibición del repudio bajo pena de excomunión.

Sin embargo, fuera de estas dos funciones la mujer sólo puede ocupar el lugar del pecado. La Edad Media asocia las oposiciones MASCULINUS: FEMINIS a BONUS: MALUS y a DEXTER: LAEVUS. Esta última oposición DERECHA: IZQUIERDA remite a DIESTRA: SINIESTRA. Por ello, en la representación de la vida celestial, a la “diestra” de Dios Padre estarán los puros, los incontaminados mientras que a la “siniestra” se encontrarán los pecadores.

La Edad Media es misógina por influencia de la religión cristiana: soberana peste, puerta del infierno, arma del diablo, larva del demonio, son algunos de los juicios sobre la mujer según los Padres de la Iglesia.

Así, la mujer objeto del deseo y la lujuria de los hombres sólo podrá escapar a su condición “maléfica” si imita a la Virgen María y a las mujeres que durante la vida terrena siguieron sus pasos: las Santas.

En *La Cantilena de Santa Eulalia*, el primer poema francés en lengua romance de fines del siglo IX, se describe la muerte de Eulalia, joven cristiana que representa los valores de la santidad: es doncella (no pierde su virginidad: “y así murió con gran honestidad”); es de origen noble; “no desea oro, ni plata, ni aderezos”, su única “ambición es ver a Cristo” y “acepta en paz” el suplicio.

El martirio de Eulalia aparece vinculado al milagro, la presencia divina se manifiesta cuando la arrojan a las llamas y su pureza le impide quemarse o cuando

le cortan la cabeza y “*en forma de paloma vuela al cielo*”. Su cuerpo es aquí el receptáculo de Dios a través de la fe.

*Sojuzgarla querían los malos
y someterla a las obras del diablo.*

¿Quiénes son los malos, los enviados del Diablo?. Los paganos. Estos se expresan a través de su rey Maximiano que es “*soberbio*”, habla “*con palabras vanas*” y no se deja convencer por evidencias divinas como la de que la doncella no arda en el fuego.

El suplicio de Eulalia está vinculado a un rito frecuente: el de la conversión de los prisioneros a la fe del vencedor. A éstos sólo le quedaban dos caminos: renegar de su Dios o la muerte.

*No quiere ella seguir el mal consejo,
negar al Señor Dios que está en el cielo.*

Al rechazar la conversión, al no querer aceptar “*olvidar su nombre de cristiana*” y preferir la muerte, Eulalia es elevada a la categoría de Santa.

La invocación con la que concluye esta composición hagiográfica propone la devoción de la doncella como conducta a imitar:

*Roguémosle que nos envíe el consuelo
de alcanzarnos la gracia de que Cristo
nos lleve tras la muerte hasta su sitio.*

Santa Eulalia aparece ubicada en el anhelado lugar (la diestra de Dios Padre) al que todo buen cristiano debe aspirar.

El comportamiento ejemplar de Santa Eulalia es el contrario al de Bramimunda (Bramidoine), la esposa de Marsilio, rey de los sarracenos en *El Can-*

tar de Rolando.

Bramimunda que también es noble es presentada con semas negativos: “*se arranca los cabellos llamándose cuitada*” y se lamenta imprecando a sus dioses pero, a partir del momento en que es tomada prisionera, se produce la situación inversa a la de Santa Eulalia. Carlomagno dice a sus obispos:

*Se encuentra en mi mansión una noble cautiva.
Oyó tantos sermones y oyó tantas parábolas
que en Dios cree y por tanto quiere hacerse cristiana.
Bautizadla y entonces su alma de Dios será.*

*Llegaron a la pila bautismal de Aquisgrán
y a la reina de España bautizaron allí:
al cambiarle su nombre le pusieron Juliana,
y ella se hizo cristiana por saber verdadero.*

En el caso de Bramimunda, el renegar de su Dios no es un dis-valor sino todo lo contrario porque es una pagana convertida al cristianismo.

El otro personaje femenino de *La Cahnson de Roland* es Alda (Aude), la prometida de Rolando, noble doncella cristiana quien al interrogar al emperador acerca de la muerte corrida por el héroe recibe como respuesta:

*Querida amiga, hermana, por un muerto preguntas.
Por él te ofrezco un cambio muy ventajoso ahora:
te doy a Ludovico, no sé de otro mejor,
él es mi hijo y tendrá mis extensos dominios.*

El tipo de mujer propuesto por el texto épico responde a la concepción de la fidelidad femenina: fidelidad a su hombre (Señor), a su Emperador y a su Dios. Alda no puede aceptar la propuesta supletoria de Carlomagno, aún cuando le resulte favorable y no sería socialmente mal vista:

*Me suenan extrañas tales frases.
¡No quiera el Dios del cielo, sus santos y sus ángeles,
que muerto ya Rolando permaneciera viva!
Demudada, a los pies de Carlomagno cae,
y en ese instante muere, ¡Dios se apiade de su alma!
los barones franceses la lloran y lamentan.*

Eulalia y Alda, ejemplos de devoción femenina, eligen la muerte así como Bramimunda elige la vida, pero la vida junto a Dios y la fe cristiana.

Los personajes femeninos de la literatura épica francesa no participan de la acción. Son personajes planos, figuras de una estampa. La guerra pertenece al ámbito de los ritos masculinos. Las consecuencias de la guerra las pone ante opciones (Alda hubiera tenido una tercera opción: el convento) y el momento de sus elecciones será el único en el que adquirirán alguna consistencia.

A partir del siglo XII, una serie de transformaciones sociales e institucionales comenzaron a modificar la valorización de la mujer. La Iglesia introdujo poco a poco la Caballería y estableció la Tregua de Dios (prohibición de guerrear o batirse durante las fiestas y del miércoles por la noche al lunes por la mañana), con lo que aseguró una mayor permanencia del señor en el castillo; la bendición de las armas (espaldarazo) del hombre joven que entraba en la caballería, tenía un octavo mandamiento donde éste juraba que sólo se volvería contra los enemigos de la Iglesia y que se pondría al servicio de los débiles y las mujeres.

Frecuentemente fueron las damas las que ayudaron al caballero en esta ceremonia: una le calzaba la loriga, otra le ceñía la espada y una tercera le sujetaba las espuelas.

También las Cruzadas, el contacto con el Oriente más rico y civilizado, ejerció una influencia en los guerreros de la Cristiandad, lo que originó una serie de cambios en la vida cotidiana: las fiestas de caballería, los tomos, las reuniones en el castillo, los vestidos. Lentamente la mujer comenzó a participar cada vez más en la administración del feudo, el que había quedado a su cargo durante la ausencia

del señor.

La última etapa se concretó cuando la mujer obtuvo preeminencia en el campo moral e intelectual y logró que los hombres que vivían a su alrededor participaran de sus gustos.

El “*fine amour*” de la cortesía invadió el gusto literario de la época.

Chrétien de Troyes escribió, durante la segunda mitad del siglo XII, varios “*romans*” en los que el amor era el acicate de los hechos heroicos.

En el “*roman courtois*” se proponía un tema que se iba desarrollando en fórmulas. Este tema era como una forma generadora y el procedimiento empleado era la aventura.

El tema de *Lanzarote del lago o el caballero de la carreta* propone una especie de debate sobre si el caballero debe defender su honor o su dama.

Lanzarote elige a su dama, la reina Ginebra (Guenièvre), la esposa del rey Arturo, a la que llegará a dispensar honras santas como en el episodio de los cabellos, donde al encontrar un peine que la soberana utilizó:

...retira los cabellos de modo tan suave que no se quiebra ninguno. Jamás ojos humanos verán honrar con tal ardor ninguna otra cosa. Empieza por adorarlos. Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente y a su rostro. No hay mimo que no les haga. Por ellos se considera muy rico, y por ellos alegre también. En su pecho, junto al corazón, los alberga, entre su camisa y su piel... Desprecia a San Martín y a Santiago. Pues tanto confía en aquellos cabellos que no piensa necesitar de la ayuda de los santos...

o cuando logra llegar junto al cuerpo dormido de su amada:

Ante ella se postra, y la adora: en ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada...

En el *Roman de la Rose* (s. XIII), Guillaume de Lorris enseña el arte de amar. Un joven penetra en el maravilloso Jardín (palacio) del (dios) Amor y en una fuente descubre el reflejo de una Rosa (dama) que es la más bella entre todas y siente súbitamente el deseo de cortarla (conquistarla). Esta conquista tomará el aspecto de una guerra, en la que el Enamorado tendrá aliados (las virtudes cortesas: Belleza, Simpleza, Franqueza, Buen Semblante, Compañerismo) y adversarios (los peligros: Orgullo, Villanía, Vergüenza, Desesperanza, Inconstancia).

El objeto de la pasión amorosa es la Rosa pero la Amada no aparece sino a través de los ojos del Amante. Como analiza C.S. Lewis (2) el amante del *Roman* se enfrenta, no con una “*dama*”, sino con una pluralidad de “*ánimos*” o “*aspectos*” de esa dama que alternativamente ayudan o ponen trabas en sus intentos de ganarse el amor de aquella y que se simbolizan en la Rosa.

Tanto la Rosa como la amada de Lanzarote son meros objetos, (objeto del deseo del caballero) y no sujetos de la acción/pasión. Los caprichos, las variaciones anímicas de la dama a los que someten al caballero no son sino disparadores del mejoramiento moral del héroe al acrecentar su paciencia, coraje y fortaleza.

La mujer de la “*courtoisie*” existe sólo en tanto excusa de las virtudes masculinas.

Mijail Bajtin (3) sostiene que “*al vedar a la risa acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media, le confirió en cambio, privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas, y en la literatura recreativa*”.

El espacio que la literatura cómico-profana otorgó a la mujer fue mucho más amplio: partícipes secundarios o principales de la acción.

En los *Fabliaux* (s. XII al XIV), particularmente en *Los tordos*, *El campesino médico* y *El villano de Bailleul*, la mujer es presentada como infiel, tramposa, charlatana y coqueta pero esos rasgos están compensados con virtudes como la justicia y la inteligencia. También la astucia aparece como un valor femenino y es

el medio del que se vale la mujer para tomar revancha sobre la autoridad marital.

En la *Farsa de Pathelin* (segunda mitad del s. XV), el personaje de Guillermita (Guillemette) no tiene un peso considerable en la obra: aparece como la voz de la razón que advierte a Pathelin, su marido, sobre los riesgos del engaño que ha llevado a cabo. Pero cuando se encuentra frente al Pañero no duda en apoyar a su esposo y sigue el engaño de éste. En este momento comienza a improvisar y su accionar se complementa a la perfección con el de su consorte. Pathelin agradecido le dirá:

*Muy bien habéis representado
vuestro papel.....
... Mas las seis varas aquí están.
(Saca el paño de su escondrijo y, dándole una punta
a Guillermita, se enrollan alegremente en él.)*

En el matrimonio burgués, el marido cuenta con la astucia de su mujer para poder llevar adelante su empresa.

Pero es en *El Juego de Robin y Marion* (segunda mitad del siglo XIII), de Adam de la Halle, donde la mujer ocupará el lugar de heroína.

El teatro cómico-profano surge en el siglo XIII y sus primeras expresiones vienen de Picardía (donde nació Adam de la Halle), región que era asiento de una floreciente burguesía lanera inclinada al buen humor y al disfrute de la vida terrena.

El Juego de Robin y Marion es la representación con personajes de una pastorela (pastourelle), género poético menor que fue del gusto de los círculos literarios del norte de Francia. Está estructurada a partir de una única isotopía: pastora querida en amores por un noble y su fidelidad al amado.

El personaje de Marion no sólo cumple con la fidelidad a su prometido sino que logra rechazar reiteradamente los requerimientos amorosos del caballero y consigue a través de la palabra lo que Robin no pudo hacer por la fuerza. La palabra femenina tiene aquí un poder disuasorio y a la vez corrosivo.

El Caballero

Decidme, entonces, dulce pastorcilla, ¿amarías a un caballero?

Marion

Buen señor, retroceded. No sé que son los caballeros. De todos los hombres del mundo no amaría más que a Robin. Viene de tarde y de mañana a galantearme, según es costumbre, y me trae el queso que hace. Todavía llevo un poco en mi pecho y un gran trozo de pan que me trajo a la hora del almuerzo.

La pastora se muestra respetuosa de las jerarquías (“Buen señor”) pero, a la vez, lo ubica en una categoría igualadora: la de los hombres. Así, el caballero reducido a su condición de hombre y desprovisto de los atributos de su clase es equiparado al campesino Robin y en esta equiparación resulta perdedor al exaltar la pastora las virtudes simples de su amado.

La palabra de la rústica expone su amor con sencillez, oponiéndose así al rebuscamiento y la complejidad amorosa de la cortesía.

En el juego de reyes y reinas, Marion dirá al Rey, refiriéndose a Robin:

Por mi fe que no he de mentir. Lo amo, señor, con un amor tan verdadero que no amo tanto a mi rebaño ni a las ovejas que están criando corderitos.

A lo que el Rey responderá: “*Por Dios santo, eso es amar bien.*”

La esfera oficial de la ideología y la literatura serias construyeron un modelo de mujer que respondía a los cánones eclesiásticos. La épica, el “*roman courtois*” y los poemas hagiográficos redujeron el espacio de la femineidad a un plano figural.

La masculinidad era principio y fin de éstos géneros didácticos.

En la esfera no-oficial y en la literatura de entretenimiento, en cambio, la mujer fue ocupando otros espacios aún cuando se mantuvo cierta misoginia y los valores primordiales de la condición femenina siguieron siendo la fidelidad y la reproducción.

El espíritu burgués que atraviesa los fabliaux y los juegos y comedias, construyó un nuevo tipo de mujer más próximo a los valores burgueses: inteligente, astuta y copártcipe junto al hombre de los riesgos y placeres de la vida y el amor.

NOTAS

- 1- Citadas por Erich Auerbach en *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, F.C.E., 1950, Capítulo V: "Nombramiento de Roldán jefe de la retaguardia del ejército francés", páginas 111 y 112.
- 2- LEWIS, C.S.: *La alegoría del amor: Estudio sobre la tradición medieval*. Buenos Aires, Eudeba, 1969. Capítulo III: "El Romance de la Rosa", Página 102.
- 3- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1974, Página 69.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV:** *Literatura Medieval Francesa. La Cantilena de Santa Eulalia* (páginas 7 y 8); *Fabliaux* (páginas 31 a 54) y *Roman de la Rose* (páginas 67 a 72). Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- AAVV:** *Jeux et sapience du Moyen Age. Le Jeu de Robin et de Marion* (páginas 160 a 200) y *Maistre Pierre Pathelin* (páginas 279 a 347). Bibliothèque de la Pléiade. Belgique, Gallimard, 1951.
- AAVV:** *Poètes et romanciers du Moyen Age. La chanson de Roland* (páginas 20 a 122) y *Le Roman de la Rose* (páginas 547 a 574). Bibliothèque de la Pléiade. París, Gallimard, 1952.
- AAVV:** *Fabliaux*. Préface de Gilbert Rouger. Folio, Gallimard, 1978.
- Anónimo:** *El cantar de Rolando*. Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, dos tomos, 1984.
- Anónimo:** *Farsa de Pathelin*. Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- DUBY, Georges:** *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia Feudal*. Madrid, Taurus, 1984, 2da. edición.
- DUBY, Georges:** *Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais*. Flammarion, 1990.
- HALLE, Adam de la:** *El Juego de Robin y Marion*. Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- LAFITTE - HOUSSAT, Jacques:** *Trovadores y cortes de amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- TOLSTOJ, N.I. y S.M.:** "Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos" en Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu: *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- TROYES, Chrétien de:** *Lanzarote del lago*. Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

LOS ESPACIOS EN *CANDIDE OU L'OPTIMISME* DE VOLTAIRE

Estela Blarduni de Bugallo
Universidad Nacional de La Plata

1- Los cuatro universos del relato

Como otras narraciones del autor (*Zadig ou la destinée*, *Memnon ou la Sagesse humaine*), *Candide ou l'optimisme* anuncia desde su título y subtítulo una aventura humana y un examen filosófico, en este caso el de la teoría leibnitziana de la “razón suficiente”, necesidad imperiosa sin la cual nada sucede sin una razón determinante.

El universo, a la vez imperfecto y excelente, ordenado en mónadas dispuestas jerárquicamente, respondería a una armonía preestablecida por Dios, quien ha creado “*el mejor de los mundos posibles*”.

Este optimismo metafísico inculcado por el filósofo Pangloss a su discípulo Candide será puesto en tela de juicio a lo largo de la obra, y se enfrentará a la filosofía maniquea de Martin, que acompaña al protagonista en la segunda parte de su periplo.

La aventura humana vivida por Candide y el resto de los personajes que lo acompañan, demostrará empíricamente, a través de una óptica donde predominan el distanciamiento irónico y el humor, la falacia de ambas argumentaciones extremas.

A través de cuatro espacios conocidos: el primitivo de la Vestfalia natal, el mundo por donde viaja durante años, el enclave utópico de El Dorado y la huerta donde cultiva su propio jardín, Candide realizará un reconocimiento del mundo y un progresivo autoconocimiento que culmina en la reclusión.

Los acontecimientos vividos se suceden a un ritmo vertiginoso donde se condensan diversas historias que concitan el hiperrealismo, lo maravilloso y lo simbólico en un texto polémico en cuyo desenlace se involucran mágicamente los destinos de los principales personajes.

El camino recorrido por el protagonista dibuja una trayectoria que va desde el espacio cerrado, estático y pseudo-paradisíaco de Vestfalia al abierto y pleno de peripecias de Europa y América, donde transitoriamente se conoce la utopía de El Dorado, para anclar definitivamente en la huerta oriental donde el trabajo aparece como una solución a todos los males y donde la vuelta al universo primitivo dibuja un repliegue del relato sobre sí mismo.

Si los espacios aludidos, salvo el de la utopía, carecen de los que G. Genette denomina "*fascinación del lugar*" (1), si como define Barthes el espacio volteriano "*es más un espacio de agrimensor que de explorador*" (2), lo fundamental es lo que en ellos realiza el hombre individual y social, qué valor tiene su palabra y la de los otros en el juego de la comunicación, cómo se inscribe su cuerpo y su deseo en cada uno de los paisajes aludidos, qué importancia adquieren los objetos, los bienes y el dinero en dichos espacios desde la óptica de un hombre de la Ilustración, en un siglo donde se ha accentuado más que nunca el mercantilismo.

2- La Vestfalia o el universo primitivo

Candide se educa en el pequeño universo cerrado del castillo del barón Thunder-ten-tronck, representación del feudalismo o de lo que de él queda a mediados del siglo XVIII.

Es en realidad un mundo de apariencias donde se manifiestan diversas formas de ilusión de las cuales el preceptor Pangloss, "*l'oracle de la maison*" es la garantía moral de la ilusión colectiva.

El lenguaje, la palabra proferida en este universo primitivo, tiene relación con el verbo sagrado, debe implicar una relación analógica con el mundo al que alude. Por eso la etimología de los nombres de los personajes pretende tener una significación simbólica: el nombre del barón: Thunder, rayo en inglés, aludirá a la autoridad en ese pequeño universo; el nombre de Pangloss, “*todo en lengua*”, al incesante discurso y a la presunta sabiduría del maestro; el nombre Candide, al aspecto de pureza de los neófitos.

Sin embargo esa correspondencia aparente entre palabra-mundo no es tal: la autoridad del barón no podrá impedir que su castillo sea destruido (Cap. IV); el discurso del preceptor puede ser enfocado desde la vacuidad de su significado, y el nombre del protagonista que debe relacionarse en el siglo de las luces con la simpleza y la credulidad, es además el de un bastardo de no tan clara prosapia.

El espacio ilusorio de la aristocracia está aludido mediante metonimias que a la vez pretenden ser metáforas de una falsa excelencia: el castillo es el mejor porque posee “*una puerta y ventanas*”, los perros del corral son jauría si es necesario, los palafreneros, monteros, el vicario del pueblo, gran limosnero, el barón, Monseñor, el bosquecillo, parque y la baronesa “*goza de consideración porque pesa alrededor de trescientos cincuenta libras*”.

La existencia fabulosa, despreocupada y feliz del mundo paradisiaco, se rompe a partir del momento en que Candide encuentra a su Eva en Cunégonde, la hija del barón, cuya apariencia recuerda las damas de los cuadros de Fragonard o Boucher:

*Cunégonde, âgée de dix sept ans, était haute en couleur,
fraîche, grasse, appétissante (3)*

El descubrimiento del deseo y de la sexualidad adulta significará la pérdida del paraíso; al tratar de comer el fruto prohibido, Candide desatará la ira del dios padre encamado en la figura del barón:

Monsieur le baron de Thunder-ten-tronck passa auprès du paravent et, voyant cette cause et cet effet, chassa Candide du château a grands coups de pieds dans le derrière. (4)

Candide deberá abandonar el mundo de los sueños y se verá obligado a peregrinar por el mundo sin su mentor y sin el objeto de su amor, Cunégonde, a quienes volverá a encontrar y nuevamente a perder.

3. El mundo y sus desgracias

Las constantes que configuran las experiencias en el nuevo espacio son la falta de caridad cristiana, la crueldad y el mercantilismo.

El medio principal para acceder al otro y conseguir lo deseado será el símbolo del comercio: el oro.

En este espacio, poblado de personajes que sobrellevan fantásticas experiencias, inverosímiles sin la cuota de fantasía que acepta tácitamente lo maravilloso, muchos seres acompañan el peregrinar de Candide, y casi todos hablarán mucho: así los discursos analépticos de Pangloss (C. IV y XXVIII), Cunégonde (VIII y IX), la vieja (XI y XII) Martín (XIX), los seis reyes de Venecia (C. XXVI), Paquette y Giroflée (XXX).

Si existe verborragia, todos hablan para escucharse a sí mismos; más que de diálogos, se trata de monólogos. Las experiencias negativas no servirán para que Pangloss modifique su lema filosófico:

Pangloss avouait qu'il avait toujours horriblement souffert, mais ayant soutenu une fois que tout allait à merveille, il le soutenait toujours, et n'en croyait rien (5)

Las palabras ocupan el espacio y circulan con gran rapidez, multiplicadas, repetidas, expandidas; pierden su sentido primigenio de reveladoras para ser en cam-

bio vehículo de maledicencia, estupidez, mentira. Cuando Candide y Martín llegan a París, este último aludirá a las principales ocupaciones de sus habitantes:

*La principale occupation est l'amour; la seconde de médire;
et la trisième de dire des sottises.*

El exquisito Pococuranté afirmará que aunque sea un privilegio del hombre escribir lo que se piensa, en toda Italia

On n'écrit que ce qu'on ne pense pas (7)

La experiencia del propio cuerpo y del cuerpo del otro en el universo mercantil, será semejante a la de la palabra; el hombre ya no es la imagen de Dios, ni el cuerpo la envoltura del alma. La satisfacción de la libido sólo se obtendrá a cambio de dinero o de violencia. Todos los personajes conocerán la experiencia del cuerpo parcelado y castigado: Candide será brutalmente golpeado en el ejército búlgaro; Cunégonde será violada y compartida por el judío Isacar y el Inquisidor de Portugal; la princesa de Palestina, como las demás de su corte, serán partidas en cuatro; la vieja que acompaña a Cunégonde será violada y luego se le cortará una nalga (la antropofagia no sólo aparece en los salvajes orejones sino también en los civilizados); Pangloss será ahorcado, disecado y luego cosido; el negro de Surinam tiene cortada una pierna y una mano.

La libertad sexual no crea una libertad real sino que enajena las individualidades, crea la prostitución (una referencia notable para la época aparece en la historia de Paquette, Cap. XXIV) y acarrea la sífilis que circula con la misma rapidez que los seres cosificados.

En este universo del consumismo casi todos los personajes compran o son comprados por el oro según su belleza, habilidad o fuerza (así por ejemplo la vieja, hija de un Papa, cuando pierde su belleza, pasa de ser objeto sexual a objeto de manducación para terminar siendo fuerza de trabajo como Cunégonde).

La rapidez de la circulación de los seres aumenta con cada degradación. Los

trayectos se superponen y entrecruzan, y ese proceso sólo se detiene en el huerto de Candide.

Los objetos culturales también son víctimas del mecanismo de inflación: el origen del tedio del veneciano Pococuranté se encuentra en la superabundancia de los signos culturales para una capacidad de consumo demasiado restringida; libros, pinturas, conciertos barrocos, mujeres hermosas, alimentos exquisitos; destacan a su poseedor; son signos de su distinción pero también de su tedio vital.

4. El espacio utópico

En el centro del peregrinaje de Candide (Cap. XVII y XVIII) se encuentra el episodio de El Dorado que implica un hiato en el itinerario del personaje. El enciclopedista Voltaire que junto a otros hombres de la Ilustración había participado de las disputas sobre el Nuevo Mundo y había sostenido en sus *Essais* la inferioridad de la raza americana y de la fauna con su teoría del indio imberbe y el león cobarde (8), sitúa en una región del Perú el universo utópico en el que prevalece el mito de la razón aplicada a la sociedad en su conjunto. Pero en realidad, como en toda utopía, el reino está en ningún lugar y en ningún tiempo.

Esta insularidad está subrayada por el descubrimiento súbito e inesperado que hacen Candide y su criado Cacambo del lugar aislado por altas montañas, y responde a un estado voluntario de clausura, típico también de toda utopía: (9)

Comme nous sommes entourés de rochers inabordables et de précipices nous avons toujours été jusq' à présent à l'abri de la rapacité des Nations de l'Europe (10)

Naturaleza, razón y virtud son los principales valores de esta sociedad que conjuga el placer con la tolerancia religiosa y desdeña el lujo (las piedras preciosas, el oro y la plata son sólo usados para empedrar las calles o decorar las casas).

Cacambo, de origen tucumano, oficiará de traductor de su amo. En El Dorado la palabra re-adquiere su valor esencial de comunicadora de verdades: un an-

ciano de ciento setenta y dos años cuenta la historia del país y su palabra es tan segura como la de un libro impreso.

En este universo el paso del tiempo no desfigura ni degrada los cuerpos: los habitantes viven muchos años y Candide y Cacambo se sorprenden de la singular belleza de hombres y mujeres. Todos ~~tratan~~ a los huéspedes con singular hospitalidad; mercaderes y cocheros son de finura extremada y circunspecta discreción. No existe Parlamento ni Palacio de Justicia puesto que nadie pleitea.

Con respecto a los objetos se produce el sueño de la razón burguesa: la acumulación de riquezas sin fin accesibles a todo el mundo.

La energía en el trabajo es semejante a la libidinal. Esta relación de trabajo y placer que trata de unir lo útil a lo agradable permite que se puedan realizar empresas casi imposibles como por ejemplo que tres mil físicos trabajen durante quince días para construir una máquina de volar que permita a Candide y a su criado abandonar el enclave.

5. El huerto de Candide

Si antes de conocer El Dorado Candide había viajado influido por el optimismo de Pangloss, en la segunda parte de su itinerario lo hará acompañado por la visión pesimista de Martín.

Luego de sufrir los más diversos avatares en los que pierde todas las riquezas adquiridas en el reino de la utopía, el protagonista se reencuentra con su amada Cunégonde quien se ha tomado horriblemente fea:

*rembrunie, les yeux écaillés, la gorge sèche, les joues ridées,
les bras rouges et ecaillés (11)*

Todos los personajes se verán reunidos en una pequeña posesión de Candide en Turquía, y allí el protagonista intentará construir la felicidad en su jardín burgués cultivando las virtudes del universo utópico: amabilidad, hospitalidad,

temperancia, justicia.

Fiel a su palabra amorosa, decide unirse a Cunégonde, a pesar de su estado y de la oposición del hermano de ésta, suerte de figura paternal.

Si la fidelidad sexual es la respuesta contra la prostitución, el silencio es el remedio para la charlatanería; tal el consejo del derviche a Pangloss:

Que faut-il donc faire? dit Pangloss. - Te taire, dit le derviche
(11)

Finalmente para alejarse del aburrimiento, el vicio y la necesidad, Candide seguirá los consejos de un viejo: huir de los asuntos públicos y dedicarse a su propio jardín.

De este modo, encuentra al final de su viaje, el punto de vista privado a partir del cual Voltaire, desengañado del mundo, escribe su propia historia, soslayando advertir el mutuo condicionamiento que tienen el universo público y el privado, universos en realidad separados pero complementarios.

6. El espacio de la intertextualidad

Si como afirman Mallarmé, Genette y Borges, la literatura puede ser considerada como una totalidad reversible, vertiginosa, secretamente infinita, tal como un palimpsesto, cabe mencionar la amplitud de los espacios recorridos y redibujados por el texto volteriano, sobre todo en nuestro siglo. Entre ellos *Cacambo* de Arturo Cancela, la epístola "*Le royal Cacambo*", incluida en *Misteriosa Buenos Aires*, de Mujica Láinez y la recientemente traducida *Candido o un sueño siciliano*, de Leonardo Sciascia, que relata la historia de un Cándido nacido en Sicilia durante los bombardeos de 1943.

Estas reduplicaciones de destinos en tiempos y espacios diferentes prueban la perdurabilidad de una obra que por las características analizadas conserva plena vigencia.

NOTAS

- 1- Genette Gérard: "*La littérature et l'espace*" en *Figures III*, Seuil, 1969, p.43.
- 2- Barthes, Roland: "*El último escritor feliz*" en *Ensayos Críticos*, Seix Barral, 1967, P. 118
- 3- Voltaire : *Candide*, Bordas, 1991, P. 40.
- 4- Voltaire: ob. cit. p. 44
- 5- Voltaire: ob. cit. p. 180
- 6- Voltaire: ob. cit. p. 159
- 7- Voltaire: ob. cit. p. 159
- 8- Ver: Gerbi, Antonello: *La disputa del nuevo mundo*, México, F.C.E. p. 39-42.
- 9- Ver: Moreau, Pierre-Francois: *La Utopía*, Hachette, 1986
- 10- Voltaire: ob. cit. p. 108
- 11- Voltaire: ob. cit. p. 182

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E.: *La cena interrumpida* en: *Mímesis*, F.C.E.
- BARTHES, Roland: *El último escritor feliz* en: *Ensayos Críticos*, Seix Barral.
- CASTEX, P.G.: *Voltaire: Micromégas, Candide, L'ingénu*, Paris, 1959
- GENETTE, G.: *Figures III*, Paris, Seuil, 1969
- GENETTE, G.: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
- MASON, H.: *Voltaire*, Londres, 1975
- MOUREAU, P.: *La Utopía*, Hachette, 1986
- GERBI, Antonello: *La disputa del nuevo mundo*, México F.C.E. 1960
- BOOTH, W.: *A rhetoric of irony*, Chicago, 1975
- STAROBINSKY, J.: "*Candide et la question de l'autorité*" *Essays on the age of the Enlightenment in honor of Ira O. Wade*, Paris, 1977
- VAN DEN HEUVEL, J.: *Voltaire dans ses contes*. Paris, 1967
- VOLTAIRE: *Romans et Contes*. Paris, Gallimard, 1966

EL ESPACIO NOVELISTICO Y EL APRENDIZAJE DE JULIAN SOREL

Eva Silvia Capelli
Universidad Nacional del Sur

1- La Novela de Educación

Rojo y Negro podría considerarse como “*bildungsroman*”, es decir, una novela de educación, donde se describe el mundo a través de los ojos de un joven que hace su aprendizaje de vida. Si nos detenemos en el término debemos recordar el sentido primero de la palabra alemana *bildung* sinónimo, en el siglo XVIII, de Bild, imagen, retrato. *Bildung* (formación) en el sentido pedagógico, por así decir, del término, es el proceso por el cual el ser humano se transforma en la imagen del agente, se identifica con su modelo, su creador. Se trata de la laicización de la tradición patristica, la cual, entre las numerosas metáforas que explican la acción de la gracia divina, parece detenerse preferentemente en aquella de la arcilla amasada por el alfarero: símbolo del alma dependiente de la acción de Dios. El objeto de arte (*das Bildnis*) será la “*cosa*” del artista (*der Bilder*). (1) Ahora bien, a partir del nacimiento de la novela de aprendizaje, ¿cuál es el agente, el alfarero que modela su arcilla?. El principio formador no debe buscarse en una doctrina, una escuela, un libro o una biblioteca. Desde *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) de Goethe, lo importante es valerse de las lecciones del mundo. Pero la noción de

aprendizaje por sí mismo figuraba ya en Rousseau. El papel del mentor del *Emilio* se reducía a crear ciertas circunstancias o provocar pequeños incidentes para que su alumno los pudiera enfrentar. El mundo en tanto medio natural se revela como el gran maestro.

En su estudio sobre la novela, Bajtín la analiza según el principio de estructuración de la imagen del héroe y da los siguientes tipos: 1) de *vagabundeo*, donde la imagen del hombre y del mundo que lo rodea permanecen estáticas, 2) de *pruebas*, en las que el mundo no es capaz de hacer cambiar al héroe, sólo lo pone a prueba, no hay interacción entre hombre y mundo, 3) novela *biográfica*, que presenta un argumento en base a los momentos principales y típicos de cualquier vida, los acontecimientos forjan el destino del hombre pero éste se mantiene igual a sí mismo, 4) novela *didáctico-pedagógica*, que muestra un proceso educativo basado en alguna idea pedagógica. En el quinto tipo de novela, el desarrollo humano se concibe en una relación con el devenir histórico, el hombre se transforma junto con el mundo, es el tipo de *aprendizaje* que se da en *Wilhelm Meister*. (2) En esta novela realista hay lugares comunes, cronotopos que evocan una correlación entre lo temporal y lo espacial. P. ej. en la novela francesa del siglo XIX tiene importancia el salón-recibidor desde el punto argumental y compositivo por los encuentros e intrigas que se realizan y por la relevancia de los diálogos. (3) En el espacio del cronotopo dejan su huella tanto el histórico como el tiempo biográfico y cotidiano.

2- Propósito del trabajo: Señalar

1) *Las Pruebas* - cómo el joven Julián Sorel cumple las pruebas que él mismo se impone para triunfar en la sociedad de su época;

2) *El Espacio* - de qué manera las etapas en su evolución están ligadas a determinados lugares que delimitan un espacio interior en la novela.

2 - 1 Las Pruebas

Si aplicamos la tipología de la novela realizada por Bajtín, observamos que *Rojo y Negro* presenta características de la novela de pruebas, si bien esta ubica-

ción no agota su caracterización. El héroe pretende actuar en el mundo según la táctica empleada por Napoleón en las batallas. El *Memorial de Santa Elena*, junto a los *Boletines de la Grande armée* y las *Confesiones* de Rousseau son sus libros de cabecera. (4) Su ambición es triunfar en el mundo y para lograrlo ejerce una gran severidad consigo mismo y dureza y engaño en el trato con los demás. Se impondrá pruebas para lograr sus objetivos y utilizará un vocabulario extraído del código bélico. Sus luchas con el mundo tendrán diversos escenarios que marcarán distintos hitos en el plano del relato: la casa de M. Rênal, en Verrières, un pueblecito del francocondado, el seminario de Besançon, la residencia de La Môle en París y la prisión, su última morada. Señalaremos su comportamiento en estos escenarios.

a) El espacio cerrado de las iglesias está asociado a un clima opresivo que acompañará a Julián en su itinerario. Al comienzo de la obra, cuando pasa junto a la iglesia nueva de Verrières que siempre lo había atraído, rumbo a la casa de M. Rênal, se siente impulsado a entrar y encuentra un indicio sugestivo: junto a un banco hay un papel que dice “*Detalles de la ejecución y últimos momentos de Louis Jenrel, ejecutado en Besançon el...*” (p.48) Cree luego ver sangre cerca del agua bendita, debido al reflejo de las cortinas, todo lo cual le infunde un “*temor secreto*”.

Entra a trabajar como preceptor de los niños Rênal y sospecha que la señora de la casa se siente atraída hacia él, inmediatamente considera su *deber* conquistarla. En una oportunidad, cuando conversa con Mme. Rênal y su amiga, su mano roza la de la dama y la mano de ésta se retira con viveza. “*Julián pensó que era deber suyo conseguir que no se retirara aquella mano cuando él la tocara. La idea de que tenía que cumplir un deber y de que caería en el ridículo, o más bien en un sentimiento de inferioridad si no lo conseguía alejó inmediatamente todo placer de su corazón*”, (p.77) comenta el narrador. Cuando al día siguiente encuentra a la Sra. Rênal la estudia “*como a un enemigo con el que va a ser necesario batirse*” (p.78) y se exige a sí mismo el valor de tomarle la mano en la tertulia familiar nocturna que solía transcurrir en el jardín de la residencia de fin de semana de Vergy, amparados bajo el viejo tilo que, según la tradición, fuera plantado por

Carlos El Temerario. También se exige superar a su empleador en una disputa. Y lo logra, consiguiendo además un aumento de sueldo. Su observación del mundo le ha enseñado el valor de la hipocresía. Mientras saborea su triunfo sube a los bosques camino a la casa de su amigo el padre Chêlan. “*He ganado una batalla - se dijo- ...! Conque he ganado una batalla*” (p.89)

Desde un principio los lugares al aire libre están ligados a sus ansias de libertad y también a su ambición. Tienen un tono idílico y están descriptos con rápidas pinceladas “*En medio de la pendiente casi vertical de uno de los peñascos descubrió una pequeña gruta... Porqué no he de pasar la noche aquí... Tengo pan ¡Y soy libre!*” (p.92) Allí, al comienzo de la novela, sueña con el futuro de gloria que lo espera en un destino semejante al de Napoleón. El ave de presa le recuerda al gran corso y su propio destino. En los grandes bosques que van de Verrières a Vergy y que datan de tiempos lejanos refugia sus anhelos y desilusiones. Y en la gruta quiere que lo entierren cuando muera.

Su entusiasmo por Napoleón alimenta su ambición por llegar a un lugar elevado en la sociedad. Por eso cuando su amigo Fouqué le propone que trabaje en su negocio de maderas no acepta pues ello significaría invertir siete u ocho años de su vida en una actividad que agotaría su energía sublime y lo alejaría del destino de gloria que se había fijado. El narrador observa: “*Nada pudo vencer la vocación de Julián*”. (p.102) Rechaza el ofrecimiento de Fouqué, pero no encuentra la paz de su alma. Va a refugiarse en la pequeña gruta, entre las rocas de la alta montaña, testigo de sus anhelos.

De vuelta en casa de sus empleadores observa la atracción que ejerce sobre Mme. Rênal y siente su *deber* convertirla en su amante. Hasta este momento no es amor el motor de sus avances. Julián elabora un *plan* de seducción y cuando duda en el cumplimiento de algunos de sus puntos se acusa de *cobarde*. Después de la victoria obtenida tras la primera cita, “*en lugar de sentirse feliz*”, “*como el soldado que vuelve del desfile... repasa detalles de su conducta. ¿No habré fallado en nada a lo que me debo a mí mismo? ¿He desempeñado bien mi papel?*” (p.116)

En una oportunidad el rey va de visita a Verrières. Mme. Rênal logra que Julián sea incluido en el séquito, a pesar de no tener un linaje noble... “*Por una*

gran casualidad no fue derribado (del caballo); desde aquel momento se sintió héroe. Era un oficial de la orden de Napoleón y cargaba contra una batería". (p. 131)

Cuando Mme. Rênal afronta una gran crisis moral a causa de la enfermedad que contrae su hijo, Julián cambia *"la naturaleza del sentimiento que lo une a su amante"*. (p. 147) El narrador describe los transportes de la pasión. Para consolar a su amante Julián concurre en penitencia a la abadía de Bray-le-Haut. Allí lo impresiona la sala tétrica que hiciera edificar Carlos El Temerario *"en expiación de algún pecado"*. (p. 133) El romance continúa hasta que un anónimo pone en antecedentes a M. Rênal de la infidelidad de su esposa. En estas circunstancias Mme. Rênal teme por su amante y va a rezar a la iglesia de Vergy, donde tienen la residencia de fin de semana. En ese templo se recuerda la leyenda de la castellana del lugar, a quien su marido hiciera comer el corazón del amante. Aquí hay una intersección del tiempo legendario con el real del relato. (5). Y aunque las sospechas que despertó la carta anónima no han sido confirmadas ni desmentidas, a causa de las intrigas de los amantes Julián debe abandonar la casa. Pero el joven ha aprendido no sólo hipocresía sino también elocuencia para desenvolverse entre los burgueses y se despide en buenos términos de M Rênal, quien ofrece costearle sus estudios en el seminario de Besançon. A último momento Julián rechaza el dinero, sólo quiere llevarse un certificado de buena conducta. Aquí, el arrebato impulsivo que destruye los logros del cálculo ambicioso es un indicio de la sensibilidad del héroe. *"Estaba muy emocionado. Pero a una legua de Verrières ya no pensaba más que en la felicidad de ver una capital, una gran ciudad de guerra como Besançon."* (p.195) Lo inunda la libertad de los espacios abiertos.

b) El segundo escenario donde se desempeñará el héroe es el seminario de Besançon, adonde piensa iniciar una carrera eclesiástica con una beca que le concediera su amigo el padre Chêlan. Es también un espacio interior ligado al ascenso social. En el texto está opuesto al espacio abierto de las ruinas a la entrada de la ciudad, que recordaba la toma de la Bastilla.

Una vez admitido en el seminario por M. Pirard, el rector del instituto, Julián comprende que si quiere triunfar deberá fingir. No le simpatizan sus compañeros

seminaristas: campesinos groseros en cuyos ojos apagados *“Julián no leía jamás otra cosa que la satisfacción de la necesidad física después de la comida, y el placer físico esperado, antes de comer”*, (p.214) si bien comprende que ello sucede debido a la pobreza en la que nacieron. Por otro lado, percibe la antipatía de los compañeros que lo consideran *“distinto”* porque tiene hábitos de educación más delicados. En estos momentos envidia a los soldados de Napoleón que debían enfrentar verdaderas batallas mientras que él debe vérselas con las pequeñas luchas hipócritas del seminario. Ya había sido hipócrita anteriormente, ante M. Rênal y ahora lo seguía siendo, ocultando, en principio, sus ideas liberales. Pero se rebela ante la idea de pasar el resto de su vida pensando en la tortilla de tocino que lo esperará para comer. La prédica del padre Castanède está dirigida a recaudar dinero de los curatos de la ciudad. Como contrapartida a este personaje interesado, el padre Pirard observa una conducta recta y pura: protege a Julián y le advierte sobre las dificultades con que tropezará debido a la envidia y la calumnia pues hay en él *“algo que ofende al vulgo”*. Se señala aquí (y ahora en boca de uno de los personajes) otro indicio de la sensibilidad de Julián que le hará difícil transar con el medio social de la época. Pirard lo distingue para realizar tareas de responsabilidad entre sus compañeros y le exige el cumplimiento estricto de sus obligaciones. Es principio invariable del severo sacerdote (tildado de jansenista): *“Si queréis comprobar el mérito en un hombre, poned obstáculos a todo lo que desea, a todo lo que emprende. Si el mérito es real, sabrá derribar o contornear los obstáculos”*. (p.237) De manera que las pruebas son colocadas por Julián mismo y también por Pirard.

Julián demuestra valor para enfrentar el desafío de la vida en el seminario y hasta la injusticia con la que califican su examen, pero las intrigas eclesíásticas motivarán su alejamiento. Su protector el padre Pirard deja el establecimiento pero antes se ocupa del futuro de su protegido: lo propone como secretario para ordenar los asuntos del marqués de La Môle. Antes de partir para París, Julián va a despedirse de Mme. Rênal. En su actitud hacia ella mantiene la distancia de un político frío y calculador, tal como lo hiciera en el patio del seminario cuando era blanco de alguna broma por parte de un camarada más fuerte que él.

c) Ya en su nuevo destino, la casa del marqués de La Môle, es bien recibido

y alabado por su conocimiento de los clásicos latinos, aunque debe hacerse perdonar su tosquedad de maneras. Para remediar este problema, recibe instrucciones sobre vestimenta y lecciones de baile. Revela ideas nuevas dentro del aburrimiento de los salones. El padre Pirard interpreta como *prueba* su estadia: “*Si Julián es una débil caña que se quiebre; si es hombre de valor, que se las componga solo*”, piensa. (p. 297)

¿Qué tipo de pruebas lo esperan ahora? Enamorar a la bella hija del marqués. “*Mi deber me llama*” exclama cuando Matilde lo mira en el baile. El desafío de la sociedad es nuevamente la conquista amorosa y para enfrentarlo se sigue preparando como soldado para la batalla. Cuando crece la idea de conquistarla tenemos una descripción del avance de la pasión en su alma: corazón palpitante, cabeza trastomada. (p. 359) Sólo después de haberse perdido en ensoñaciones sobre la elegancia del talle de mademoiselle de La Môle, sobre el excelente gusto de su atavío, sobre la blancura de su mano, sobre la belleza de su brazo, sobre la “*disinvoltura*” de todos sus movimientos, se sintió enamorado”... (p.372) La descripción de la alteración en la conducta de Matilde halla eco en su propia turbación. (6) Cuando se lanza a la conquista de la joven con armas “*epistolares*” (intercambian cartas) el narrador aclara “*la mirada de Julián era feroz, horrible su fisonomía, expresaba el crimen sin aleación. Era el hombre desgraciado en guerra con la sociedad entera*”. (p.378) Aquí hay indicios de un clima de misterio aportados por el narrador. Unido al sentido de lucha (“*A las armas*” p. 407) tenemos la idea de predestinación trágica (carta *fatal* hombre *desgraciado*). Esta idea está presente en su alma cuando se siente invadido por la pasión hacia Matilde... Matilde lo había absorbido todo, la hallaba por doquier en el futuro. Y por doquier también, en lo futuro, Julián veía el *fracaso*. Antes tan orgulloso y ahora había caído en una modestia ridícula. (p. 451) Cuando la joven le expresa desdén su pasión va en aumento, y, desdichado, acepta los consejos de la sociedad del gran mundo encamados aquí en el príncipe Korasoff para reconquistarla. Cuando tiene la evidencia del amor de Matilde se compara “*con un general que acababa de ganar una gran batalla*” (p.486). Sigue siendo severo consigo mismo. “*La mano de hierro del deber sujetó su corazón*”. (p.488) El mundo le ha enseñado hipocresía;

teme ser rechazado si es sincero: las manifestaciones de amor son cortadas por un orgullo *no exento de maldad*, en su blanco y pálido semblante. (p. 489)

Un cruce con el tiempo histórico-legendario se produce en el *salón y la biblioteca* de La Môle, donde Matilde actúa muy imbuída de la tradición de su antepasado Bonifacio de La Môle, quien fuera decapitado y su cabeza expuesta por su amante Margarita de Navarra en la plaza de Grève. (7) Esa admiración por el *condenado a muerte* que la lleva a guardar luto todos los años para el aniversario del hecho, es otro indicio premonitorio de la tragedia futura.

Matilde escribe a su padre y le declara el amor que profesa a Julián. Primeramente provoca el enojo del marqués pero luego logra su comprensión y la donación de tierras de renta para su hija y para M. Julián Sorel de La Vemaye, pues así será llamado en adelante. La suerte de su futuro hijo absorbe ya los pensamientos de Julián y la fortuna considerable para un hombre tan pobre lo ha vuelto ambicioso. (p. 503)

El marqués percibe algo que *asusta* en el alma de Julián. “*Esa es la impresión que produce en todo el mundo, luego algo hay de real en ello...*” (p. 505) Julián se alegra enormemente por el nombramiento de teniente de Húsares. Aprendió las lecciones de hipocresía que le dio el mundo y tuvo su recompensa. En su alma hay ambición y desco de gloria para su hijo.

La dicha se quiebra cuando llega la carta trágica de Mme. Rênal al marqués de La Môle denunciando la conducta de Julián en su trabajo anterior. El joven sólo piensa en vengar la afrenta. Viaja apresuradamente a Verrières y dispara su pistola contra Mme. Rênal, en la iglesia. Se cumple así el presentimiento trágico que lo invadiera al comienzo de la novela cuando creía ver sangre en el agua bendita donde se reflejaban las cortinas rojas. En el momento del ataque cree que le ha dado muerte y que también él la merece, en compensación.

d) Ya en la *celda*, esta idea de la muerte arranca las esperanzas de ambición del alma de Julián en quien la “*vida no ha sido sino una larga preparación para la desgracia*” según el narrador. (p. 518) y lo plantea en los términos de un *duelo*: “*...si dentro de sesenta días hubiera de batirme con un hombre muy fuerte en el manejo de las armas ¿iba a tener la debilidad de estar pensando constantemente*

en ello, con el temor en el alma? (p. 518) El acto realizado fue una respuesta al desafío a su dignidad.

Según el narrador ahora es más honrado que nunca en su vida, siente remordimientos, hay un sentido más cristiano de la culpa. Y está enamorado de Mme. Rênal, aunque Julián lo llame remordimiento. (p. 536)

Llega el día del juicio. Ahora su sentido del *deber* tiene un carácter distinto. Es el suyo un alegato social, donde dice "*cuanto tenía en el alma*" según el narrador. En su vibrante discurso denuncia que los acusadores quieren castigar en su persona al plebeyo que quiso elevarse socialmente. No obstante su fogosa defensa el jurado declara culpable a Julián... Alojado en la prisión, su última morada, su pensamiento vuelve al tema religioso, pero a un Dios comprensivo, que quizás lo perdone porque él ha anado mucho (a Mme. Rênal) Su concepto del honor lo insta a no pedir el indulto (p.573) "*Qué me quedará si yo me desprecio a mí mismo?*" (p. 573) Su proyecto de vida ha cambiado profundamente: ahora se resume en amor a Mme. Rênal y a su hijo y respeto por sí mismo. Su última prueba será enfrentar a la muerte dignamente.

2.2- Espacios

Salón, alcoba, biblioteca, seminario, jardín e iglesia por un lado, prisión y gruta por otro determinan una geografía interior. (8) En él la alcoba, el salón y la biblioteca vinculan lo histórico y social contemporáneo con la dimensión privada. Su evolución sentimental está ligada a los vaivenes sociales de una época de intrigas políticas alimentadas por una nostalgia de los ideales de la revolución y de las glorias napoleónicas. En ese sentido son cronotopos. En las iglesias hay una inserción del tiempo histórico-legendario en el plano del espacio, en la iglesia de Verrières los indicios del episodio desconocido marcan con sangre el camino del héroe, recién iniciado. Más tarde el lugar será testigo del clímax de la acción con el disparo a Mme. Rênal. 2) En la abadía de Bray-le-Haut se intersectan el dato espacial de la misión de Julián ante el paso del rey y el tiempo legendario de Carlos El Temerario que la mandara construir. 3) En la iglesia de Vergy se unen la leyenda de la castellana obligada a comer el corazón de su amante y el dato espacial de ser el lugar donde

acude Mme. Rênal para rezar cuando teme por Julián. Estos cronotopos se ubicarían en un *abajo* de la geografía del texto. *Arriba* están situadas la gruta al aire libre y la celda-torreón del final. La gruta sugiere el tiempo histórico de Napoleón y es el lugar donde escribe y se siente libre. La celda en una torre elevada tiene también su trasfondo histórico pues recuerda la prisión y muerte de Bonifacio de La Môle, antepasado de Matilde. (9) De modo que en el espacio de abajo del texto -*habitaciones cerradas*- se van cumpliendo las etapas del destino de Julián con premoniciones de un desenlace fatal. Esto está dado con toques sugerentes más que con descripciones detalladas, de manera que se conforma una atmósfera de anticipación trágica. El espacio superior está ligado a las ansias de libertad del personaje. La gruta está rodeada por los bosques y colinas de Verrières, testigos de sus ambiciones futuras y guardianes posteriores de su cuerpo.

3- Conclusión

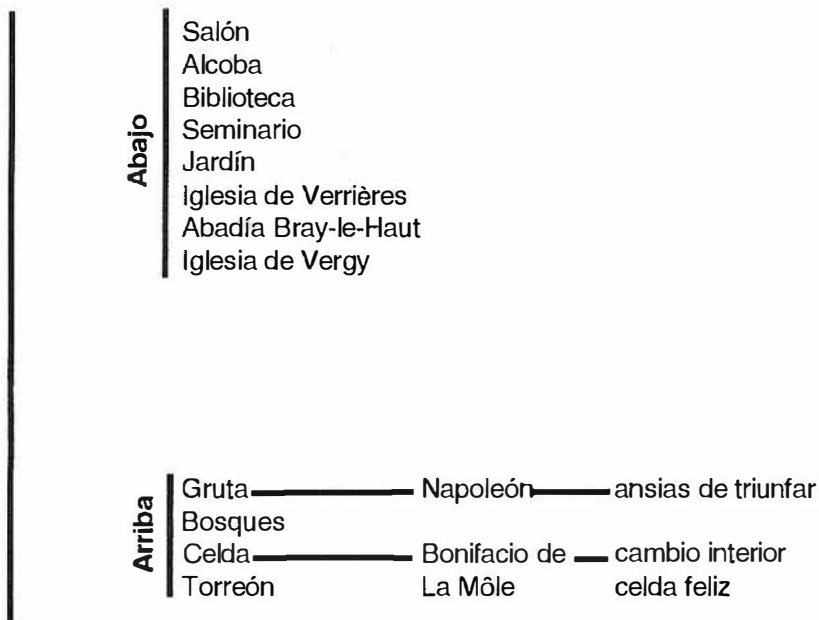
Por su estructuración, *Rojo y Negro* es una novela de pruebas enriquecida con un estudio psicológico profundo y una dimensión histórica que atraviesa sus momentos cruciales. Julián sueña con el mundo perdido de las glorias napoleónicas que contrasta con el prosaico medio que lo rodea: toscos habitantes de provincia, seminaristas y sacerdotes interesados en el dinero y nobles que pasean su aburrimiento por los salones de París. Los tres primeros escenarios de sus "*pruebas*" lo muestran como un arribista que ha asumido las lecciones hipócritas del mundo. Emplea un código bélico y utiliza el traje negro del ascenso social (uniforme de preceptor, de seminarista y de secretario del marqués). Pero ello sucedía a expensas del sacrificio de la parte de su yo impulsiva y generosa, (el rojo heroico) que le hacía reflexionar, p. ej. sobre el hambre de los detenidos al otro lado de la pared, mientras comía con M. Valenod, director del Refugio de Mendigos. (c. xxii.) En el cuarto escenario de su actividad, la cárcel, la proximidad de la muerte va liberando su verdadero sentimiento y se produce un profundo cambio en su interior: ya no hay ambición, sólo remordimiento (o amor) y sentido de justicia. Este cambio significa interacción del individuo y su entorno social y permite incluir a *Rojo y Negro* en el quinto tipo de la tipología que postula Bajtín: novela de aprendizaje.

NOTAS

- 1- cf. Jost, François, *La Tradition Du Bildungsroman*, en *Comparative Literature*, Oregon, Univ. Of Oregon, Vol. XXI-2, 1969, p. 99ss.
- 2- cf. Bajtín, M.M., “*La Novela de Educación y su importancia en la Historia del Realismo*” en *Estética de la Creación Verbal*, Méjico, S. XXI, 1985.
- 3- cf. Bajtín, M.M., “*Formas del Tiempo y del Cronotopo en la novela*” (Ensayos sobre Poética Histórica) en *Problemas Literarios y Estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 456 ss.
- 4- Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, Préface de Claude Roy, Paris, Gallimard, 1972, p. 43. Las citas serán tomadas de esta obra.
- 5- Esta leyenda es la que Stendhal ha contado en el cap. LII de *Del Amor* con la historia de Guillaume de Cabestaing que murió por haber amado a la mujer de M. Raymond de Rousillon. Y ha sido retomada varias veces. Cit. por H. Martineau en Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, París, Garnier-Frères, 1958.
- 6- En su amor por Matilde pasa por todas las fases de la cristalización feliz y desdichada que ha descrito Stendhal en su libro *De l'Amour*, análisis minucioso y racional de la pasión amorosa de amplia trayectoria en la literatura francesa a partir del *Roman de la Rose*.
- 7- H. Martineau en sus notas a *Le Rouge et Le Noir* atestigua a la raíz histórica de los hechos relatados: hubo un complot tendiente a asegurar la sucesión de Carlos IX a cuyo frente estaba Joseph de Boniface señor de La Môle. El y Aníbal Coconasso fueron detenidos y ejecutados en la plaza de Gréve el 30 de abril de 1574. También existe una leyenda que asegura que La Môle fue el amante de la reina Margarita de Navarra y Coconasso el de la duquesa de Nevers. Una leyenda algo posterior asegura que luego de la decapitación de los amantes cada dama hizo embalsamar la cabeza del hombre que había amado con sus otras reliquias amorosas. Otros autores dicen solamente que ellas fueron personalmente a enterrarlas en la abadía San Martín, al pie del Montmartre... Estos mismos amores inspiraron a Alejandro Dumas que publicó su novela *La Reina Margot* en 1845. En Martineau, Stendhal, op.cit.

8- Espacios

PLANO ESPACIAL



9- En el espacio de la prisión se puede hablar del tiempo del *umbral*, un tipo diferente al del tiempo biográfico, semejante al de *"los últimos momentos de la conciencia, antes de la muerte en el patíbulo o antes del suicidio, análogo en general al tiempo de crisis"*. Allí, el tiempo se detiene, es hora de cambio y de regeneración. cf. Bajtín, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, F.C.E., p. 244.

Ipparraguirre, Sylvia, "El espacio en la Novela" en "Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura", vol. 19, Bs. As., Hispamérica, 1986.

BIBLIOGRAFIA

- BAJTIN, M.M.:** *"Estética de la Creación Verbal"* México, Siglo XXI, 1985.
- BAJTIN, M.M.:** *"Problemas Literarios y Estéticos"* La Habana, Arte y Literatura, 1986.
- BAJTIN, M.M.:** *"Problemas de la Poética de Dostoievski"*, México, F.C.E. 1988.
- IPARRAGUIRRE, Sylvia:** *"El espacio en la novela"* en *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, vol. 19, Bs.As. Hispamérica, 1986.
- JOST, François,** *"La tradition Bildungsroman"* En *Comparative Literature*, Oregon, Univ. of Oregon, vol. XXI-2, 1969.
- STENDHAL,** *Le Rouge et Le Noir* Chronique du XIX siècle - Préface de Claude Roy, Postface de Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 1972.
- STENDHAL,** *Le Rouge et Le Noir* - texte établie avec Introduction, notes et variantes par Henry Martineau, Paris, Garnier-Frères, 1958.

**TIEMPO Y ESPACIO EN
UNA COPULA BALDIA**
(Sobre una *Complainte*
de Jules Laforgue)

Sonia Mabel Yebara
Universidad Nacional de Rosario

COMPLAINTE DU TEMPS ET DE SA COMMÈRE L'ESPACE

*Je tends mes poignets universels dont aucun
N'est le droit ou le gauche, et l'Espace, dans un
Va-et-vient giratoire, y détrame les toiles
D'azur pleines de cocons à foetus d'Étoiles.
Et nous nous blasons tant, je ne sais où, les deux
Indissolubles nuits aux orgues vaniteux
De nos pores à Soleils, où toute cellule
Chante: Moi! Moi! puis s'éparpille, ridicule!*

*Elle est l'infini sans fin, je deviens le temps
Infaillible. C'est pourquoi nous nous perdons tant,
Où sommes-nous? Pourquoi? pour que Dieu s'accomplisse?*

*Mais l'Éternité n'y a pas suffi! Calice
Inconscient, où tout coeur crevé se résout,
Extrais-nous donc alors de ce néant trop tout!
Que tu fisses de nous seulement une flamme,
Un vrai sanglot mortel, la moindre goutte d'âme!*

*Mais nous bâillons de toute la force de nos
Touts, sûrs de la surdité des humains échos.
Que ne suis-je indivisible! Et toi, douce Espace,
Où sont les steppes de tes seins, que j'y rêvasse?
Quand t'ai-je fécondée à jamais? Oh! de dut
Être un spasme intéressant! Mais quel fut mon but?
Je t'ai, tu m'as. Mais où? Partout, toujours. Extase
Sur laquelle, quand on est le Temps, on se blase.*

*Or, voilà des spleens in finis que je suis en
Voyage vers ta bouche, et pas plus à présent
Que toujours, je ne sens la fleur triomphatrice
Qui flotte, m'as tu dit, au seuil de ta matrice.
Abstraites amours! quel infini mitoyen
Tourne entre nos deux Touts? Sommes-nous deus? ou bien,
(Tais-toi si tu ne peux me prouver à outrance,
Illico, le fondement de la connaissance,*

*Et, par ce chant: Pensée, Objet, Identité!
Souffler le Doute, songe d'un siècle d'été.)
Suis-je à jamais un solitaire Hermaphrodite,
Comme le Ver solitaire, ô ma Sulamite?
Ma complainte n'a pas eu de commencement,*

*Que je sache, et n'aura nulle fin; autrement,
Je serais l'anachronisme absolu. Pullule
Donc, azur possédé du mètre et du pendule!*

*O Source du Possible, alimente à jamais
Des pollens des soleils d'exils, et de l'engrais
Des chaotiques hécatombes, l'automate
Universel où pas une loi ne se hâte.
Nuls à tout, sauf aux rares mystiques éclairs
Des Élus, nous restons les deux miroirs d'éther
Réfléchissant, jusqu' à la mort de ces Mystères,
Leurs Nuits que l'Amour distrahit de fleurs éphémères.*

*"El poeta, girando en medio de su
arrobamiento pasea sus miradas del
cielo a la tierra y de la tierra al cielo,
y como la imaginación produce
formas de cosas desconocidas, la
pluma del poeta las diseña, y da
nombres y habitación a cosas
etéreas que no son nada".*

*Sueño de una noche de verano
W. Shakespeare*

La actitud irónica frente al Misterio del universo está en el centro de esta *Complainte* (1) que, desde los primeros pareados ("*Je tends mes poignets universels dont aucun/ N'est le droit ou le gauche, [...]*") revela uno de los aspectos fundamentales de la estética laforgueana (2). En este poema de habla inquisitiva el Tiempo interroga preguntando en la dirección del Todo cósmico (*Où sommes-nous? Pourquoi? Pour que Dieu s'accomplisse?*", v. 11) con humor melancólico y sarcástico, lejos del patetismo de las *Curiosités déplacées* (3).

Todas las inquisiciones del Tiempo remiten al problema del ser. La instancia de la pregunta despliega la posibilidad de Dios, El es todavía posible en el espacio de la interrogación donde aparece, aunque más no fuere, bajo la forma del deseo. Pero enseguida éste es amordazado por la respuesta: "*Mais l' Éternité n'y a pas suffi!*" (v.12). La conjunción *mais* señala ya una transición hacia esa ausencia que se hace fuertemente presente en la negación y que lleva, incluso, la marca de la evidencia en el signo exclamativo. Respuesta adversa que no sólo clausura lo divino sino que también señala la falacia de esta interrogación que pregunta por el Todo cuando ya sabe de la Nada. Adversidad de la pregunta que se revela despojada de enigmas, enigmáticamente ociosa, infructuosa. Pregunta irónica, entonces, pregunta a la que no le interesa, diría Kierkegaard, "*consequir una respuesta sino para extraer el contenido aparente de la pregunta y dejar solamente el vacío.*"

La unión del Tiempo y su "amiga" Espacio (4) fundaría la unidad originaria del ser, pero cuando la Eternidad no basta para que Dios se realice, cuando Dios se ausenta, lo que se pierde es el ser mismo: el Espacio y el Tiempo ineluctable se abisman en la Nada ("*Elle est l'infini sans fin, je deviens le temps/ Infaillible. C'est pourquoi nous nous perdons tant*", vv.9-10).

El Tiempo yerno acompasa la esterilidad del Espacio embrionario, ambos se confunden en el extravío de una unión por la que permanecen juntos sin poder fundar la verdadera intimación que daría lugar a un acto originario. Impotencia de un Tiempo desde siempre ya perdido, incapaz de florecer desflorando ese Espacio por siempre ya desubicado ("*Or, voilà des spleens infinis que je suis en/ Voyage vers ta bouche, et pas plus à présent/ Que toujours, je ne sens la fleur triomphatrice/ Qui flotte, m'as tu dit, au seuil de ta matrice*", vv.25-28).

El Tiempo, añorando las exaltaciones de la criatura (5), promueve una palabra en la cual el lamento por la nada excesiva que sobreabunda en el Universo, convoca la potencia del Inconsciente (6) rogando por la vida ("*Que tu fisses de nous seulement une flamme,/ Un vrai sanglot mortel, la moindre goutte d'âme!*", vv. 15-16), porque, pese al infortunio de la finitud, sólo el hombre puede tener la ventura de igualar a Dios (7).

Tiempo y Espacio, emparejados en el vacío por una cópula baldía, confirman la existencia de la Nada en un cosmos larvario (“[...] et l’Espace, dans un/Vaet-vient giratoire, y détrame les toiles/ D’azur pleines de cocons à foetus d’Étoiles” vv.2-4) donde se pierden, infinitos los clamores. Porque, cuando en el mismo verso son evocados Tiempo y Espacio, uno como un gusano y otro como la Sulamita (“Suis-je à jamais un solitaire Hermaphrodite,/ Comme le Ver solitaire, ô ma Sulamite?”, vv.35-36), esa conjunción no sólo socava el esplendor de uno de los libros más bellos de la Biblia, sino que toda *Complainte*, la lamentación por antonomasia, es en el mismo acto degradada, envilecida.

La inanidad del lamento es, por otra parte, denunciada desde el título del poema: *Complainte du Temps et de sa commère l’Espace*. La palabra *commère* precipita la queja en las habladerías. La gravedad del decir adolorido se disuelve en la trivialidad del mero comadreo, habla verbosa que sólo repite lo que siempre ya se dijo, habla ociosa por tanto, inútil.

En los primeros versos de la última estrofa, la imagen de los soles agonizantes (“Ô Source du Possible, alimente à jamais/ Des pollens des soleils d’exil, et de l’engrais/ Des chaotiques hécatombes, l’automate/ Universel où pas une loi ne se hâte”, vv.41-44) es notoria por su similitud con una imagen de la *Complainte du Roi de Thulé* (“Soleil-crévant, encore un jour/ Vous avez tendu votre phare/ Aux holocaustes vivipares,/ Du culte qu’ils nomment l’Amour”) (8). El sol, nefasto propiciador de las reproducciones, del “Creced y multiplicaos”, hace posible que la creación prospere en masacres infinitas, simbolizando la continuación de la vida, y de la muerte. La duplicación temática que imprime la obstinación en la imagen de la inmolación y el sacrificio señala así la distancia entre la execración y el ruego, entre la condena y la lamentación.

En las “Noches de Amor” -meros señuelos para los hombres que se abandonan al instinto- hay un velo ilusorio que impide el acercamiento a lo Absoluto, porque si la especie tiene existencia eterna, la vida individual se manifiesta en los fenómenos pasajeros de las “fleurs éphémères”, en seres que nacen y mueren. Y puesto que la sexualidad no es independiente del Amor - “force éternellement charmante, et sale et ridicule” - éste aparece como un secuaz de la muerte (9) y en

ello radica, precisamente, su patetismo: la criatura es un ser preñado de muerte.

Por eso el ruego que el Tiempo hace a la “*Source du Possible*” y que parece, por otra parte, confirmar la certeza del Rey de Thulé, debe ser leído irónicamente: la serie de negaciones que están en la base de esta imploración, encareciendo muertes infinitas, acaban por disolver toda certidumbre. Toda afirmación resulta algo sospechosa. El conocimiento, parcial y forzosamente limitado, se enfrenta con entidades enigmáticas: “*Pensée, Objet, Identité*”. Y el verdadero origen de la desventura humana, dirá Laforgue, no reside en la vida misma sino en la conciencia del hombre: “*Retournons, mes frères, vers les grandes eaux de l’Inconscient...l’homme porte la tache originelle et ineffaçable d’une certaine dose de conscience. Elle n’est en général que ’une source de soucis que n’ont pas les animaux, les plantes, les minéraux*”(10).

Pero ¿acaso puede alguien medir la sensatez del Pensamiento, fijar los límites del Objeto, ceñir sin resquemor la Identidad? Si no hay Verdades, si el hombre está a merced de fuerzas desconocidas, cuando lo Absoluto está fuera de su alcance, no sólo existe la posibilidad de transformarse en polípero (11), existe también la posibilidad de la risa y la contravención. Es posible, por ejemplo, al modo de Pierrot, merodear por los sentidos, desdeñarlos, rodearlos yendo fuera de su encuentro (11). Pero pese a la *Nada Ironizada*, en la certeza metafísica de su existencia, hay una afirmación rotunda. Y cuando nada tiene sentido, lo irrisorio es el lamento. Con hilaridad sombría esta *Complainte* nos acerca a la reflexión de la Nada en un espejo sepulcral para recordarnos, con Schlegel, que “*la ironía no es cosa de bromas*”.

El impacto del Misterio en este decir patéticamente irónico hace del habla el espacio mismo del Misterio. La última estrofa es el punto de inflexión donde se quiebra la copiosidad del habla inquisitiva mentando directamente el Misterio en dirección al cual se hacen las preguntas.

Tiempo y Espacio, “*les deux miroirs d’éther*”, son, pues, en la forma de la reflexión. Reflejo de los *Élus* que, atraídos por la imagen, son quienes (se) repre-

sentan esas nociones. ¿Pero quiénes son los *Elegidos*? ¿Cómo son, o mejor, qué hacen éstos que parecen pertenecer a una jerarquía superior del ser? En *Préludes Autobiographiques* Laforgue indica que el camino para llegar a la Tierra de Elección, a esa realidad “*preferencial*”, es disyuntivo: “*Dilemme à deux sentiers vers l’Eden del Élus: / Me laisser éponger mon Moi par l’Absolu? / Ou bien, élixirer l’Absolu en moi-même?*”. Estas vías pueden conducir a la muerte -a la “*mort, mortelle, sans mystères*”- si la conciencia de lo efímero se somete a los poderes de la nada que termina por aniquilarlo todo, o bien pueden conducir a la creación y la Belleza -“*l’Art est toute la vie*”- si, pese a la certeza de la Nada, prima el poder de “*fabricar*” un Absoluto. Que este es un *camino de creación* lo dice claramente *élixirer*, palabra que alquitara semas del destilar y las esencias puras, a la vez que nombra la decisión de trabajar en (por) lo Absoluto. Ecos *Elegidos* del Inconsciente, los artistas -guiados precisamente por esta fuerza- trabajan eligiendo lo Absoluto a la par que lo destilan -“*L’art est tout, du droit divin de l’Inconscience*”.-

Tal vez sea posible, entonces, pensar que los *Elegidos*, liberados por un momento de los efímeros fenómenos de la vida -que aparecen en la forma del tiempo y el espacio- pueden acercarse, por el arte, a cierta forma de Absoluto. Pero esta libertad no es frecuente dice el poeta (“*rare mystiques éclairs*”), esto es excepcional. Sólo a veces, en ocasionales representaciones del Misterio, para los *Elegidos* se ilumina el ser, cuando el ser los ilumina.

Como si los *Elegidos* pudieran “*estar*” en lo Absoluto preservando el Misterio, porque es cierto el Misterio mientras dura la Nada. Como si los *Elegidos* pudieran herir el silencio (de) sacralizando la poesía, porque es cierto el Misterio mientras dura la voz.

NOTAS

- 1- Antiguamente (Cf. los poemas de Villon, Marot, Molinet y otros autores de fines de la Edad Media) la *Complainte* decía del lamento del yo lírico por el desdén de la mujer amada. En el siglo pasado, Laforgue actualiza el género: amplía el espectro temático cantando a *la lune, l'ennui, la femme, les pierrots, le temps, l'espace, la mort*, etc; y, por otra parte, entre el sollozo y la ironía, mediante rupturas tonales y la música quebrada de sus versos que por siempre sonarán bellamente "*faux*", recupera la cadencia de las canciones "simples".
- 2- Sobre la vinculación de términos cuya conjunción sería ajena a la lógica, cf. la carta a Gustave Kahn: "*Je vois que vous aimez aussi ces choses qu'entre nous nous pourrions appeler des jeux des mots, mais si esthétiques; je veux dire cet accouplement de mots qui n'ont qu'une harmonie de rêve mais font dans la réalité des couples impossibles (et qui ont pour moi le charme insoluble, obsédant, entêtant des antinomies en métaphysique, une parenthèse - infinie- et qui s'ouvre- et pour l'éternel malheur). Je me suis aussi, en mes Complaintes, complu en quelques-unes de ces incroyables membranes hymen*". (*Lettres à un ami, Mercure de France*, 1941, P. 64-65).
- 3- *Les complaintes*, Armand Colin, Paris, 1959, P. 11.
- 4- Hay que prestar atención aquí al cambio de género: *Espacioes*, en este poema, un sustantivo femenino. Si bien la atribución genérica de las nociones abstractas no tiene nada que ver con las distinciones sexuales, en este caso sí hay un claro designio poético de "feminización" del sustantivo masculino *espacio*: "*steppes de tes seins*", "*Quand t'ai-je fecondée?*", "*au seuil de ta matrice*", "*ma Sulamite*". Por otra parte, es probable que la inversión esté justificada etimológicamente, por cuanto *espace*-del latín *spatium*-, en el sentido de "*espace de temps*" (según señala el *Petit Robert*) tenía, a menudo, género femenino. (Cabe aclarar que, en el presente trabajo, yo no habré de respetar la inversión genérica por ser malsonante en español).
- 5- Cf. *Moralités Légendaires*, Gallimard, Paris, P. 189: "*Un spasme de la créature vaut toute la nature*".
- 6- Laforgue hace del *Inconscient* (recordemos, a propósito, su vinculación con la *Philosophie de l'Inconscient*, de Hartman) una especie de método filosófico que conduce a la pasividad y a la resignación; pero para

el autor de las *Complaintes*, esa felicidad negativa de *madrépore* sigue siendo una forma de la desesperanza.

- 7- Cf. en *Moralités légendaires*, la frase anterior a la señalada en la nota 3: "*L'Homme n'est qu'un insecte sous les cieux; mais qu'il se respecte, et il est bien Dieu*".
- 8- *Les Complaintes*, op. cit. p. 107-108.
- 9- Ver, también, las palabras de Elsa a Lohengrin: "*Enfant, enfant, enfant, connais-tu les pompes voluptiales? Vois les bonbons de mes jeunes seins, touche comme ma chevelure d'un noir tendre est sensuelle, sens, sens un brin mes pubéresques... O rancoeurs ennuyées, expériences nervicides, nuits martyrisées! - Aime-moi à petit-feu, inventorie-moi, massacre-moi, massacrè-moi!* (*Moralités légendaires*, op. cit. p. 110).
- 10- *Textes inédits*, publiés par A. Malraux, *La Connaissance*, T. II, p. 64 Cf. también la parodia del *Pater*, en *Complainte Propiciatoire à l'Inconscient*: "[...] *Delivrez-nous de la Pensée, / Lèpre originelle, ivresse insensée*" (*Les Complaintes*, op. cit. p. 32-33).
- 11- Este es uno de los proyectos del hombre *blasé* y puede leerse, sobre todo, en el último dístico de la *Complainte du Sage de Paris*: "*Allons, tu m'as compris. Va, que ta seule étude/ Soit de vivre sans but, fou de mansuétude*". (*Les Complaintes*, op. cit. p. 154).
- 12- Cf. estos versos pertenecientes a la *Complainte de Lord Pierrot*: "*Où commence, où finit, l'humaine/ Ou la divine dignité?// Jonglons avec les entités/ Pierrot s'agite et Tout le mène!// Laissez faire, laissez passer; / Laissez passer, et laissez faire! **Le semblable, c'est le contraire***" (*Les Complaintes*, op. cit. p. 93-94). (Las negritas son mías).

BIBLIOGRAFIA

- LAFORGUE, Jules:** *Antología Poética*. Traducción y prólogo de Patricio Bulnes. Editora Nacional. Madrid, 1975.
Poésies. Ed. VIAU. Buenos Aires, 1944.
Les Complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune. Derniers Vers. Texte établi et présenté par Claude Pichois. Paris. A. Colin, 1959.
- BALAKIAN, Anna:** *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid. Guadarrama, 1969.
- BERGSON, Henry:** *Le rire. Sur la signification du comique*. Paris, 1901.
- BOOTH, Wayne:** *Retórica de la ironía*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1974.
- DURRY, Marie-Jeanne:** *Jules Laforgue*. Seghers, 1952.
- FREUD, Sigmund:** *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid. Bibl. Nueva, 1948.
- GRAMMONT, Maurice:** *Petit traité de versification française*. Armand Colin, 1971.
- GUICHARD, León:** *Jules Laforgue et ses poésies*. Paris, Nizet, 1977.
- HAIJU, Peter:** "Au début du roman, l'ironie", en *Poétique* 36, Nov. 1978.
- KIERKEGAARD, Sören:** *El concepto de ironía, con especial referencia a Sócrates*. Londres. Collins, 1966.
Temor y Temblor. Buenos Aires, Losada.
- KRISTEVA, Julia:** *La révolution du langage poétique*. Paris. Du Seuil, 1974.
- LEROY, Claude:** "Laforgue y Corbière" en *La Gaceta*, 201, Set. 1987. México.
- MARTINO, Pierre:** *Parnasse et symbolisme*. Paris. Armand Collin, 1958.
- PAULS, Alan:** *Tres aproximaciones al concepto de parodia* en *Lecturas Críticas*, 1, Dic. 1980.
- RITVO, Juan B.:** "Cenizas anónimas o la Poética de Laforgue" en *Paradoxa* 6, 1991.
- SARDUI, Severo:** "Reirse de la risa", en *Lecturas Críticas*, 1, Dic. 1980.
- SHLEGEL, Friedrich von:** *Literary Notebooks, 1797-1801*. Toronto. University of Toronto Press, 1957.
- SCHOPENHAUER, Arthur:** *El mundo como voluntad y representación*.
- TAMBORENA, Mónica:** "La parodia: una lectura privilegiada", en *Lecturas Críticas*, 1, Dic. 1980.

QUELQUES ESPACES CLAUDELIENS

*Ma. T. S. de Taphanel
Amalia E. Sánchez
Universidad Nacional de Cuyo*

- Que vois-tu, Cassius?

- L'espace!

Paul Claudel (Tête d'or)

Grisé par les étendues du Tardenois, libre jusqu' à l'infini, Claudel enfant contemple *"d'un oeil avide cette porte immense"* (1). La violence du cercle familial renfermé sur lui-même, *"un milieu douloureux et horrible"* explique la profonde teinte pessimiste de sa pré-adolescence, se grave *"avec une force incroyable"* (2). Le départ de la famille Claudel pour Paris est ressenti par ce jeune esprit comme une catastrophe. Il supporte mal le Collège Louis le Grand. Les misères de la grande ville étouffent le lycéen qui souffre de l'espace urbain oppressant et n'aspire qu' à l'évasion. Le désespoir, le dégoût pour son milieu sont des stimulations qui le poussent vers l'exil volontaire. Un déjà vécu malheureux, la révélation du sumaturel, -qui ne l'apaise pourtant pas-, sont autant d'échelons que Claudel gravit et qui marquent l'oeuvre du poète depuis sa jeunesse. Le choix de la carrière diplomatique n'entrave nullement sa vocation d'écrivain. Mais une autre, illimitée, marche de pair dont il ne se sent pas digne.

Notre attention est attirée par le thème de l'espace, reflet des étapes de la vie de Claudel. Autant d'espaces littéraires, sortis de son existence, penchés sur le papier. Nous signalons au passage le verset claudélien avec ses espaces blancs: intermittences, créatrices d'élan émotifs, dramatiques. Liberté voulue par le poète, ampleur inégale, déchirée comme les héros des premiers drames. Chemin faisant, ces espaces, -silences aérés-, s'apaisent comme les personnages.

C'est dans les *Oeuvres* en prose que Claudel définit ses versets, beaux cygnes qui volent "*les ailes étendues dans un milieu élyséen*". Dans *La Ville*, datée d'il y a cent ans, Avare, comme le jeune dramaturge, se débat contre l'ambiance, veut "*à tout prix (...) se donner l'air*"(3). Avare, songeant qu'il est emprisonné, déclare: "*et l'envie me prit de mettre le feu/ aux quatre coins de ce lieu de mensonge*" (4). La haine subie par l'auteur dans son enfance se rattache aux instincts agressifs d'Avare: l'espace restreint d'une "*habitation de corruption... soulève en lui la détestation*" (5). Mais la révolte d'Avare, à l'état pur, se transforme en vertigineuse liberté: "*Au commencement j' ai aimé d'être libre/ (...) et seul le premier désir subsiste*"(6). Les efforts angoissants pour détruire le mal s'apparentent à ceux de la libération. De même dans *Tête d'Or* Simon Agnel, doué d'un dynamisme paroxystique, conquiert un royaume. Catapulté vers l'est, le conquérant s'en va à la recherche de l'étonnante boule d'or, un soleil qui naît toujours plus loin, là-bas... Deux espaces différents, l'un réduit, l'autre vaste, et la jeunesse même, dans sa fureur d'être, poussée par le désir de délivrance.

Les déplacements de Claudel, parfois imposés par le Ministère des Affaires Étrangères, vont lui donner l'espace tant souhaité, le sens de l'éloignement et la solitude que le poète va peupler de drames. La distance entre Paris et New York ne se mesure pas qu'en milles: l'isolement intentionnel sera jusqu'à sa retraite un dépaysement volontaire. "L'exil seul [m'] enseigne la patrie", nous dit-il dans son "*Bréviaire Poétique*"(7). Départs, puissant combat spirituel, son oeuvre en est embrasée. L'auteur aura à concilier deux vocations, appels illimités: "*Une voix est entendue de l'espace inoccupé/ ... une bouche non/ sonore (...)*" (8). *Il restera poète. Claudel, comme son Avare de La Ville ne mourra "point sans connaître la liberté"* (9). Mais il ne trouve partout qu'affliction d'esprit. Pour ce passant déçu, "*aux*

oreilles pleines du fracas de la mer le retour est (...) triste. la séparation a eu lieu et l'exil où il est entré le suit" (10). Il est libre, oui, mais seul. Comme le sont la plupart des héros de ses drames. Vers 1895, à Shangai, il rédige les "*Vers d'exil*", écriture du bénédictin qu'il n'a pas été. Puis c'est Fou-Tchéou, ensuite Hank'éou où il se passionne pour la construction d'une ligne de chemin de fer entre Hank'éou et Pékin, trait d'union nécessaire dans la Chine immense. Plus tard, lors d'une mission en Italie, il intervient dans le projet "*du chemin de fer du 45e parallèle*" (11). Nous retrouvons aussi dans *Partage de Midi* un long chemin de fer vers le Siam; dans *Le Pain dur*, le chemin de fer éveille l'avarice et change les espaces. Tous, des projets qui préfigurent autant d'allées et de retours, d'arrivées et de départs: les horizons limités s'élargissent.

Pour Claudel, dans un nouveau retour en France, la vie en famille n'est "*qu'un intervalle*" (12). Un espace de temps imprécis auquel l'auteur ne semble accorder aucun intérêt particulier mais qui révèle son état d'esprit.

Le diplomate, voyageant vers le Brésil, s'éprend de l'immensité de l'Océan: "*Pendant que (...) j'écris/ la Mer ne cesse pas d'être à mon côté*" (13). Lors de ses interminables promenades le long de la baie de Rio de Janeiro, il se passionne pour la nature:

*Fidèle à l'immense quai chaque soir, je vais revisiter/ l'Océan
/ La mer (...)/ L'Amérique avec toutes ses montagnes dans le
vent du soir (...).* (14)

Dans ces espaces démesurés, il s'enferme dans la méditation qui s'élève vers l'Infini: "*[Son] esprit n'a plus de repos que la mer'*" (15)

L'interninable forêt brésilienne, "ces étendues désertes" que Claudel sillonne "pendant des jours avec Darius Milhaud" (16) indiquent le goût du dramaturge pour les espaces sans bornes. Aussi, la plupart de ses héros ont-ils un regard mal mis au point pour les distances courtes.

A propos de ses *Cinq Grandes Odes*, Claudel écrit à André Gide: "*ce que peindront mes Odes, c'est la joie d'un homme que le silence éternel des espaces*

infinis n'effraie plus..." (17).

André Blanc dit: "*comme l' espace, la durée a un certain mouvement vibratoire: le monde, ou tout au moins une civilisation, tantôt s'emplit de Dieu, et ce souffle se pénètre d' ordre, de vie et d' harmonie, tantôt s' en vide, et le désordre intervient qui n'est pas moins nécessaire que l'ordre*" (18). C' est ce que nous constatons chez Claudel, tout particulièrement dans *Tête d' Or, La Ville, L'Otage, Le Pain dur* où les espaces réduits entraînent les pires angoisses et même le meurtre.

Ces espaces, ces durées, l' ordre dans le désordre, propres à la vie d' errance de l' auteur, se reflètent dans les sites, terre ou ciel, et dans les personnages créés par son imagination, jusqu' à la "*somme*" claudélienne: Le Soulier de Satin. Pour la Première Journée "*l' auteur comprime les pays et les époques, de même qu' à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu' un seul horizon*" (19). Temps et espace réduits pour la scène. La distance entre Rodrigue et Prouhèze, la séparation et leur désir, engendrent un drame qui ne se contente pas de la terre. Leurs âmes "*se poursuivent et se fuient*" à travers l' espace. Don Rodrigue s' en plaint douloureusement:

*Déjà [Prouhèze] était l' unique frontière de ce coeur
qui n' en/
tolère aucune* (20).

Dans le ciel visible l' auteur trouve un protecteur des héros des Cinq Journées. Quoi de plus propice qu' un saint dans la pensée de Claudel? Saint-Jacques, avec son bâton diagonal, dans la constellation d' Orion, "*lignes imaginaires*" (21), "*image littéraire pure... absolue*", "*un hymne*" pour Gaston Bachelard (22), vient à l' aide des malheureux amants que la "*Grande Eau*" et des sentiments complexes séparent. Mais "*Le Pèlerin de l' Occident*" ne leur fera pint défaut:

*(...) Moi, phare entre les deux mondes, ceux que l' abîme/
sépare n' ont qu' à me regarder pour se trouver ensemble* (23)

Dans l'espace la sensation visuelle est doublée de sonorité. le long des années, des appels sans réponse accentuent l'énorme distance qui sépare les amants, espace impossible de franchir, "pour leurs forces". Nous écoutons Rodrigue:

*Prouhèze, là où tu es, entends ce cri désespéré quel
(...) je n'ai cessé d'élever vers toi (24).*

Ainsi Saint-Jacques devient-il le point de repère, l'étoile personnage, dans le grand vide interstellaire, des malheureux qui de loin, le "regarden et pleurent".

Toutefois, il faut signaler que la constellation dans la voûte nocturne ne représente que le fini dans l'infini; un "Infini" qui peut être compris, suivant le poète, comme la dimension divine. C'est pourquoi le "Grand Apôtre du Firmament" mesurant de son hauteur les conséquences du sacrifice et de la séparation annonce à ses protégés

... c'est au ciel que vous retrouverez vos racines (25)

Sous la plume de Paul Claudel, le besoin d'espace, le rêve d'infini s'expriment nettement. Sa dramaturgie et ses méditations poétiques sont porteuses d'un nombre considérable d'images spatiales. Espaces réduits associés au malheur: hostilités, sacrifices, angoisses, meurtres. Grands espaces précieux pour le souffle de l'homme libre, jouissant de la nature. Espace illimité pour le conquérant que rien n'arrête. Distances infranchissables pour ceux qui vivent dans l'éloignement, volontaire ou forcé. Paul Claudel possède la connaissance de la valeur de l'espace. Espaces étroits, étouffants, entourage qui réprime. Espaces immenses, nécessaires à l'expansion du Moi de ses héros. Pour le poète l'immensité n'est pas "le mouvement de l'homme immobile", comme l'affirme Gaston Bachelard (26). la soif des espaces extérieurs, déclenche chez le jeune écrivain des rêves d'immensité qui, loin de le paralyser, développent tôt un dynamisme exprimé dès ses oeuvres de jeunesse. Le lien temporel et spatial des hommes est la tendance essentielle de la pensée claudélienne.

Les espaces littéraires, vastes ou limités, sont le miroir de l' esprit du dramaturge. Un cadre nécessaire à l' effort du grand bond vers l' infini, qu' auteur et personnages atteignent souvent par le biais du sacrifice. Délivrances douloureuses, fuite des espaces restreints, recherche de l' espace interminable, tant souhaité par Paul Claudel, ce poète illimité qui se mire dans ses héros et ne décrit l' espace que pour épuiser le sens du fini dans l' Infini. Au terme d' un dur labeur, une oeuvre passionnée pour l' étendue de l' univers, nous est donnée au travers de la distance incommensurable.

NOTES

- 1- CLAUDEL, Paul: *Théâtre*, Tome II. Paris, Gallimard, 1954, p. 12.
- 2- CLAUDEL, Paul: *Journal*, Tome II. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1969, pp. 214-215.
- 3- CLAUDEL, Paul: *Mémoires improvisés* Paris, Gallimard 1954, p. 87.
- 4- CLAUDEL, Paul: *La Ville*. Paris, Mercure de France, 1967, Acte I. p. 16.
- 5- CLAUDEL, Paul: op. cit. Acte I, p. 16.
- 6- CLAUDEL, Paul: op. cit. Acte III, p.p. 127-128. A ce propos cf. Maisonneuve, Jean: *Les sentiments*. Paris, Presses Universitaires de France: "c' est donc [dans l' angoisse] que nous devons chercher le sens de ce malaise étrange qu' éprouve l' homme jeté dans le monde", p. 107.
- 7- CLAUDEL, Paul: *Bréviaire Poétique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 38.
- 8- CLAUDEL, Paul: *La Ville* Op. cit. Acte III, p. 124.
- 9- CLAUDEL, Paul: op. cit., Acte III, p. 109.
- 10- CLAUDEL, Paul: *Oeuvre Poétique*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 37.
- 11- KEMPF, J.P. PETIT, J. : *Etude sur la trilogie de Claudel -3- Le père humilié* Paris, Archives des Lettres Modernes, 1968, -3- N° 87, p. 13.
- 12- CLAUDEL, Paul: *Correspondance avec Francis Jammes et Gabriel Frizeau*. Paris, Gallimard, 1962, p. 28.
- 13- CLAUDEL, Paul: *Bréviaire Poétique*, op. cit., p. 28.
- 14- CLAUDEL, Paul: op. cit., p. 20.
- 15- CLAUDEL, Paul: op. cit. p. 20
- 16- CLAUDEL, Paul: *Cahiers Paul Claudel III*. Paris, Gallimard, 1961, p. 12.
- 17- CLAUDEL, Paul: *Correspondance avec André Gide*. Paris, Gallimard, 1959, cf. Lettre du 28 octobre 1908, p. 106.
- 18- BLANC, André: *Claudé*. Paris, Bordas, 1973, p. 95.
- 19- CLAUDEL, Paul: *Le Soulier de Satin*. Paris, Gallimard, éd. renouvelée en 1957, p. 13.
- 20- CLAUDEL, Paul: op. cit., p. 67
- 21- BACHELARD, G.: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica. 1958. Cf. VII "Las constelaciones" p. 220 (Traducción Ernestina de Champourcin).
- 22- BACHELARD, G.: op.cit., p.p. 224-226-227. N' ayant pu consulter les éditions françaises, nous retraduisons les expressions citées ut supra.
- 23- CLAUDEL, Paul: *Le Soulier de Satin*, op. cit. p. 161.
- 24- CLAUDEL, Paul: op. cit., p. 334.
- 25- CLAUDEL, Paul: op. cit. p. 161.

26- BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. Cf. VIII "La inmensidad íntima" (passim).

LES ESPACES LITTÉRAIRES DANS "LES FAUX MONNAYEURS" D'ANDRÉ GIDE

Paul Gullmot
Alianza Francesa de Mar del Plata

*"Mon livre achevé, je tire la barre et laisse au lecteur le soin de l'opération, addition, soustraction, peu importe: j'estime que ce n'est plus à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle."
André Gide*

Autour des *Faux Monnayeurs* se sont tissées de multiples interprétations qui prennent en partie leur source dans les commentaires de Gide lui-même. Il en a parlé comme d'un roman pur, d'un roman dans le roman, d'un art de la fugue, d'une stylisation du réel, il a prétendu y exposer une esthétique littéraire. Que n'a-t-il pas dit de son oeuvre? Que n'ont pas dit les critiques de ce livre qui dégagait des voies nouvelles sur l'écriture, précurseur plus ou moins direct du "nouveau roman", autobiographie larvée dans laquelle l'époux, tragiquement déchiré entre l'amour et la volupté, règle son compte à son épouse, prisonnière selon lui de ses préjugés et de ses convictions rigides, roman-hudion, selon Claude-Edmonde Magny (1), jeu de

marionnettes, tour de force technique, dira Paul Archambault (2), roman le plus original de toute l'entre-deux-guerres, au dire de Maurice Bruézière, roman d'apprentissage, roman de l'adolescence, roman de la mise en question de toutes les valeurs morales, roman noir par sa conclusion dramatique, faux roman en raison de son caractère hybride, fourre-tout finalement où toutes les avenues de la condition humaine sont explorées, bref roman aux multiples facettes, dans lequel il n'est pas aisé de démêler l'écheveau des intrigues et des procédés.

Peut-être le biais des espaces littéraires nous permettra-t-il de débrouiller ces enchevêtrements, mais surtout de mettre en lumière le fond du problème gidien qui nous semble se situer à deux niveaux: celui de la solution existentielle qu'il adopte dans son cas personnel, et celui où il s'élève au-dessus de ces contingences pour déterminer ce que serait l'art littéraire et pour découvrir, peut-être à ses dépens, le mystère déconcertant du langage et de la littérature.

Dans sa toute première élaboration qui date de 1919 -le roman est terminé à la hâte le 8 juin 1925, veille du départ de Gide pour l'Afrique- il parle déjà de l'espace, quand il estime que le héros des *Caves du Vatican* pourrait devenir celui de son nouveau livre et que cette espèce de suite ou de filiation n'en rétrécirait pas la portée. Il souhaite écrire une oeuvre touffue, même si c'est une folie de grouper tout ce que lui présente et lui enseigne la vie. Il ressemble, dit-il, à un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer un motif d'andante et un motif d'allegro (3). Ailleurs, il dira que son roman n'a pas de sujet et qu'il ne prétend pas, comme l'école naturaliste, couper une tranche de vie toujours dans le même sens de la longueur, comme si on ne pouvait le faire aussi en largeur et en profondeur. Il voudra donc tout y faire entrer: ce qu'il voit, ce qu'il sait, tout ce que lui apprend la vie des autres et la sienne. (4)

Cet arbre aux innombrables ramifications, il tâchera d'en faire un tout plus ou moins harmonieux à partir de deux données historiques (5) : la première, un fait divers qui avait causé scandale en 1906: des étudiants écoulaient des fausses pièces de monnaie fabriquées en Espagne et introduites en France par des repris de justice ; la seconde, longuement commentée dans *Le Journal de Rouen* du 5 juin 1909 : un lycéen, de 15 ans, se suicide en pleine classe d'un coup de revolver, victime d'une

association malfaisante de camarades. Des anecdotes secondaires vécues par le romancier l'inspirent aussi. Par exemple, le vol raté de Georges Molinier chez un bouquiniste est repris d'un incident semblable vécu par Gide lui-même (6) ; les mésaventures tragi-comiques du vieux ménage La Pérouse sont des traits tirés de l'histoire personnelle de l'auteur (7). L'unité du roman est assurée en partie par un personnage qui ressemble étrangement à Gide lui-même et qui reprend dans un journal intime et sur un autre registre tous les événements qui émaillent le récit. Nous touchons ici au combat que livre Gide entre l'espace réel qui l'inspire et l'espace imaginaire qu'il construit. Deux foyers polarisent son effort: d'un côté l'événement, la donnée extérieure, de l'autre le travail du romancier qui tâche d'écrire un livre avec cela. C'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginaire (8).

L'imagination le conduit donc à inventer des intrigues, à créer des personnages, à ouvrir des espaces, à découvrir des horizons qui s'accroissent ou décroissent au gré des circonstances et des imprévus de la vie. Ceux-ci, à leur tour, se déroulent dans des cadres déterminés, dans des espaces physiques. Le roman se divise en trois parties dont seule la seconde se passe en dehors de Paris. Curieusement et d'une manière sporadique, les espaces parfois se prolongent au niveau de continents et de pays, les distances se creusent. Des allusions discrètes mais non moins significatives signalent l'Afrique comme le continent d'où on ne revient pas: Vincent Molinier, assassin de sa maîtresse, y devient un aventurier touché par la folie ; l'Amérique est vue comme le continent d'êtres sans consistance historique ; l'Angleterre est le pays où l'on s'évade, où Edouard s'éprend de Laura mais la jette dans les bras de Douviers, un professeur de littérature impuissant dans tous les sens du terme, le pays aussi où l'on se perd sans retour, comme Sarah, la soeur de Laura.

Le centre de l'action se situe à Paris: les personnages défilent au domicile de Robert de Passavant, écrivain à succès et vil séducteur, on entre chez les Profitendieu et les Molinier, Bernard frappe à l'hôtel où loge Laura, les étudiants parlent politique, art et littérature au jardin du Luxembourg, Olivier rejoint son oncle à la gare Saint-Lazare, la pension Vedel-Azaïs ressemble à une ruche où en plus des pensionnaires

qui y vivent, le vieux pasteur Azaïs bredouille des exhortations pieuses et anachroniques tandis que son fils, le pasteur Vedel se perd dans des allées et venues inutiles et que sa femme s'avère incapable d'achever une seule phrase : monde décadent qui a connu un moment de splendeur apparente lors du mariage de Laura, mais qui sombre dans la déchéance, dans une débandade générale. Il y a enfin le domicile d'Edouard où trouve un refuge provisoire Bernard et peut-être un toit définitif son ami Olivier.

La seconde partie du roman nous éloigne de Paris. Les espaces brusquement s'élargissent : un jeu de circonstances réunit à Saas Fée en Suisse Laura, Bernard et Edouard d'un côté et de l'autre en Corse Robert de Passavant et Olivier. De nouvelles perspectives pourraient s'ouvrir tant pour Bernard qui s'éprend de Laura mais dont l'amour est refusé que pour Laura dont le destin se rétrécit tout en se clarifiant puisqu'elle décide de revenir à son mari qui lui pardonne son aventure. En même temps Bernard s'occupera à la pension Azaïs du petit Boris qu'Edouard veut rendre à son grand-père La Pérouse. Malgré l'amplitude des paysages de neige, les êtres évoluent ici dans un cadre étroit, confinés qu'ils sont souvent dans une chambre d'hôtel qui oblige chaque nuit à des manoeuvres un tant soit peu originales. Olivier, lui, devenu le jeune directeur d'une nouvelle revue que lance Robert de Passavant coule, semble-t-il, des jours heureux en Corse, mais la jalousie fait des ravages dans son coeur. Car *"Il y a maldonne : c'est Olivier qu'Edouard aurait dû adopter; et c'est Olivier qu'il aimait"*(9).

Cette brève esquisse des lieux physiques manifeste avec clarté que, si les déplacements des acteurs prennent de l'importance aux yeux de Gide, c'est parce qu'ils sont révélateurs des combats intérieurs, des intrigues qui se nouent, des menaces qui se trament dans l'ombre, des amours et des haines qui s'ébauchent, bref, des espaces affectifs qui se construisent et se détruisent entre les personnages.

C'est le cas de Bernard, émule et frère du Lafcadio des *Caves du Vatican*, le bâtard dont l'espace va apparemment s'élargir indéfiniment, puisque rien, en principe, ne le retient. Après sa fuite du foyer paternel, il commence à suivre sa nouvelle règle de vie : faire de grandes choses, mais il ne sait lesquelles. Il examine l'acte gratuit par lequel il a pris connaissance de sa bâtardise et se dit à lui-même :

gagnons le large. Bientôt l'occasion se présente: le hasard joue en sa faveur, il s'empare de la valise d'Edouard et, sans sourciller, se met à lire son journal intime. Il est ainsi mis au courant des aventures de Laura. Avec une audace d'adolescent et sans trop y réfléchir, il se décide à la sauver. De nouvelles situations se créent qui sont autant d'espaces qui se profilent à son horizon. Il tentera sa chance dans bien des directions, devient le secrétaire d'Edouard, ensuite le surveillant et le protecteur du petit Boris à la pension Vedel, assez intelligent pour déceler les ambiguïtés de l'être humain et finira par revenir au foyer paternel, ému qu'il est par la santé délabrée du vieux juge qui vient d'être abandonné par sa femme.

Olivier, quant à lui, est cet adolescent quelque peu efféminé, qui rougit très vite, en admiration devant les audaces de son ami Bernard. Alléché par Robert de Passavant qui l'engage comme directeur d'une nouvelle revue, il devra abandonner ce poste à la suite d'un scandale qu'il provoque dans une réunion littéraire. Il échoue à la fin chez Edouard qui, depuis longtemps, avait jeté les yeux sur lui et avec qui il atteint un tel bonheur qu'il tentera de se suicider. Intelligent mais faible, qu'en sera-t-il de lui quand il s'apercevra que, telle une pieuvre insatiable, Edouard lancera ses tentacules sur le cadet des Profitendieu?

Edouard enfin est un personnage à part : il se dresse dans le roman comme une sorte de colonne qui soutient, épaulé ceux qui ont besoin de son aide. Extrêmement perspicace, il ne s'engage jamais à fond. S'il n'est pas comme Robert de Passavant un auteur à succès, il s'avèrera bientôt incapable d'écrire le livre qu'il mijote depuis des années. Gide dit de lui que le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C'est un amateur, un raté (10). Etre multiforme qui ne voit pas la différence entre aimer et s'imaginer aimer. Laura dira de lui qu'il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien, mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Son être se fait et se défait sans cesse. On croit le saisir. C'est Protée : Il prend la forme de ce qu'il aime. Dans un dialogue avec Bernard sur le but dans la vie, il aura cette formule qui n'est qu'à moitié creuse mais bien gidienne : il est bon de suivre sa pente pourvu que ce soit en montant (1).

D'une générosité facile, il est aussi un vil séducteur : on le constate déjà dès sa première rencontre avec Georges Molinier et la fin du roman est symptomatique:

je suis bien curieux de connaître Caloub, comme si la chaîne de ses rencontres ne prenait jamais fin. Ce personnage insaisissable est d'autant plus difficile à établir que Gide lui prête beaucoup de lui-même. Pour bien le voir, il doit se reculer et l'écartier de lui (12). La relation qu'il entretient avec lui est à la fois d'identité et de distance.

Les espaces considérés jusqu'à présent, les voyages des personnages, leurs déplacements brefs ou longs traduisent les sentiments qui les animent, les émotions qui les secouent, les mouvements intérieurs qui souvent les torturent. La complexité des intrigues qui se croisent et s'entrecroisent, la richesse et la variété des perspectives ouvertes sur le même événement, la même circonstance ou la même anecdote, les conversations sur des sujets sérieux ou frivoles, le dialogue qu'engage l'auteur avec son lecteur, tout cet ensemble d'éléments, ce carrefour de diagonales et de lignes qui vont en tous sens cause une certaine perplexité, comme si on marchait dans l'obscurité et dans un labyrinthe sans issue. Il n'en est rien cependant, car sous cette apparence décousue, dans ces itinéraires touffus et broussailleux, se dessinent deux avenues, se détachent deux espaces, l'un existentiel, l'autre esthétique.

Gide, en composant son roman, a mis en scène des familles, des couples, des individualités bien marquées et, par leur intermédiaire, a rejeté des solutions existentielles qui ne sont qu'apparentes. Que dire du couple Boris-Bronja, symbole complexe d'une certaine pureté de l'enfance, mais qui se détruit sous le coup de la fatalité et de la malveillance? Que dire des deux familles bourgeoises, celle du juge d'instruction et celle de son collègue, le président de chambre, qui s'effilochent au long du récit? Que dire du couple Vedel qui n'existe que par l'inadvertance des deux conjoints? Que dire enfin du vieux La Pérouse et de sa femme qui ne vivent que parce qu'ils se haïssent? Toutes les portes sont donc fermées du côté du mariage et de la famille, comme elles le sont aussi quand il s'agit d'individualités comme Armand, le révolté ou l'anarchiste Strouvillou. Dans tous ces espaces qui se constituent, nous n'assistons qu'à des échecs ou des désillusions.

Si la famille est donc un espace impraticable, ce sera sans doute un bâtard qui pourra offrir éventuellement une issue. Bernard, tous comptes faits, un réaliste,

revient, après quelques détours, à son point de départ. L'art de la fugue se termine sur une note apaisante : le retour de l'enfant prodigue. Cette harmonie finale, on pourrait la considérer comme un des pôles du drame de Gide. Dans un univers en discordance, il faudrait arriver à un accord parfait continu, selon l'expression du vieux musicien La Pérouse (13). Il semble se réaliser dans ce couple peu ordinaire, Edouard-Olivier. Mais le ver est dans le fruit : les derniers mots du roman sont symptomatiques à cet égard et c'est le second pôle du drame : Gide n'en finira pas de courir vers on ne sait quelles aventures, de se retirer dans on ne sait quelles oasis.

Cet échec existentiel, souvent dissimulé derrière une façade de réussite, révèle, à notre sens, un drame beaucoup plus profond : celui du romancier en dialogue avec son roman. Gide dépasse son problème pour poser dans toute son acuité le problème littéraire comme tel. Il ne s'agit pas seulement ici du conflit entre le réel et l'imaginaire, ni non plus du principe économique : la fausse monnaie chasse la bonne, appliqué dans le roman à la condition humaine, ni non plus d'un espace qu'on pourrait appeler mystique où intervient, comme chez Dostoïevski, l'ange ou le diable ; il s'agit bien plutôt de savoir si, dans et par la littérature, la réalité est atteinte ou non.

Que représente dans ce contexte le journal d'Edouard ? Il est là d'une part pour nous donner une nouvelle vision des faits et d'autre part pour mettre en relief la réflexion de l'auteur en train d'écrire son roman. Il faut aller plus loin encore : Gide nous fait part de ses propres remarques sur ce qu'il écrit. C'est ce qu'il fait en particulier au chapitre sept de la seconde partie quand il s'irrite de l'attitude d'Edouard et de ses imprudences, fruit de son désir d'expérimenter sans cesse, critique Bernard qui se révolte maintenant contre sa révolte et éprouve une certaine peur devant Olivier corrompu peut-être par Passavant. Les trois espaces donc : le récit, le journal, réflexion sur le récit, l'intervention personnelle de l'auteur dans le récit contribuent à répandre un brouillard de scepticisme sur toute la réalité humaine. On'a aucune peine à conclure que dans l'existence rien n'est vrai et tout est faux. L'espace existentiel rejoint ici l'espace littéraire.

Ce flux et ce reflux constant de l'auteur sur la narration qu'il construit par

vagues successives se trouve encore enrobé ou enveloppé dans ce que le "*nouveau roman*" a appelé la mise en abîme, comme si des miroirs successifs ou des reproductions en agrandissement ou en réduction nous donnaient de la réalité une vision neuve enrichie ou appauvrie. Cela nous montre que la tentative unique de Gide, en rédigeant ce livre qu'il a appelé un roman, est, en dernière instance, à partir d'une considération sur les espaces littéraires, une remise en question de l'art littéraire lui-même et peut-être plus profondément encore une interrogation métaphysique sur l'être lui-même, une recherche quasi expérimentale sur le mystère du langage et de la littérature. A cette question que Gide se pose, il n'est guère répondu, sinon d'une manière détournée. Comme il n'existe que de la fausse monnaie, comme l'existence n'est qu'un piège, une fausse monnaie elle-même, et que le roman lui-même, quelles que soient les voies qu'il emprunte, reste prisonnier de son propre projet sans pouvoir en sortir, n'est en définitive, lui aussi, qu'une fausse monnaie, la seule issue à ce casse-tête est d'affirmer que tout devient permis aussi bien l'immoralisme que l'acte gratuit.

En somme, à travers tous ses personnages -et nous n'en avons cité que les principaux- dans les nombreuses intrigues qui s'enchaînent, s'enlacent et s'embrouillent les unes dans les autres, à travers tous les modes d'écriture qu'il pouvait utiliser pour réaliser son projet de roman pur, Gide a tenté d'écrire le livre qu'il n'écrira jamais, de créer un nouvel espace qu'il ne couvrira jamais et dont il n'a fait qu'esquisser quelques lignes dans *Les faux monnayeurs*, comme si, à l'instar d'Edouard, souvent son porte-parole, il s'avérait incapable de concilier l'inconciliable : son déchirement intérieur entre l'amour et la volupté et, au-delà de cet espace autobiographique, d'atteindre l'espace purement esthétique, domaine interdit où l'on ne pénètre jamais, car le langage est impuissant et l'artiste ne peut que balbutier. C'est là le drame de tout écrivain. Gide l'a vécu plus que tout autre et aurait souscrit sans nul doute à l'admirable formule de Borges: "*Mon dernier roman ne sera jamais que le brouillon de celui que je n'écrirai jamais*".

NOTES

Nous tenons à remercier ici Lidia Moreau qui de sa bibliothèque particulière nous a prêté les livres dont nous avons besoin pour rédiger cette communication. Que reçoivent aussi un très cordial merci les élèves de notre cours spécial de littérature française dont les remarques judicieuses n'ont pu qu'enrichir notre commentaire.

- 1- **Claude-Edmonde MAGNY**, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Le Seuil, 1950.
- 2- **Paul ARCHAMBAULT**, *Humanité d'André Gide*, Bloud et Gay, 1950, p. 207
- 3- **André GIDE**, *Journal des Faux Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1937, p. 12.
(Nous désignerons ce livre par le sigle "JFM")
- 4- **André GIDE**, *Les faux monnayeurs*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1980, p. 184.
(Nous désignerons ce livre par le sigle "FM")
- 5- JFM., pp. 101-105
- 6- JFM., pp. 38-40
- 7- **André GIDE**, *Journal(1889-1939)*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1955, pp. 466 et stes
- 8- JFM., pp. 49-50
- 9- JFM., p. 68
- 10- JFM., p. 65
- 11- FM., p. 340
- 12- JFM., p. 65
- 13- FM., p. 163

BIBLIOGRAPHIE

NB. On trouvera dans l'édition, collection Folio de *Les faux monnayeurs* la liste des œuvres complètes d'André Gide que nous ne reproduirons pas ici. Nous nous bornerons à signaler les quelques ouvrages qui nous ont aidé à aborder le thème de notre communication.

ARCHAMBAULT, Paul: *Humanité d'Andre Gide*, Bloud et Gay, 1950.

BLANCHOT, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal: *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1981.

BREE, Germaine: *André Gide, L'insaisissable Protée*, Paris, Les Belles-Lettres, 1953.

BRUEZIERE, Maurice: *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Berger-Levrault, 1975.

DELAY, Jean: *La jeunesse d'André Gide*, Tome I et II, Paris, Gallimard, 1956.

DU BOS, Charles: *Dialogue avec André Gide*, Corrèa, 1929.

IDT, Geneviève: *Les faux monnayeurs*, Paris, Hatier, Coll. Profil, 1970.

MAGNY, Claude-Edmonde: *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Le Seuil, 1950.

MARTIN DU GARD, Roger: *Notes sur André Gide*, Paris, Gallimard, 1951

L'ESPACE DU DEDANS

Claudia M. Gaiotti
INSP y UMSA - Bs.As.

L'objectif de ce travail est d'étudier les espaces littéraires fondés sur deux axes: l'espace du dehors et l'espace du dedans.

Il ne s'agit pas là d'une simple dichotomie mais d'une proposition théorique servant à développer notre étude. Cet artifice nous permettra de mieux apprécier et de mettre en rapport les deux champs de la création littéraire.

Comment peut-on délimiter ces espaces-là?

À notre avis, l'individu pourrait représenter le dedans tandis que le monde - tout ce qui lui est extérieur- constituerait le dehors.

Dans *NOCES*, Albert Camus nous promène par des paysages d'une richesse infinie. Dans le premier chapitre de l'essai, à Tipasa, nous sommes baignés par le soleil dans un village où la mer et les collines embrassent les ruines et la végétation entrelacées.

Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la

lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. À certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils. L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme. (1)

Une profusion d'images et de sensations qui invitent le lecteur à partager cette communion avec la nature. L'auteur redécouvre un cadre spatial qui lui est propre.

Camus s'ouvre au monde comme le village s'ouvre sur la baie... Mais en réalité, c'est lui qui s'abandonne à la nature ou c'est celle-ci qui le séduit?

Il écrit:

Nous entrons dans un monde jaune et bleu où nous accueille le soupir odorant et âcre de la terre d'été en Algérie. (2)

Et plus tard, il affirme:

C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier. (3)

Nous voyons comment le dehors et le dedans s'entremêlent. Pourtant l'homme n'est pas allé à Tipasa sans raison: Tipasa, c'est le symbole de l'amour et du désir, c'est un appel à la beauté et à la jeunesse...

Nous marchons à la rencontre de l'amour et du désir. Nous ne cherchons pas de leçons, ni l'amère philosophie qu'on demande à la grandeur. Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile. Pour moi, je ne cherche pas à y être seul. J'y suis souvent allé avec ceux que

*j'aimais et je lisais sur leur traits le clair sourire qu'y prenait
le visage de l'amour. (4)*

Même si dans le récit il n'y a pas une intention collective, l'auteur dessine une expérience partagée avec l'emploi de la première personne du pluriel.

Aussi l'espace du dehors va-t-il déceler la mesure de l'homme. Seul dans sa nudité, dans cette insignifiance, l'homme peut découvrir la vérité de la vie, la vérité de sa condition.

*Enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes
sommolents, j'ouvre les yeux et mon coeur à la grandeur
insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur. Ce n'est pas si facile
de devenir ce qu'on est, de retrouver sa mesure profonde. (5)*

Chez Camus, Tipasa prend le rôle d'un personnage: c'est un témoignage de vie qui lui permet de créer.

En tant que symbole de vie, Tipasa n'est pas seulement le dehors, c'est aussi le dedans. Ce n'est pas le monde mais le vécu, une expérience, un sentiment... Bref, une liberté.

*À Tipasa, je vois équivalent à je crois, et je ne m'obstine pas à
nier ce que ma main peut toucher et mes lèvres caresser. Je
n'éprouve pas le besoin d'en faire une oeuvre d'art, mais de
raconter ce qui est différent. Tipasa m'apparaît comme ces
personnages qu'on décrit pour signifier indirectement un point
de vue sur le monde. Comme eux, elle témoigne, et virilement.
Elle est aujourd'hui mon personnage et il me semble qu'à le
caresser et le décrire, mon ivresse n'aura plus de fin. (6)*

N'oublions pas l'autre espace concerné, l'individu, qui est présenté comme l'acteur mis sur la scène du monde.

Un homme qui remplit son rôle, ce n'est qu'un corps qui sent. Et voilà une autre confusion: par le corps, l'homme absorbe la nature alors qu'il devient une conscience qui ne connaît d'autre sentiment que la joie et la satisfaction d'être nourri par cette nature.

Corps et nature se confondent encore. Où en est le sentiment?

J'avais au coeur une joie étrange, celle-là même qui naît d'une conscience tranquille... C'était précisément cela que je ressentais: j'avais bien joué mon rôle. J'avais fait mon métier d'homme et d'avoir connu la joie tout un long jour ne me semblait pas une réussite exceptionnelle, mais l'accomplissement ému d'une condition qui, en certaines circonstances nous fait un devoir d'être heureux. (7)

Rien que l'homme pour énoncer ce cosmos. La nature, toute belle qu'elle soit, n'a pas de conscience... elle ne peut pas s'exprimer.

C'est de la fusion du dehors et du dedans que naît l'amour, un sentiment que l'auteur veut "*partager avec toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse, qui puise sa grandeur dans sa simplicité.*" (8)

Dans le deuxième chapitre de l'essai, à Djémila, Camus présente un univers harmonieux qui s'ouvre et se referme.

Nous sommes bomés par les ravins, emprisonnés par des montagnes et en même temps, ouverts sur un ciel sans limites et secoués par le vent qui souffle dans le silence du plateau.

...tout conduit aux ravins qui bornent de toutes parts Djémila, jeu de cartes ouvert sur un ciel sans limites. Et l'on se trouve là, concentré, mis en face des pierres et du silence, à mesure

que le jour avance et les montagnes grandissent en devenant violettes. Mais le vent souffle sur le plateau de Djémila. Dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte. (9)

Ce mouvement d'ouverture-fenêture des espaces pourrait bien être associé au battement du coeur: Djémila, c'est le coeur du monde.

À Djémila, le vent et le silence façonnent l'homme qui, confondu dans le vent, se met à danser avec la nature. C'est le monde qui nous invite à une extase mystique.

Je me sentais claquer au vent comme une mâtûre. Creusé par le milieu, les yeux brûlés, les lèvres craquantes, ma peau se desséchait jusqu'à ne plus être la mienne. Par elle, auparavant, je déchiffrais l'écriture du monde. Il y traçait les signes de sa tendresse ou de sa colère, la réchauffant de son souffle d'été ou la mordant de ses dents de givre. Mais si longuement frôtté du vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçait mon corps. Comme le galet verni par les marées, poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce coeur partout présent de la nature. Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. (10)

Cette danse représente l'ouverture d'un esprit. Et pourtant, le déploiement des forces de vie -qui n'est autre que l'art- implique également une fenêture: l'emprisonnement de l'homme qui découvre qu'il ne pourra pas dépasser cet état.

Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde.

Oui, je suis présent. Et ce qui me frappe à ce moment, c'est que je ne peux pas aller plus loin. Comme un homme emprisonné à perpétuité -et tout lui est présent. (11)

Voici que les espaces du dehors et du dedans nous renvoient à une autre notion dont ils ne peuvent pas se séparer: le temps.

...pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre. (12)

On pourrait aussi bien dire que l'homme qui prend conscience de son présent connaît sa finitude.

C'est la rencontre de l'idée de la mort qui lui donne la mesure de son existence. Et c'est de cette idée que surgit la vérité de Djémila: créer des morts conscientes.

C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde... (13)

Djémila polit nos sens, elle aiguise notre lucidité au point de définir notre dedans. Elle caresse notre intimité et son vent chuchote à l'oreille les secrets du genre humain.

Djémila reste derrière nous avec l'eau triste de son ciel, un chant d'oiseau qui vient de l'autre côté du plateau, de soudains et brefs ruissellements de chèvres sur les flancs des collines et, dans le crépuscule détendu et sonore, le visage vivant d'un dieu à cornes au froton d'un autel. (14)

Djémila est présentée comme un dieu qui mène le destin de l'homme. Voilà l'espace du dedans, avide de mysticisme, qui se jette dans les bras de la nature.

Pour conclure, l'homme qui résulte de la fusion du corps et de la nature n'est qu'un sentiment: "*la certitude consciente d'une mort sans espoir*". (15)

L'art, un langage à l'intérieur d'un autre langage, lui permet de dépasser ses limites tout en se moquant de la mort.

Et c'est ainsi que la littérature se présente comme l'un des chemins possibles vers la transcendance.

En ce qui concerne les espaces littéraires, ils ne sont que l'envers et l'endroit d'une même réalité. L'homme se fait l'écho du monde en tant que conscience qui l'exprime et le récrée.

Enfin, notre dichotomie initiale, ESPACE DU DEHORS-ESPACE DU DEDANS, perd de sa valeur et si l'on emprunte un raisonnement à Gérard Genette (16), toute différence devient une ressemblance. Au lieu de séparer les espaces, il vaudrait mieux les correspondre: le dehors serait alors la symétrie du dedans.

Amour, angoisse, révolte... Où en est la vérité?

Partons à la recherche de l'espoir, éprouvons tous

l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde. (17)

NOTES

- 1- **CAMUS, A.** *Noces*, Paris, Editions Gallimard, 1959, p. 11.
- 2- *Ibidem*, p. 11
- 3- *Ibidem*, p. 13
- 4- *Ibidem*, p. 14
- 6- *Ibidem*, p. 18
- 7- *Ibidem*, p. 20
- 8- *Ibidem*, p. 21
- 9- *Ibidem*, p. 24
- 10- *Ibidem*, p. 25
- 11- *Ibidem*, p. 26
- 12- *Ibidem*, p. 26
- 13- *Ibidem*, p. 31
- 14- *Ibidem*, p. 32
- 15- *Ibidem*, p. 28
- 16- **GENETTE, G.** *Figures-Essais*, Paris, Seuil, Coll. Tel quel. 1966, P. 20.
- 17- Cf. 1, p. 17

EL ESPACIO EN “LA PIERRE QUI POUSSE” de CAMUS

Diana Beatriz Ossorio
Universidad de Buenos Aires

1- Unas palabras de introducción

Los espacios literarios: infinitos, vastos o íntimos, coloridos o sombríos, pueden darnos cuenta de innumerables significaciones.

En esta comunicación, quisiéramos destacar algunas de las que adquiere en la obra narrativa de Albert Camus. Para ello, partiremos de la hipótesis de que el espacio simboliza su concepción acerca de la existencia humana, la cual se halla sujeta en él a una constante tensión, producto de una visión ambivalente de aquélla. Es así como Camus disemina claves parciales en sus textos, a partir de las cuales iniciaremos nuestra propuesta de análisis. Ya en su primer ensayo, *L'Envers et l'Endroit*, publicado en 1937, define la visión dual acerca de su concepción del hombre asociándola con conceptos espaciales: “(...) *Pour moi, je sais que ma source est dans L'Envers et l'Endroit, dans ce monde de pauvreté et lumière ou j'ai longtemps vécu(...)*” (1)

Arnando Rigobello, en su libro *Camus*, parte de la expresión camusiana “*a mitad de camino entre la miseria y el sol*”. Según este crítico, en ella indica un

“equilibrio inconstante entre un sentir afirmativo y exuberante y un ver lúcido y desencantado” (2). Esta inestabilidad sobre la que desarrolla Camus su razonamiento sobre el significado de la existencia será simbolizada en los espacios literarios creados por él.

Partiendo de estos presupuestos, el propósito de este trabajo será intentar desentrañar el sentido de una “nouvelle”, “*La pierre qui pousse*”, del conjunto *L’Exil et Le Royaume*, publicado en 1957, a la luz del valor que adquiere el espacio, indisolublemente unido a la concepción de Camus sobre la condición del hombre. Para concretar este objetivo, haremos referencia a dos ensayos, *Le Mythe de Sisyphe* (1943) y *L’Homme Révolté* (1951).

Como justificación del hecho de recurrir a dos ensayos filosóficos para la explicación del texto, nos basaremos en los conceptos de Gérard Génot en su estudio “*La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén Liberada de Tasso*” (3). Ambos ensayos constituirían parte del extra-texto del cuento y estarían discursivizados formalmente en él en la medida en que le son afines por su contenido. Nos basaríamos, entonces en uno de los posibles verosímiles del texto, el que podríamos llamar “*verosímil filosófico*”.

2- El espacio en “*La pierre qui pousse*”

Para comprender cabalmente el valor que adquiere el espacio en *La pierre qui pousse*, debemos partir del título de la colección, que hace referencia, justamente, a dos espacios opuestos en los que se simbolizan los dos polos de la visión dualista de Camus: el exilio, por un lado; el reino, por otro. Y no podemos evitar hacer la asociación con *L’Envers et l’Endroit*. Precisamente allí relata Camus cómo, de su contacto con la ciudad de Praga, surge con toda intensidad esa sensación de exilio, de no pertenencia. Al respecto, comenta Leo Pollmann:

Ese efectivo no-hallarse-en-casa experimentado en Praga, es una ejemplar anticipación de lo que sistemáticamente se

expone en Le Mythe de Sisyphe; es modelo de escisión entre el hombre y su entorno, entre el hombre y su mundo; es un ejemplo de eclipse del sentido de la realidad, de ese marchar-al-exilio. (4)

Será en Vicenza donde, según lo explica en *L'Envers et l'Endroit*, la realidad y la vida parecerán recuperar su sentido. Por lo tanto, esta segunda ciudad-símbolo podemos relacionarla con el reino.

¿Y dónde, en qué espacio, residirá el reino en esta colección de cuentos? Quizás, como dice John Cruickshank: “*El mundo de la naturaleza y de los hombres es, para Camus, el único reino del hombre, aunque la conciencia del absurdo es conciencia del exilio que está obligado a experimentar en los propios confines de su reino*”. (5)

Veamos entonces cómo se manifiestan ambos polos -exilio y reino- en los espacios de *La pierre qui pousse*.

El relato, hecho por un narrador heterodiegético, aparece estructurado tipográficamente en cinco partes. La primera funciona como introductoria y abarca el viaje del protagonista hasta el espacio en el que se desarrollarán las acciones, el pueblo de Iguapa. En primer lugar, es descrito el ingeniero D'Arrast:

L'homme qui en sortit, à la droite du chauffeur, peina pour s'extirper de la portière. Une fois debout, il vacilla un peu sur son large corps de colosse (...). Il s'arrêta au sommet de la pente, son dos énorme dessiné sur la nuit. (6)

Aparece así caracterizado como un coloso, concepto que nos remite a Sísifo. Hacia el final de esta primera parte se agregarán otros escuetos indicios sobre su personalidad: “*L'homme rit, d'un bon rire, massif et chaleureux, qui lui ressemblait*”, que culminarán en: “*Et il se rendormit paisiblement*” (7). No podemos dejar de asociar este rasgo de apacibilidad con la tranquila indiferencia de

Meursault, prototipo del héroe absurdo. Hasta la cuarta parte inclusive hay actitudes que acercan parcialmente a ambos personajes.

Junto con el protagonista, aparecerá en esta introducción el otro gran personaje del cuento: el espacio o paisaje en el que el hombre se moverá. Será una naturaleza exuberante, fundamentalmente la selva y el río, descritos con una minuciosidad que nos hace pensar en los conceptos de Philippe Hamon acerca de la descripción del medio como un elemento de reduplicación semántica del personaje:

Un autre procédé très employé est celui du décor (milieu) "en accord" (ou en désaccord) avec les sentiments ou les pensées des personnages (...) La description pourra toujours être considérée, notamment, comme un actant collectif dont il faudra étudier le rôle avec soin, car il peut être non seulement un simple doublet du personnage, mais aussi un personnage à part entière(...)". (8)

En esta descripción del espacio jugará un papel fundamental el uso de las imágenes. Justamente, "*La pierre qui pousse*" es un ejemplo evidente del estilo exuberante de Camus, opuesto al "*grado cero de la escritura*", presente en otras obras. Según comenta S. Ullman en "*Los dos estilos de Camus*", éste era muy consciente de la suprema importancia de la imagen en un nivel más elevado, donde se convierte en símbolo. En el caso de este relato, el simbolismo espacial se plantea como una dicotomía en permanente tensión, engendrada fundamentalmente a partir de dos elementos: la piedra y el agua y en las imágenes que éstos generan.

Con respecto a esta primera parte, pensamos que es posible relacionarla con *La Divina Comedia*, que pudo funcionar como un posible hipotexto del cuento. Y esto, manifiesto especialmente en la descripción de los espacios: en primer lugar, la selva oscura: "... (*le fleuve*) libéré aux deux extrémités, le débordait et s'étalait à travers la forêt obscure, vers la mer et la nuit". Además, la travesía del río nos remite al cruce del Aqueronte. Y es posible suponer por su descripción, que el

protagonista se encuentra “*en medio del camino de la vida*”.

Por lo tanto, nos encontraríamos ante el esquema tradicional del viaje del héroe, quien, al igual que Dante, deberá superar distintas pruebas para alcanzar el “*reino*”.

Y justamente estas pruebas se relacionan con las tres sucesivas visitas que D'Arrast hará a un nuevo espacio para él, la humilde choza del cocinero. Al mismo tiempo, dichas visitas sirven como eje estructurador de la segunda, cuarta y quinta partes del relato, mientras que la central, la tercera, está constituida por la visita a la gruta donde se encuentra la piedra milagrosa. Por otra parte, en el plano semántico, los sucesivos ingresos de D'Arrast a la choza marcan la paulatina transformación de éste, a raíz de la evolución de la relación con el mundo que lo rodea.

La segunda parte nos muestra a D'Arrast “*extranjero*” en el espacio al que acaba de llegar. Allí vivirá su exilio.

En primer lugar, nos enteramos del motivo de la llegada de D'Arrast a Iguapa en un extenso párrafo en discurso indirecto libre, que reproduce las palabras del alcalde. De él podemos extraer varias observaciones:

1- D'Arrast aparece asociado con un poder especial: el de dominar las aguas, que forman parte esencial de ese paisaje con el que él tratará de relacionarse. Respecto del posible significado que puede tener el agua en el relato, citaremos a Gaston Bachelard, quien en su *L'Eau et les Rêves* comenta:

(...) le lecteur comprendra enfin que l'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être.

(10)

Por lo tanto, podríamos considerar este paisaje descrito en términos del agua como un símbolo de la evolución del personaje.

2- La obligación de D'Arrast lo conducirá hacia el espacio de los más hu-

mildes, de quienes dice Camus: "*Quienes no encuentran reposo ni en Dios ni en la historia, se condenan a vivir por aquellos que, como ellos, no pueden vivir: por los humillados*". (11) Será al acercarse a los pobres de Iguapa, cuando comience a operarse la transformación en D'Arrast.

3- El empleo del discurso indirecto libre en su vertiente irónica, de alejamiento entre personaje y narrador, se relaciona con la descripción irónica que se hace del mundo de "*los notables*", que será la contracara del espacio de las chozas.

Con la primera visita a la choza del cocinero, a la que es conducido con hostilidad, D'Arrast tomará contacto con el lado oscuro, el revés en la vida de esta gente: "*Ils sont les plus pauvres*". Sin embargo, estos seres sumergidos son capaces de sentir la claridad de la vida: "*Et vous savez, dit-il, ils dansent et ils chantent tous les jours*". Y aquí encontramos la concepción dualista de Camus:

Cette distance que le dénuement établit entre soi et le monde, c'est elle cependant qui permet d'écouter sa musique et de mieux saisir ses images. La plénitude est là, dans le dépouillement, comme la joie est dans le désespoir (...) (12)

Esta segunda parte termina con D'Arrast sumergido en el exilio. En cuanto a la tercera, constituye el nudo de la historia: aquí aparecen las dos piedras, sintetizadas en el título del relato en una sola. Una, la que está en la gruta, es la milagrosa que "*crece*" (verbo intr. pousser). La otra, la que cargará el cocinero, es la que "*empujará*" (v. trans. pousser) al protagonista a un cambio de actitud. Relacionado con esta segunda piedra aparece el personaje del cocinero, quien será el responsable de precipitar la evolución de D'Arrast, fundamentalmente porque lo obligará a franquear una de las barreras que lo separan de los demás, cuando tenga que comprometerse, casi a su pesar ("*D'Arrast se sentit vaguement agacé. Qui lui faisait cette absurde promesse?*"), a ayudar al cocinero a cumplir su promesa.

Pasamos a la cuarta parte, cuando se produce la segunda visita a la choza, a partir de la invitación del cocinero. Ahora el ingeniero es aceptado. Sin embargo,

este aparente principio de integración se verá desmentido por el final de esa parte, la celebración de la festividad de San Jorge. Ésta es descrita como una mezcla de diversos ritos y creencias de los nativos, entre los cuales D'Arrast se siente cada vez más extraño. Las señales textuales de ese "extrañamiento" van desde el malestar físico hasta culminar con su expulsión de la celebración. Antes de irse, el protagonista trata de cumplir su promesa, pero sin éxito.

Finalmente, al salir de ese lugar cerrado, mundo de seres entre los cuales se siente extraño, se halla bruscamente con otro mundo, el de la naturaleza, al cual tampoco puede integrarse. En su relación con ésta aparece simbolizado el punto culminante de su distanciamiento:

La forêt grondait un peu, toute proche. Le bruit du fleuve grandissait, le continent tout entier émergeait dans la nuit et l'écoeurement envahissait D'Arrast. Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. (13)

Y unas líneas más adelante, el narrador resume en dos sintagmas la imposibilidad de D'Arrast de encontrar su lugar en uno u otro espacio: "*Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trepidants, qui dansaient pour mourir*".

Y así ingresamos en la última parte del relato, final del camino emprendido por el ingeniero en su búsqueda de una respuesta. Comienza con la descripción de los preparativos para la procesión. Previamente, en una conversación con Sócrates, el chofer, D'Arrast vuelca en palabras sus pensamientos de la noche anterior: no va a participar de la misa ni tampoco sabe danzar.

Una vez que comienza la procesión, D'Arrast se verá absorbido completamente por su preocupación por el cocinero: "*D'Arrast regardait seulement le coq (...)*". Sin embargo, y a pesar de su creciente interés, volverá a sentir con toda in-

tensidad esa impresión de extrañeza sumada al malestar físico: “(D’Arrast) *sentit à nouveau revenir sa fatigue et son vertige. La rue vide, aux maisons désertes, l’attirait et l’écoeurait à la fois*”. Otra vez aparece en el personaje esa visión dualista que no le permite dar sentido a su vida.

Pero desde el momento en que pierde de vista al cocinero, su interés se centrará exclusivamente en él y se dejará llevar por un impulso que acelerará la evolución de su actitud solidaria, al mismo tiempo que abandona el lugar ocupado en el espacio de los “notables”: “*D’ un seul mouvement, sans s’excuser, il quitta le balcon et la pièce (...)*”. A partir de este momento irán sumándose los gestos de preocupación de D’Arrast por el cocinero, hasta que, ante las palabras que éste le dirige, el sentimiento de solidaridad culmina en un impulso de rebelión: “*D’Arrast le regardait, sans trouver ses mots... Soudain, il arracha la plaque de liège des mains qui la tenaient et marcha vers la pierre (...) et la chargea presque sans effort*”.

Prosigue con el itinerario hasta que, en un nuevo impulso, cambiará de rumbo: “*Il marchait vers elle (l’église) et avait déjà dépassé le centre de la place quand brutalement, sans savoir pourquoi, il obliqua vers la gauche, et se détourna du chemin de l’église, obligeant les pèlerins à lui faire face*”.

Por lo tanto, no va a cumplir con las expectativas de la multitud: la iglesia no es el lugar a donde debe llevar esa ofrenda, prueba del poder de la voluntad y de la solidaridad. No es en los ritos ni en las doctrinas donde encuentra su respuesta. Esta rebelión solidaria sólo adquirirá su sentido en el espacio de la choza, cuando D’Arrast lleve hasta allí la piedra, en su tercera visita, que marca lo profundo de la evolución desde su llegada. Es entonces cuando, como culminación de su acto, el protagonista no se encuentra sujeto a la dualidad que lo hacía sentir ajeno al mundo que lo rodea y experimenta una especial sensación de unidad, al entrar en consonancia:

a) con la naturaleza: “*D’Arrast, debout dans l’ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l’emplissait d’un bonheur tumultueux*”; y, de esta manera, el espacio-símbolo preanuncia la plenitud que invadirá a D’Arrast en todos los aspectos.

b) consigo mismo: “*Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force,*

il saluait une fois de plus, la vie qui recommençait”.

c) con los demás: “*Le frère s'écarta un peu du coq et se tournant à demi vers D'Arrast, sans le regarder, lui montra la place vide: "Assieds-toi avec nous".* De esa manera, el mismo que había hecho ingresar a disgusto a D'Arrast a su choza, es el que pone en evidencia que el extranjero ha ganado un lugar en el espacio de los humildes, espacio entre “*la miseria y el sol*”. Nuevamente se hace claro el simbolismo presente en el texto.

Acerca de la evolución sufrida por el personaje, podemos citar las palabras de R. Luppé:

La nature humaine est un milieu auquel participent toutes les consciences; se révolter, c'est accéder à ce milieu. (...) Il est essentiel à la conscience d'aspirer à l'unité. En celle-ci résideraient durée, transparence et enfin bonheur (...) La révolte est une ascèse, quoique aveugle. Aveugle, car la conscience révoltée n'a pas à rejoindre l'unité -puisque'elle ne préexiste pas- mais à la créer, ou plutôt à ne pas abandonner une recherche impossible. (14)

3- Últimas palabras

Nos propusimos, mediante la presente comunicación, desentrañar el valor simbólico que adquiere el espacio en “*La pierre qui pousse*”. Para ello, hemos transitado junto a su protagonista los diferentes espacios dibujados por el texto: primero, desde el exilio en la Europa abandonada y, luego, entre los “*notables*” y los humildes de Iguapa, hasta el reino, finalmente alcanzado luego del compromiso asumido con el cocinero.

Así los espacios marcan:

1- la evolución desde una visión absurda (reflejada en *Le Mythe de Sisyphe*) hasta una concepción que encuentra un sentido a la vida a partir de un acto de rebe-

lión, pero no orgullosa y solitaria, sino en comunión con los demás hombres, especialmente los humildes (*L'Homme Revolté*).

2- el pasaje desde una concepción dualista de la vida, que refleja el divorcio entre el hombre y el mundo, a una experiencia en la que parecería atisbarse la posibilidad de unidad entre el hombre, su conciencia, los demás y la naturaleza.

Cabe volver a mencionar el papel fundamental que tiene la naturaleza en el texto. El por qué lo explica el mismo autor: "*A veces, cuando el peso de la vida se hace insoportable en esta Europa todavía rebotante de su mal, me vuelvo hacia estos países deslumbrantes donde tantas fuerzas permanecen intactas todavía*". (15)

En ese ámbito, la rebeldía podrá dar paso al amor, ya que de aquélla sólo subsiste en este relato la apasionada voluntad de no sufrir un destino indigno del hombre.

Y podemos finalizar con una reflexión de J.C. Brisville acerca de "*La pierre qui pousse*":

Pour l'exilé, le royaume est parmi les plus humbles des hommes, quand on a mérité d'être admis parmi eux. Il est beau que ce livre s'achève sur ce geste. Sisyphe a trouvé un ami qui le relaie dans son effort, et les dieux sont vaincus, le rocher quitte enfin ses épaules. Certes, rien n'est pour cela résolu, l'exil est éternel, mais maintenant nous soupçonnons quel amour peut y naître. (16)

NOTAS

- 1- Prólogo a la reedición francesa de 1959 citado por R. Luppé, *Albert Camus, Classiques du XXe siècle*, 1963.
- 2- **Armando Rigobello**, *Camus*, Columba, Buenos Aires, 1961, p. 16.
- 3- **Gérard Génot**, "*La escritura liberadora: lo verosímil en la **Jerusalén Liberada de Tasso***" en *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- 4- **Leo Pollman**, *Sartre y Camus*, Gredos, Madrid, 1973, págs. 179-180
- 5- **J. Cruickshank**, *El novelista como filósofo*, Paidós, Buenos Aires, pág. 263.
- 6- **Albert Camus**, *L'Exil et le Royaume*, Gallimard, Paris, 1957, págs. 179-180.
- 7- **A. Camus**, *Op. Cit.* pág. 189.
- 8- **Philippe Hamon**, "*Pour un statut sémiologique du personnage*" en *Poétique du récit*, Seuil, 1977, pág. 162.
- 9- **A. Camus**, *Op. Cit.*, pág. 190
- 10- **Gaston Bachelard**, *L'eau et les rêves*, J. Corti, Paris, 1985, pág. 8.
- 11- Palabras de Albert Camus citadas por Pierre Boisdeffre, *Metamorfosis de la literatura III*, Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 250.
- 12- **J.C. Brisville**, *Camus*, Gallimard, Paris, 1959, pág. 33.
- 13- **A. Camus**, *Op. Cit.*, págs. 217-218.
- 14- **R. Luppé**, *Op. Cit.*, pág. 35.
- 15- Palabras de Albert Camus citadas por P. Boisdeffre, *Op. Cit.* pág. 246.
- 16- **J.C. Brisville**, *Op. Cit.*, pág. 77.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gastón:** *L' eau et les rêves*. J. Corti. Paris. 1985.
- BOISDEFFRE, Pierre:** *Metamorfosis de la literatura III*. Guadarrama, Madrid, 1969.
- BRISVILLE, Claude:** *Camus*. Gallimard. Paris, 1959.
- CAMUS, Albert:** *L'Exil et le Royaume*. Gallimard, Paris 1957.
- CRUICKSHANK, John:** *El novelista como filósofo*. Paídos, Buenos Aires, 1968.
- GENOT, Gérard:** "La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén liberada de Tasso" en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- HAMON, Philipe:** "Pour un statut sémiologique du personnage" en *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.
- LUPPE, Robert:** *Albert Camus*. Classiques du XXe siècle, 1963
- POLLMANN, Leo:** *Sartre y Camus* Gredos, Madrid, 1973.
- RIGOBELLO, Armando:** *Camus*. Columba, Buenos Aires, 1961.

EL NARRADOR Y EL MUNDO EN *EL EXTRANJERO* DE CAMUS

Prof. Silvia Brignole de Maydagán
Universidad Nacional del Sur

La lectura de este texto narrativo de 1942, de Albert Camus, nos sorprende hoy, después de tantos años y de tantos cambios en la evolución de la novela, por su transparencia, su pureza, por la austeridad de su estilo. Comprendemos que Roland Barthes la rescate de todas las negatividades de su historia de la novela francesa (*El grado cero de la escritura*) donde observa a la novela desde la problemática del lenguaje y de su época. La considera como una escritura blanca, neutra, y la destaca muy especialmente por su forma, por una *escritura* que expresa una *moral del lenguaje*. (1)

Nos proponemos analizar la posición del narrador, cómo es la articulación de su discurso y cómo se relaciona con la visión del mundo representado.

En *El extranjero*, según el propio Camus, encontramos “*bajo la forma de la 1ª. persona, un ejercicio en la objetividad y el distanciamiento o desapego, como su título indica ciertamente*”.

Yo no soy de aquí ni de otra parte. Y el mundo es tan sólo un paisaje desconocido, donde mi corazón ya no encuentra

apoyos. Extranjero, ¿quién puede saber lo que significa esa palabra? Extranjero; confesar que todo me es ajeno.”
(Camets, 1940) (2)

Coincidimos con Camus en la caracterización de su obra. Primera persona, objetividad y distanciamiento...

Objetividad, en que se anticipa a los experimentos del *nouveau roman* o la novela de la mirada. La importancia de los objetos, ya que la trama y el personaje, tan significativos en la novela tradicional, atraviesan ahora un periodo de crisis. Lo psicológico se desvaloriza ante lo filosófico o metafísico. (3)

Distanciamiento, porque parece evitarse que el lector se identifique con el personaje, para poder exponer con más racionalidad el tema o el conflicto moral: el lector funcionará como un jurado más en el proceso al protagonista. Este distanciamiento que se observa en la técnica del punto de vista narrativo se corresponde con el distanciamiento del personaje con respecto a sí mismo y con respecto a su entorno. Para su mirada indiferente y curiosa tiene el mismo valor el vestido de María que el rostro de un anciano o la imagen de una silla.

Delante de la puerta estaba el coche. Lustroso, oblongo y brillante, hacía pensar en una caja de lápices. (p.27)

Todavía retengo algunas imágenes de aquel día: por ejemplo el rostro de Pérez cuando se nos reunió cerca del pueblo por última vez. Gruesas lágrimas de nerviosidad y de pena le chorreaban por las mejillas. Pero las arrugas no las dejaban caer. Se extendían, se juntaban y formaban un barniz de agua sobre el rostro marchito. (p. 31)

Desapego, distanciamiento; el personaje narrador Meursault es un observador parco, apático, indiferente, distante, “*extranjero*” con respecto a lo que muestra

o presenta. Cuando hablamos de *punto de vista* nos referimos precisamente a la distancia entre el mundo narrado o representado y el narrador.

La dificultad estriba en esta novela en conciliar la forma de la 1ª persona narrativa (campo restringido de la conciencia) con esta intención buscada de objetividad y distanciamiento.

Mi cuarto da sobre la calle principal del barrio. Era una hermosa tarde. Sin embargo, el pavimento estaba grasiento; había poca gente y apurada. Pasó primero una familia que iba de paseo; dos niños de traje marinero, los pantalones sobre las rodillas, un tanto trabados dentro de las ropas rígidas, y una niña con un gran lazo de color rosa y zapatos de charol. (37)

Es quizá la mayor dificultad: conciliar esta búsqueda de objetividad, inspirada probablemente en los procedimientos de escritura de los novelistas americanos, como Hemingway... con un narrador en 1ª persona, protagonista que por momentos parece ser simple observador o testigo, un observador que se vuelca sobre su entorno y sobre sí mismo con una similar *mirada*, creando un espacio *vacio*, el de la conciencia, desprovista de las convenciones de la psicología “normal” V: tristeza por la muerte de la madre, amor por María, pesar por la muerte del árabe. (4)

El distanciamiento del narrador: efecto singular que produce cierto malestar o incomodidad en el lector. Este se interesará por resolver un problema moral presentado escuetamente, como en la historia de Solimano: “*que yo era un hombre que conocía la vida; que podía ayudarlo y que inmediatamente sería mi camarada. No dije nada y me preguntó otra vez si quería ser su camarada. Dije que me era indiferente y pareció quedar contento.*” (47)

Como dice Boisdeffre, se trata de un “*arte casi invisible; la ilusión de una simplicidad total: frases cortas, impersonales, sin discursos, secas anotaciones, actos sencillos*”...

En cuanto al tono o la afectividad del modo narrativo, se da en general, una

apatía, una abulia, sintomáticas de un ser "existencial". El narrador como un foco o una cámara impasible registrará colores, texturas, formas, su discurso incorporará frases, palabras cotidianas: "me explicó entonces que se había enterado de la muerte de mamá pero que era una cosa que debía llegar de un día a otro. Era lo que yo pensaba". (52)

Señala Boisdeffre: su héroe dice: "yo" pero no refiere nunca más de lo que cualquier otro podría decirnos de él, "el héroe es extranjero para sí mismo, "yo" es otro. Este desdoblamiento en la técnica narrativa desconcertó a los críticos: este extranjero "parece existir en función de alguien, de otro que le viera y hablara por él", es "totalmente extravertido". (Maurice Blanchot) (5)

En esto reside la originalidad de su técnica narrativa: una 1ª persona que no expresa sentimientos ni emociones, personaje separado no conectado, que registra anécdotas sórdidas o triviales, con la misma actitud de desapego o distanciamiento existencial. El vestido de María, su propio cuarto, el perro de Raimundo, todo tiene el mismo valor.

El lector se siente atrapado por este personaje, por una historia que no coincide con la del relato del crimen, sino que es la del texto de toda la novela, y que lo seguirá preocupando más allá de los límites de la lectura.

...Una historia que correspondería al proceso de auto-conocimiento de Meursault, y a una verdadera toma de conciencia existencial.

Texto abierto al análisis, al compromiso del lector ante el conflicto propuesto. Meursault ha cometido un acto gratuito, su voluntad no interviene en el crimen. No hay una motivación psicológica del personaje, como sucedía en la novela del siglo XIX.

Hay una variedad de formas narrativas: a) una narración enmarcada, como en el caso de la historia de Raimundo, b) una mini-historia, como en el recorte de la noticia policial referida a otro extranjero, un checoslovaco: historia de un crimen por falta de reconocimiento. (Creo que esta pequeña historia puede ser muy significativa acerca del sentido del relato, como una estructura en abismo, que concentrara la historia de Meursault y explicara el porqué de su destino). (116) El propio Meursault la considera inverosímil y natural, "de todos modos me parecía que el

viajero lo había merecido en parte, y que nunca se debe jugar". c) también encontramos, en el mundo de la novela, el diálogo entre el sacerdote y Meursault, que alterna el uso del estilo directo e indirecto, y finalmente el indirecto libre (172 y 173) para que las ideas y las emociones fluyan más libremente después del clímax, del *grito* de Meursault. Se han enfrentado dos discursos opuestos, a la manera teatral, y con el *grito* y a partir de él se quiebra la *objetividad* y el *distanciamiento* buscado por Camus. En esta argumentación final, el narrador entra en la exposición desesperada, angustiada de la filosofía de Camus. La teoría de la vida absurda. Es el discurso auctorial.

En la I Parte, que corresponde a la libertad del personaje, encontramos espacios diversos: cerrados (el velatorio, la oficina, el cuarto) y abiertos (el camino de Marengo, la playa del crimen). Estos dos últimos espacios se relacionan por la luz y el calor: "*Era el mismo sol del día en que había enterrado a mamá*" ...(89) La comotación de la luz es negativa, angustiante.

En esta primera parte hay un predominio de la descripción sintética y de los verbos de mirar, observar: "*Cerré los vidrios y, al volver, vi por el espejo un extremo de la mesa en el que estaban juntos la lámpara de alcohol y unos pedazos de pan.*" (40)

En la II Parte, el personaje privado de libertad, a través de los sonidos reconstruye las imágenes evocadas de seres y de objetos. De la observación pasamos a la introversión, a la introspección, al recuerdo y a la imaginación. Hay un predominio de la imagen auditiva, sonidos, voces, rumores... "*los ruidos de la ciudad amada*", "*el grito de los vendedores de diarios*", "*la corneta de un vendedor de helados*". (139-140) Recupera el espacio de la memoria: "*A partir del momento en que aprendí a recordar, concluí por no aburrirme en absoluto*". (114)

La reflexión se da a través de imágenes funcionales a través de las cuales el personaje toma conciencia de sus afectos, se va humanizando progresivamente y recuerda haber sido feliz: "*fui asaltado por los recuerdos de una vida que ya no me pertenecía más, pero en la que había encontrado las más pobres y las más firmes de mis alegrías: los olores de verano, el barrio que amaba, un cierto cielo de la tarde, la risa y los vestidos de María.*" (150)

En su discusión con el capellán, cuando éste le pregunta si cree en otra vida... termina por "aceptar": una vida en la que pudiera recordar ésta. Siempre la afirmación del mundo de los objetos, de las sensaciones, en imágenes en que se da el epíteto justo, con singular valor poético. Su estilo revela un gusto refinado, una delicadeza exquisita, "está literalmente alfombrado de rosas de invierno" como dice el padre Bremond. La voz del autor asoma por debajo de la voz apagada del personaje narrador, y esa voz del autor es riquísima en lirismo y en una visión poética del mundo. Es el reproche de Sartre. (6)

Podemos hablar de un doble registro del relato, el tiempo de la *historia* y el tiempo de la *narración*. En este sentido, en la II Parte el narrador hará cientos de comentarios acerca de la propia narración, en una suerte de *metalenguaje* que dará cuenta de ciertas omisiones o silencios, aquello que ha preferido no contar. "Y a partir de ese momento comenzaron las cosas de que nunca me ha gustado hablar", "Hay cosas de las que nunca me ha gustado hablar. Cuando entré en la cárcel comprendí al cabo de algunos días que no me gustaría hablar de esta parte de mi vida." (105); "era la hora de la que no quiero hablar" (117). En esta II Parte, la figura del narrador se enriquece progresivamente con ciertas consideraciones acerca de la vida, ciertas generalizaciones que a veces son reflexiones personales del narrador y otras, frases o enseñanzas que recuerda dichas por su madre, aspecto que correspondería a la función *ideológica* según Genette.

"Desde que uno debe morir, es evidente que no importa ni cuándo, ni cómo" (162), "Mamá decía a menudo que nunca se es completamente desgraciado" (162), "En el fondo, no existe idea a la que uno no concluya por acostumbrarse". (165)

Estas generalizaciones se dan en la secuencia final de la novela cuando Meursault asiste a su proceso con casi indiferencia. Hay otro proceso interior, que se da en el espacio de su conciencia... y que supone una cierta demostración, según la teoría existencial de Camus. Por eso el plano del autor se superpone en estas últimas páginas con el del narrador. La visión del autor se filtra como por un intersticio, una grieta del texto. La muerte feliz, el mito de Sísifo.

La narración asume una forma de diario, en un tiempo casi presente. El pa-

sado es próximo, inmediato en la I Parte, y cuando comienza la II Parte, la distancia temporal aumenta desde un momento ulterior, pero se va dando en forma intercalada el monólogo en distintas instancias narrativas. En la I Parte: *"hoy ha muerto mamá, o quizás ayer"*, *"Hoy trabajé mucho en la oficina"*. En la secuencia del crimen recurre al pretérito perfecto o *passé composé* y esto es considerado un hallazgo para Sartre: esta forma debilita al verbo, *"partiéndolo en dos"*, y así produce una sensación de inercia, de fragilidad e inconclusión, que se adapta perfectamente a la personalidad del narrador, un aire de disgregación y discontinuidad, característico de la psicología del hombre *"absurdo"*, reacio a *contar* sus experiencias a otro y a disponerlas en un esquema significativo. (7)

En la II Parte, la historia se va contando en distintas instancias o situaciones narrativas, con una mayor perspectiva temporal, pero en las últimas escenas, se llega a un presente que coincide con la espera del alba... La narración se ha detenido unas horas antes de la muerte de Meursault. *"Creo que dormí porque me desperté con la estrellas sobre el rostro"*. (174)

La cámara o el foco narrativo que retrataba el exterior, va retratando finalmente el mundo interior, hasta ser una pantalla del mundo de la conciencia del personaje, recuperadora de imágenes, sentimientos, ideas. *"En ese momento y en el límite de la noche, aullaron las sirenas. Anunciaban partidas hacia un mundo que ahora me era para siempre indiferente. Por primera vez desde hacía mucho tiempo pensé en mamá"*. (175)

Sintetizando, este *yo* es 1ra. persona, es el sujeto de la enunciación, del narrar, del relatar... y también es el sujeto del enunciado, el sujeto que sufre el *conflicto central* acerca de la responsabilidad. A veces, como en el juicio, es mero observador o testigo (el abogado defensor asume la 1a. Persona). Podemos preguntarnos si este *yo* que narra es Meursault, modesto empleado argelino... o es un *yo* más abstracto o universal (*yo-hombre*) al que recurre Camus para preguntarse y preguntarnos por el *sentido de la vida*.

"Tenía ganas de asegurarle que yo era como todo el mundo, absolutamente como todo el mundo". (97)

¿Logró Camus conciliar objetividad y distancia, con el uso de esta persona

narrativa? Su mensaje ¿es demasiado obvio? Su pensamiento de autor ¿se deja traslucir como "subjetividad" en el discurso del narrador? El último pasaje de la novela invita a la discusión de su significado, en este pasaje parece que el narrador vuelve a su "distanciamiento inicial"... ¿Por qué?

Como si esta tremenda cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, delante de esta noche cargada de presagios y de estrellas, me abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraternal, en fin, comprendía que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores y que me reciban con gritos de odio. (175)

Edición Empleada:

Albert Camus, *El extranjero*, Bs. As. Emecé, 1987.

NOTAS

- 1- Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Paris, 1953, destaca el caso de Camus luego de criticar el lenguaje literario convencional y lo considera el primer caso de una escritura neutra, blanca: "*Cette parole transparente, inaugurée par L'étranger de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style*" (p. 56)
- 2- En "*Páginas inéditas de Albert Camus*", Rev. *Cuadernos*, París, Diciembre de 1961, Págs. 3 a 9.
- 3- Nathalie Sarraute, *La era del recelo*, Cap. "De Dostoiewsky a Kafka", hace ciertas críticas a la novela de Camus: "*las contradicciones y lo inverosímil del libro acaban explicándose gracias al análisis, a esas explicaciones psicológicas que Albert Camus había tratado de evitar*"; *El Extranjero recobra en última instancia su salud merced a lo psicológico, a pesar de que su autor ha intentado extirparlo de todas partes, con minuciosa escurda, como si fuese la cizaña.*" Págs. 18-23, Madrid, 1967.
- 4- Nathalie Sarraute, op. cit., pág 18
- 5- Boisdeffre, Pierre: *Metamorfosis de la novela*, Cap. sobre Camus, cita a Maurice Blanchot y al Padre Brémond. (T.III).
- 6- Sartre, citado por Ullmann, Stephen, *Lenguaje y estilo*, Madrid, 1968 (*Situations I*, París, 1947): "*A travers le récit essoufflé de Meursault, j'àperçois en transparence une prose poétique plus large qui le soutend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus*" (Loc. cit., pags. 113 y sigs.)
- 7- Sartre, "*Explication de L'étranger*", reimpresso en *Situations I* 4a. ed. , Paris, 1947, citado en Ullman, Stephen, op. cit., 164 y 165. Analiza Ullmann las implicancias del pretérito perfecto: relación con el presente y tiempo de "living" y no de "lived" "experience".



BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland:** *Le degré zero de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1972
- BOISDEFFRE, Pierre** *Metamorfosis de la literatura*, T.III, Madrid, 1969.
- CRUICKSHANK, John:** *The novelist as a Philosopher*, London, 1962.
- GENETTE, Gérard:** *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- NADEAU, Maurice:** *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1963
- SARRAUTE, Nathalie:** *La era del recelo*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1967
- TACCA, Oscar:** *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Bs. As., Kapeluz, 1986.
- ULLMANN, Stephen,** *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968.

L'ESPACE DU TRAGIQUE DANS LES CHAISES D'EUGENE IONESCO

Marta Celi de Marchini
Universidad Nacional de Córdoba

La lecture des *Chaises* en tant que spatialisation du tragique résulte du fait que la dramaturgie d'Eugène Ionesco rejoint tous les ressorts de la machinerie de la tragédie contemporaine ainsi définie par le critique Ion Omesco:

La tragédie contemporaine est une tragédie du non-choix dans laquelle l'être-avec-personne, réduit à sa plus petite grandeur, recherche et fuit sa mort certaine, absolue, qui rend toutes choses égales, en consommant son attente, devenue jeu, au sein d'un univers fantastique rendu provisoirement habitable par la présence du seul humour. (1)

Par sa nature la tragédie n'est pas un phénomène uniquement esthétique. Elle tourne autour de l'espace humain. Elle parle de l'homme, de ses limites et de sa place dans le monde.

Orientée vers le non-figuratif, l'écriture dramatique d'Eugène Ionesco refuse

avec force ce qu'il appelle le "*didactisme*". Elle ne se laisse pas enfermer dans certaines formes étiquetées telles que théâtre psychologique, engagé, réaliste, idéologique ou poétique. Son théâtre représente avant tout un effort avoué pour rendre évident l'irréalité du réel afin d'actualiser des vérités oubliées. Théâtre métaphysique et fantastique, si étiquette il nous faut, où l'espace du plateau étale et contient la réalisation d'une motivation interrogative et exploratrice de la condition et du destin humains, question éternelle, parce que sans solution, de l'homme de partout et de tous les temps. Il place ses personnages et leurs aventures dans un paysage incertain, un "*nulle part*" qui loge un "*partout*" indifférencié et un "*hors du temps*" qui localise un "*toujours*" statique. Il les fait désertier de l'Histoire et des histoires circonstanciées pour mieux montrer sans jamais démontrer l'absurdité, le désespoir, la révolte et l'échec; le mécanisme enfin des fatalités dues au seul fait d'exister. L'être humain, cet être-pour-la-mort, condamné à ancrer provisoirement dans un monde étranger se reconnaît concerné dans une prétendue communion dans la même angoisse avec le spectateur. Il avoue:

En se révélant comme inactuel (le théâtre) rejoint ce fonds commun universel (...) Le théâtre est peut-être insoutenable mais seulement parce que le fait d'exister est insoutenable (...).

On ne peut trouver de solution à l'insoutenable, et seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre. (2)

Les Chaises, datée de 1951, installe le spectateur devant une salle très dépouillée où deux vieillards, un Maréchal des logis de 95 ans, et sa femme, Sémiramis, de 94 ans, ennuyés, seuls et angoissés, traînent encore une journée à l'intérieur de leur maison, un phare dans une île, territoire séparé du continent, entouré d'eau et où personne n'arrive depuis plusieurs années. Ce refuge de leur exil devient soudain, dans leur imagination, un milieu magnétique où se produira, le soir, une rencontre magique pour que le Vieux exprime "*son*" message, par

l'intermédiaire d'un Orateur de profession, à des invités privilégiés.

L'espace du plateau dessine des cercles: l'île, le phare, la salle entourée de murs circulaires; contient des éléments pour encadrer des mouvements vers le haut, vers le bas et vers le dehors: des escabeaux, des portes et des fenêtres; installe, enfin, des meubles qui conditionnent la circulation des personnages: des chaises. Ces deux vieillards enfermés dans leur demeure claustrée et isolée rouleront leurs délires, leurs agitations, leur silence, leur parole et leur impuissance afin de faire circuler leur ennui, leur solitude, leur désarroi, leur folie d'avant la Mort face à l'abandon, au silence et à l'absence des autres. Cette cage asphyxiante, le foyer de leur dérégulation létale, nichera leur tombeau anonyme quand ils se jetteront dans l'eau après un essai fantastique de survie préluant à leur suicide, à leur anéantissement dans les lieux liquides qui attirent le Vieux dès les premières répliques de la pièce:

La Vieille: Allons, mon chou, ferme la fenêtre, ça sent mauvais l'eau qui croupit (...) viens t'asseoir. Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l'eau.

Le Vieux: Je voulais voir, j'aime tellement voir l'eau.

La Vieille: Comment peux-tu, mon chou?... Ça me donne le vertige. (3)

Ce gîte des *Chaises* envoûté par l'atmosphère tragique de la léthargie et de la Mort, figure, contient et met en évidence des fatalités de l'homme contemporain. Sous ce toit misérable et réel du Vieux s'enlisent et "s'irréalisent" dans une farce absurde le Vide, l'Absence, l'Incommunicabilité et l'Ignorance, ces maladies primordiales dont on ne peut pas guérir. Ces présences imperturbables mènent le jeu dérisoire de l'homme jeté au monde, royaume du Chaos, devenu champ de bataille d'une lutte tricheuse perdue à l'avance par des joueurs qui en méconnaissent les règles et qui font appel à des stratégies vouées à l'échec. Comment braquer sur le

Vide et l'Absence? Comment devenir une équipe dans le désert de l'Incommunicabilité? Comment s'inventer une possible réussite plongé dans l'Ignorance? Mais dans l'imagination et la fabulation d'Eugène Ionesco ce tragique tourne en dérision. S'il est vrai que le rire ne conjure pas la malédiction de la Vie mortelle en pleine ignorance ni celle de la Mort définitive en pleine lucidité, l'humour propose au moins une thérapie qui empêche l'oubli ou la mauvaise foi:

Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire c'est devenir maître de ce qui est atroce. (4)

Les chaises se rangent dans une cité occupée. Le Vide en a déjà pris possession et il efface toute possibilité de faire une place à quoi que ce soit. Il ne lui reste que pulvériser les habitants qui l'ont logé, il doit d'abord faire sentir aux Vicux l'hostilité d'un entourage étranger et invivable. Écoutons la Vieille:

La Vieille: (...) Ah! cette maison, cette île. Je ne peux m'y habituer. Tout entourée d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon... (5).

L'invasion et le règne du Néant ont un complice: le temps, rongeur de la Vie, cette durée vers la Mort. Il a étalé son usure, et il en est venu dire aux Vieux que la décrépitude n'est que son visage le plus évident. Ces naufragés cheminent maintenant leur ennui soudain insupportable, ce temps vidé de signification et d'espoir. Comment remplir ces heures suspendues dans le Rien? Ils se racontent alors des histoires, toujours les mêmes, ils font appel à des souvenirs réitérés et déjà mal tracés par un langage qui trahit leurs désirs de démentir leur défaite et leur fin.

Le Vieux: (...) plus on va, plus on s'enfoncé. C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne,

tourne...

La Vieille: Tourne, tourne, mon petit chou (...).

Le Vieux: Je m'ennuie beaucoup.

La Vieille: Tu étais plus gai quand tu regardais l'eau (...) Dis-moi l'histoire, tu sais, l'histoire: alors on a ri...

Le Vieux: Encore? ... J'en ai assez (...).

Les deux Vieux: Alors, on a ri (...) ri... va... arri... arri... le drôle ventre nu... au riz arriva... (6)

Soudain le piège de la fuite, ce délire à deux vers un "quelque part" hospitalier, vient en leur aide. Avant l'échec définitif ils s'inventent une attente et une réception pleines d'espoir, celles des invités à la réunion de ce soir où le Vieux va léguer son message longtemps imaginé et toujours ajourné. Ils ébauchent un endroit de triomphe.

Le Vieux: (...) Je suis orphelin dans la vie (...).

La Vieille: (...) essuie tes larmes, ils doivent venir ce soir, les invités (...) tout n'est pas brisé (...) tu leur diras tout (...) tu as un message (...) il faut vivre, il faut lutter pour ton message...

Le Vieux: (...) Je lutte, une mission, (...) un message à communiquer à l'humanité, à l'humanité... (7).

Le temps d'attente et des préparatifs de la fête de ce soir installe sur le plateau le spectacle déchirant et dérisoire de deux vieillards radoteurs et vaincus qui tentent en vain de démentir le Vide, de le briser avec des mouvements affolés et des dialogues incohérents. Deux refoulés s'agitent péniblement et combent la salle de chaises vides, avant leur suicide, cette attraction implacable du Grand Maître et du phare et de ses hôtes.

Dans ce noir éblouissant ou tème du dedans et du dehors, le Vide se rend en locataire du logis contrefaisant son vrai caractère de propriétaire, présence silencieuse et lourde qui occupe de par son droit l'espace destiné aux invités et à la

demière pirouette des Vieux vers la singularisation et l'éternité. Un malentendu s'introduit... La cérémonie de la répétition générale de l'Échec répété démarre... "La Vieille: (...) Dans le trou (...) dans le grand trou tout noir... Dans le trou noir"(8) qui agresse la Vieille.

Les souvenirs du couple nous font savoir qu'ils n'ont pas pu vivre avec les autres, qu'ils ont été exclus de la communauté humaine en tant que royaume de la complaisance honteuse et de l'indifférence meurtrière. Les Vieux n'ont pas pu trouver une place dans la chaîne des vivants. Ils ont dû se retirer. Mais la sphère de l'Exil ne se laisse pas habiter non plus. Elle n'offre aucune possibilité d'action significative afin d'y construire une patrie. Sans destinataires ni partenaires le "faire" est réduit seulement à un "agir" stérile, récidue de la maladie du regret. Toutes les issues obturées, avec les autres ou avec personne, le champ du jeu ne peut être que le pays de l'imaginaire ou de l'aliénation. Ils doivent se procurer une terre ferme, un point d'appui pour pouvoir camper leur étrangeté muée en désir d'appartenance avant le naufrage définitif.

Le Vieux (à l'absent Empereur): Tous mes ennemis ont été récompensés et mes amis m'ont trahi (...).

Pour oublier, Majesté, j'ai voulu faire du sport... de l'alpinisme... on m'a tiré par les pieds pour me faire glisser... J'ai voulu monter des escaliers, on m'a pourri les marches... Je me suis effondré ... J'ai voulu voyager, on m'a refusé le passeport... J'ai voulu traverser la rivière, on m'a coupé les ponts (...) on ne m'a jamais envoyé les cartes d'invitation (...) Mais si votre Majesté a daigné venir sous mon toit misérable (...) quelle extraordinaire compensation (...). (9).

Il nous font savoir qu'ils n'ont pas pu s'adapter à l'habitat de la défaite, alors aujourd'hui, ils vont faire venir les autres dans cette région de la résistance, terre promise au triomphe et au salut. Du côté de chez eux une fête se prépare. Ils

convoquent leurs fantasmes, leurs souvenirs, leur désirs: le Colonel, un ancien amour ou l'aimé Empereur, indispensable pour valider leur message salvateur. Ils parient sur les autres, redoutables obstacles d'autrefois, ils les transforment magiquement en destinataires d'une bonne nouvelle: des mots pour accéder finalement à la solidarité et à la postérité. Mais le Vide accouche d'un nouveau tragique: celui de l'Absence. Les hallucinations des Vieux se masquent en présences, les barques et les sonneries, à chaque fois plus étourdissantes, les annoncent. Les portes ouvertes ne montrent que le plein obscur de l'indifférence et, les chaises vides transparaissent l'Absence visible et bruyante. Personne n'arrive et la conférence, cette apothéose, se termine en un encombrement de meubles inutiles ridiculisant le dessein du Vieux. L'Absence foncière trouve sa place. L'espace d'une rencontre est devenue le dérisoire continent de la solitude ontologique, du Grand Silence plein de bruits et de mots. Les Vieux ont parié sur la solidarité universelle de tous les hommes, sur la construction d'une utopie où l'on se communique des vérités salvatrices. ■s ont voulu accréditer la parole dans une zone ouverte au dialogue, imaginaire terrain fertile où ils s'assureraient la survie ayant raté leur vie

Le Vieux: (...) Ma mission est accomplie. Je n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde (...) je te laisse, à toi, mon cher Orateur et ami... le soin de faire rayonner sur la postérité la lumière de mon esprit... (10)

Léguer un message qui a l'allure d'un discours: des feuilles et un tableau noir... Dans le pays du Verbe, comment "dire" le Rien et le Silence? Comment arriver à l'entendement avec l'Absence? Quelle complicité, quels liens établir avec personne ou avec la surdité? Et s'il y avait quelqu'un au bout du canal, est-ce qu'on pourrait mettre "en commun" quelque chose? Est-ce qu'il y aurait quelque chose à "dire"? Quelle nouvelle peuvent émettre le Néant et le Silence? L'Orateur, le seul à arriver, ne peut "traduire" en des mots le supposé message du Vieux, il est sourd-muet et il écrit des majuscules incompréhensibles au tableau noir. Avoir confiance

dans le pouvoir révélateur et communicatif du langage suppose avant tout saisir la parole comme un instrument légitime d'expression, un véhicule partagé entre deux subjectivités en vue de l'entendement et de l'établissement des liens interpersonnels; une moitié appartenant à celui qui parle et l'autre à celui qui écoute. Parler-avec-un-autre implique nécessairement accorder un contrat afin de comprendre et d'être compris dans un pacte communicatif. Mais la condition d'homme semble, aux yeux d'Ionesco, nier cette possibilité au moyen de la verbalisation. L'espace du sujet qui parle pour être compris d'un autre sujet qui écoute reste assiégé. *"Les hommes sont devenus des murs les uns pour les autres"*, s'écrie Ionesco. On ne devient pas sujet communicant acculé dans l'impénétrable et l'intransmissible... Les rapports interpersonnels dans une *"communion dans la même langue"* restent un nouveau mensonge d'après ce qu'il a écrit dans ses *Notes et Contre-notes*:

J'ai toujours eu l'impression d'une impossibilité de communiquer, d'un isolement, d'un encerclement, j'ai écrit pour lutter contre cet encerclement. (11)

Et l'incapacité du Vieux et l'Absence assourdissante et le manque de message et *"l'irréalité"* de l'Orateur venu au rendez-vous et le rire final des chaises vides provoquent l'irruption d'un nouveau tragique: celui de l'Incommunicabilité. Aucun code ne réussit, n'arrive pas à construire des ponts avec les briques des murs: ni les gestes, ni les mots, ni l'écriture, ni la résistance des Vieux. On est condamné au silence ou au bavardage, pile et face de la Mort artisanale.

Quelle est la stratégie des Vieux pour s'imaginer auteurs et acteurs d'un prétendu circuit de communication? ■s inventent des récepteurs, ils les transforment en interlocuteurs de leurs *"dialogues"*, le Vieux se dresse en émetteur, mais, hélas, *"J'ai du talent mais je n'ai pas de facilité"*; ayant finalement élaboré *"son"* message, il ressent l'obligation de le transmettre, la transmission est confiée à l'orateur qui peut s'aider d'un tableau noir. Lors de la prononciation du discours les Vieux se suicident et le laissent dans la bouche d'un handicapé qui ne sait même pas écrire...

Quelle fraude! Le Vieux refuse d'en être un spectateur... Ils quittent la comédie pour aller jouer la *"farce tragique"*.

Ce simulacre du jeu communicatif transparait un *"partout"* désertique où le *"dire"*, le *"traduire"*, l'*"écouter"* et le *"comprendre"* se brisent contre un *"ici et là"* muré. L'espace de la rencontre dans le Verbe est nié à l'homme parlant. Parler avec personne, bavarder avec le silence, désarticuler les pièges du *"déjà dit"*, dire des clichés, démentir la logique rassurante, atomiser la norme linguistique parce que policière et aliénante; font de l'écriture ionescienne un milieu pour enquêter et contester la vérité et le pouvoir expressif et communicatif des mots reçus et bien agencés. Dans une entreprise interrogative et exploratrice du Chaos, l'intelligibilité de cet univers indifférencié n'est pas véhiculée par la parole hiérarchisée. Il ne se laisse pas conjuguer en *"langue officielle"*. Avoir recours à cette Langue afin d'échapper à l'isolement et à l'ignorance ne représente qu'un jeu social tricheur et dangereux. *"Seul l'imagination est susceptible de sonder l'inconnu"*, s'avoue-t-il. Fuir la tyrannie du *"déjà dit"*, réservoir et répertoire des mensonges du *"jamais su"*, en se réfugiant dans l'horizon de la non-conjugaison, du non-légiféré, pourrait, peut-être, rendre au langage le pouvoir d'ouvrir un espace en quête des *"vérités oubliées"* à travers la parole réinventée, re-signifiée. Faire parler *"la Langue"* représente un nouvel échec. Le Vieux ne peut toujours pas rédiger ni dire la bonne nouvelle: le *"dire vrai"* doit être un ailleurs que l'homme ne peut pas habiter. Ce qu'on sait ne se laisse toujours pas articuler logiquement: l'absurdité de l'homme et du monde ne résiste pas au cosmos de la parole bien enchaînée devenue Langue. Le non-sens réclame une locution qui mette en évidence la fatalité du non-savoir des mots et de l'homme. Et l'Incommunicabilité héberge un dernier tragique autour des chaises vides, de la mort des Vieux, du manque de message et des échecs de l'Orateur: celui de l'Ignorance fondamentale. Le Vieux croit avoir souffert et appris, la Vieille l'imagine doué et savant, le message devait sans doute révéler la Vérité maintenant connue.

La Vieille: (...) Ah! oui, tu es certainement un grand savant.

Le Vieux: Ah! J'ai tant de mal à m'exprimer... Il faut que je

dise tout.

La Vieille: C'est un devoir sacré. Tu n'as pas le droit de taire ton message, il faut que tu le révèles aux hommes, ils l'attendent... L'univers n'attend que toi. (12)

Le Vieux est devenu "savant" grâce à la souffrance, à l'apprentissage et à ses recherches scientifiques. Face à l'inconnu et au malaise il s'imagine recruté dans le champ de la Connaissance. Il a déchiffré le mystère du Salut et il l'a codifié, il l'a "nommé" ayant voyagé vers le Savoir. Mais l'univers du Nom est un espace nié à l'homme qui ne peut que "donner des noms" aux choses, provisoirement et arbitrairement.

Nous ne savons rien et nous ne pouvons rien savoir. Ce que je ne peux pas supporter c'est l'Ignorance et ce qui est encore plus insupportable c'est l'ignorance plus complexe des savants (...)

admet Ionesco dans un entretien à la radio. L'orgueil d'une humanité enragée ou plaintive en face du mur fait croire à la parole qui "sait" et au "savoir" accessible, communicable et sauveur. Ce même orgueil situe celui qui "sait" dans un statut de supériorité par rapport à celui qui "ignore", tout en le convaincant qu'il faut qu'il "dise", messie qui fait appel au supposé Savoir pour exercer un pouvoir sur les autres qui "doivent" l'écouter même s'ils ne le "veulent" pas. On est bien loin de la possibilité de se poser avec l'autre l'interrogation fondamentale et de s'inventer une exploration originale sachant d'emblée qu'on est condamné à l'Ignorance. La colère, la plainte ou la mauvaise foi n'y remédient pas en même temps qu'elles empêchent la tentative d'une souhaitée rencontre dans le non-savoir, ce pays de la faillite et de l'espoir désespéré inexprimables. Essayer de détourner l'Ignorance primordiale représente un jeu violent et dérisoire. Dans *Les Chaises* celui qui croit savoir joue le jeu pervers de la folie du déçu. L'Ignorance biaisée tue le ridicule savant et

salvateur. Il n'y a qu'à signifier ou à désigner le non-sens et l'inconnu, sans jamais tenter de le "nommer", dans un effort destiné à "traduire" l'Ignorance, l'innommable et l'incommunicable; même à travers les mots. Les Vieux se réfugient dans le désir imaginaire afin de conjurer le Vide, l'Absence, l'Incommunicabilité et l'Ignorance pour échapper à la Mort définitive. Ils imaginent un discours pour séduire l'éternité et l'individualisation. La Parole et les mots leur font défaut. Ce délire provoque la pitié et le rire, révélateurs de l'Échec, quand on voit les Vieux mourir séparés et convaincus d'appartenir enfin à la patrie de l'Être, du Savoir, du Dialogue et de la survie.

Le vrai spectacle n'est pas celui d'une fête triomphale. On assiste à l'effondrement d'un espoir dans l'impasse minérale du Grand Rien liquéfié ou déplié partout.

Le Vieux: (...) la foule nous sépare sans pitié (...).

Nos cadavres tomberont loin l'un de l'autre, nous pourrions dans la solitude aquatique (...) Nous ne serons pas oubliés (...) Nous laisserons nos traces (...) Soyons unis dans le temps et dans l'éternité si nous ne pouvons pas l'être dans l'espace (...) mourrons au même instant (...) (A l'Orateur, impassible, immobile) (...) Tu diras tout... Lègue le message...(13)

Et la pièce se termine en des bruits étourdissants, humains pour la première fois, de chaises vides. "Ce sont des éclats de rire, des murmures, des "chut"" (14)

Sur scène, les confetti et les serpentins annoncent le vrai succès de la fête de ce soir: suicides, absence retentissante, message inexistant, Orateur ridicule... pour que

le public -le vrai et visible- s'en aille avec cette fin bien gravée dans l'esprit. Le rideau tombe très lentement. (15)

Le Vide, Grand Maître invincible, a tout pris et tout asservi ayant enfanté des collaborateurs infranchissables: l'Absence, l'Incommunicabilité et l'Ignorance. Ils ont spatialisé le jeu tragique et comique de la Mort incorruptible dans l'univers du Chaos, habitation de l'homme dans le monde. Sur le plateau, les portes et les fenêtres ouvertes, on les voit émerger rajeunis et tout nus. Assis sur ces chaises, ils rient, ils se moquent des Vieux, de l'Orateur et de la "*magie du Verbe*" pendant qu'ils finissent leur travail dans les eaux et à l'intérieur de la maison. Rien ne les a repliés.

A qui demander des nouvelles? A qui parler? Comment savoir? Pourquoi et dans quel but prendre, avoir, transmettre ou dire la... quelle parole? ... Dans ce carrefour de l'Echec, condition à priori de l'homme, se taire, bavarder ou parler deviennent des inepties qui démasquent les recoins du tragique partout localisé. Ce "*texte*", lieu de rencontre de fatalités, est étayé par le comique. Point d'intersection d'énoncés dramatiques dans une "*farce*" insoutenable et fantastique, miroir de l'humain sans transcendance.

NOTES

- 1- OMESCO, Ion: *La métamorphose de la tragédie*, p. 254
- 2- IONESCO, Eugène: *Notes et Contre-Notes*, p. 52.
- 3- IONESCO, Eugène: *Les Chaises in Théâtre I*, pp. 131-132.
- 4- IONESCO, Eugène: *Notes et Contre-Notes*, p. 121.
- 5- IONESCO, Eugène: *Les Chaises in Théâtre I*, p. 132.
- 6- Idem, pp. 132-133-135.
- 7- Idem, pp. 136-137
- 8- Idem, pp. 134
- 9- Idem, pp. 171
- 10- Idem, pp. 176-177
- 11- IONESCO, Eugène: *Notes et Contre-Notes*, p. 204
- 12- IONESCO, Eugène: *Les Chaises in Théâtre I*, pp. 137-138.
- 13- Idem, pp. 177-178.
- 14- Idem, pp. 180.
- 15- Idem, pp. 180.

BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, Claude:** *Eugène Ionesco*. Bordas. Paris, 1971.
- BENMUSA, Simone:** *Eugène Ionesco*. Ed. Seghers. Paris, 1966.
- IONESCO, Eugène:** *Les Chaises in théâtre I*. Ed. Gallimard. Paris, 1954.
- IONESCO, Eugène:** *Notes et Contre-Notes*. Ed. Gallimard. Paris, 1966.
- JACQUART, Emmanuel:** *Le théâtre de dérision*. Ed. Gallimard. Paris, 1974
- OMESCO, Ion:** *La métamorphose de la tragédie*. Presses Universitaires de France. Paris, 1978.
- SERREAU, Geneviève:** *Histoire du "nouveau théâtre"* Ed. Gallimard. Paris, 1966.
- VERNOIS, Paul:** *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Ed. Klincksieck. Paris, 1972.

LA AMBIGÜEDAD DE LOS ESPACIOS EN *DESTRUIR, DICE* de MARGUERITE DURAS

Claudia Moronell
María Susana Martínez Robbio
Universidad Nacional de La Plata

A partir de una historia mínima desperdigada a lo largo de la novela -el encuentro y las relaciones que se establecen entre cuatro personajes, durante unos pocos días, en un hotel del sur de Francia- el relato intenta la puesta en escena del proceso de escritura. A tres de esos personajes, Stein, Max Thor y su mujer Alissa, en algún momento de la obra se los designa como los que escriben y el cuarto, Elisabeth Alione, es el personaje que va siendo creado por la mirada de los demás.

El espacio, que habitualmente aparece en los textos narrativos como zona de descripción, en *Destruir, dice* es indeterminado, ambiguo. Paradójicamente esta ambigüedad es una puesta en relieve de ese concepto.

Si el texto atrapa desde lo “no dicho”, el espacio no será la excepción. En este caso se subraya de manera diferente, incluso a partir de la materialidad del texto.

El carácter ambiguo del espacio contagia a cada uno de los elementos que integran el universo de la escritura.

Este proceso comienza a ser problematizado desde la idea misma del género. La novela está estructurada como una supuesta obra teatral. A partir de ello observamos que la misma está organizada en grandes escenas delimitadas por los espacios en los que se desarrollan: el comedor y el parque; el adentro y el afuera.

La existencia de extensos diálogos y de escuetas zonas narrativas que operan a la manera de disdascalias, de acotaciones sobre actitudes o lugares que ocupan los personajes, nos remite a una idea de texto teatral reforzada y verificada por la *“Nota para las representaciones”* incluida por la autora al final de la novela. Allí el espacio escénico se indica como decorado en el que sólo existen el comedor del hotel y el parque, separados por un ventanal amovible y una superficie alquitranada en el fondo: el bosque.

La única historia de la novela que puede ser reconstruida es la de Elisabeth Alione. Accedemos a ella únicamente a partir de los diálogos.

La voz narrativa se silencia frente a esto, y el lector sólo puede indagar en ella junto con Alisa, la que comenzará la conversación con Elisabeth y aportará la visión fundamental para la construcción del objeto de deseo de escritura del relato.

La anécdota habla de la vida burguesa de Elisabeth en Grenoble, casada con Bernard Alione -empresario de una industria de conservas alimenticias-, madre de una hija adolescente -Anita-, quien ha ido al hotel para recuperarse de la pérdida de otra hija que nació muerta o, tal vez, de la ruptura de una relación extramatrimonial con un joven médico que intentó suicidarse después de la separación.

También la linealidad del discurso se ve negada por las recurrencias, la repetición de sintagmas y los motivos atribuidos primero a uno y luego a otro personaje. A pesar de ello y quizá para apuntalar el texto desde lo temporal, se organiza desde el principio un orden cronológico marcado hasta la exageración, indicando la sucesión de días, horas del día y estado del tiempo. Junto a las menciones del tiempo aparecen las del espacio. Este se halla restringido a los lugares claves en los que se desarrolla la novela.

El texto narrativo construye a mitad de relato una suerte de espacio teatral. Este espacio está mostrado oponiendo dos lugares en los que, simultáneamente, se desarrollan escenas diferentes.

En el parque se encuentran Alissa Thor y Elisabeth Alione recostadas en las tumbonas blancas que están dispuestas cerca de las canchas de tenis. La conversación se entabla a partir de la insistencia de Alissa por conocer datos de la vida de la otra mujer que ha suscitado la obsesiva atención de su marido.

La brutalidad del interrogatorio estremece a Elisabeth, quien, entrecortadamente aporta los datos esenciales de su historia.

Detrás del ventanal del comedor Max Thor y Stein observan atentamente la escena del parque. Saben lo que se les dice y lo que se les dirá, introducen la idea de la “*destrucción capital*” que realizará Alissa, pero impiden su concreción en el bosque.

La doble espacialidad de la escena está mostrada y reforzada por la disposición tipográfica, ya que lo que sucede en el parque ocupa una posición normal en la página, mientras que el diálogo del comedor, separado por blancos tipográficos, está escrito con un margen izquierdo mucho mayor.

Nos preguntamos si ver aquí una problematización del género ayudaría a comprender el texto. Un texto narrativo que se presenta en algunas zonas con rasgos teatrales no tradicionales por cierto, pues la disposición tipográfica no indica el texto leído por los actores sino los lugares ocupados por éstos.

La relación teatral entre actores y espectadores se manifiesta en el relato por medio de otras escenas de este tipo, en las que personajes-espectadores (en el caso de la escena central Stein y Max Thor), a la vez son mirados por espectadores-lectores que, en definitiva, hacen lo mismo que estos personajes: construir un objeto de deseo, una historia a partir de tan pocos elementos. Una mujer mirando, un lugar misterioso, la nada.

El segundo de los aspectos básicos del proceso narrativo que se problematiza es, precisamente, la función del narrador y su existencia como tal.

Ya hemos mencionado el ensordecimiento de la voz narrativa en la novela.

El lector busca al narrador, le pide explicaciones que solucionen la ambigüedad del texto y el narrador establece una especie de juego que dificulta la partida: se disfraza detrás de la voz de los personajes, aparece abruptamente entre las líneas del diálogo, se esconde, se deja ver, da pistas.

Los espacios ocupados sucesivamente por el narrador en el relato también son ejemplos de lo que hemos caracterizado como la total indeterminación espacial de la obra. Pero a la vez el relato pone ante nuestros ojos la gestación del escritor. En este caso es nuevamente el espacio el que incide en la posibilidad de la creación. En ese hotel donde se desarrolla la historia es donde Max Thor dialoga con su identidad de escritor, es decir dialoga con Stein.

La escena de Thor y Alissa, cuando ésta llega al hotel, es una de las que abren el texto hacia la problemática de la escritura. El trata de explicar sus sentimientos acerca del hotel, de la felicidad y la perturbación que le produce el lugar. Esta perturbación es de origen incierto, pareciera venir de muy lejos, “de sueños tenidos en la infancia”, quizá el escribir. En ese lugar él comprende que tal vez sea posible escribir. Por las noches está a punto de empezar (así lo ha visto Stein en la habitación). Pero no escribe, pues cada noche altera lo que escribiría.

Los tres personajes hablan de un estado pasajero en el que están inmersos, un estado en que la escritura es posible.

Esos sueños de la infancia, ese deseo de escritura de Thor, finalmente llega, como la música final del relato, arrasándolo todo, irresistible.

Stein está visto como virtual doble de Thor. Es el escritor en potencia que a su vez observa a Max Thor en su habitación, durante la noche, intentando, inútilmente, escribir. Así lo ratifica el mismo Thor cuando contesta a la pregunta de Alissa acerca de su libro, del que dice hallarse aún en preámbulos sin fin.

Stein, el personaje sin historia, decide, interpreta, explica. Es el que puede mirar por los otros, hacer las cosas que a Thorno le están permitidas, ayudar a Alissa a comprender las actitudes del marido.

Si hemos visto a Stein como a un doble de Thor, como aquél que ha tomado su lugar en la revolución erótica con Alissa, podríamos pensar en la posibilidad de que funcionara como la concretización de la potencia creadora de Max Thor. Por ello es él quien, finalmente escribirá:

Con qué fuerza -dice Max Thor riendo- con qué fuerza se impone a veces el no escribirlo. Nunca escribiré libros.

- *¿Puede decirse algo semejante?*
 - *De manera deliberada, sí.*
 - *Stein escribirá -dice Alissa-. Así que no necesitamos escribir.*
- (p. 38)

Acerca del tercero de los aspectos definidos en el texto por el espacio, los personajes del relato, los tres que se presentan como narradores en la novela van construyendo, con la presencia de Elisabeth, un verdadero personaje protagonista, que comienza a ocupar su lugar en la obra. Les ha interesado desde el principio por su manera de mirar la nada. Es una mujer que a primera vista no llama la atención, enclaustrada en el sueño, pero a quien ellos observan minuciosamente. Han presentado que ella es un personaje “admirable”, según le dice Max Thor a Bernard Alione. Se interesan en ella por razones literarias; es protagonista de una historia banal, pero eso carece de importancia.

Efectivamente Elisa ha llegado a recuperarse de un proceso depresivo. Duerme. Toma pastillas para hacerlo y debe permanecer en el hotel durante dos semanas por indicación médica. Es para ellos una abertura hacia infinitos sentidos. Por eso es mirada, acechada, interrogada, casi perseguida.

Es el objeto construido por la mirada de los otros. Ellos no logran aún que se constituya en personaje. Elisabeth se va del hotel con su marido, se va del relato. Es así como mantiene el deseo de los otros que irán a Leucate a encontrarla nuevamente y ella se alegrará al verlos.

El hecho de que Alissa, Max Thor y Stein se presenten como personajes de la novela y, a la vez, potenciales narradores de una segunda historia, hace que los ubiquemos simultáneamente en planos diferentes. La pertenencia a una doble espacialidad de los personajes narradores muestra una vez más cómo el concepto de ambigüedad de lugares se refleja en otro de los elementos del proceso de escritura, intensificándolo.

Pasemos ahora a examinar los espacios mencionados en la novela.

El relato se circunscribe a un lugar fundamental, un hotel cuya

indeterminación reside básicamente en la circunstancia de que se lo menciona como distinto al resto de los otros, como un lugar al que se acude para obtener la recuperación de una enfermedad. No es éste el caso de los Thor, quienes han llegado por equivocación.

Es verdad... ¿Quizás está enferma?
-No -Alissa ríe- estamos aquí por un error. Pensábamos que este hotel era como cualquier otro. Ya no sé quién nos lo aconsejó... un colega de la universidad, seguro. Y precisamente nos habló del bosque." (p. 51)

En cambio a Elisabeth se le impide irse desde la opinión del mundo de afuera representada por Bernard Alione, su marido.

Lo escueto, lo conciso de la determinación de los dos lugares fundamentales, el comedor y el parque, se reafirma en la "Nota para las representaciones" donde se dice que sería preferible un "decorado abstracto".

Pocos son los datos que se dan acerca del interior del hotel. Un comedor cuyas ventanas dejan ver el parque. Frente a ellas cada uno de los personajes en algún momento se ha ubicado para mirar.

Elisa observa las canchas de tenis, Stein y Thor a las mujeres que duermen o fingen dormir en el parque y luego, también Alissa mira al personaje en proceso de creación.

Cuando el calor es agobiante, las ventanas son cubiertas por stores azules que podrían hacernos pensar en el telón del espacio teatral que se levanta cuando las escenas tienen lugar en el parque.

Unas pocas mesas ocupadas, sillones, lámparas y espejos completan la visión del adentro.

Frente a los espejos se teatraliza lo que en el relato ayuda a intensificar la ambigüedad de la escritura. Hablamos de la identificación entre los personajes:

Alissa-Elisa, que se miran y se reconocen frente a ellos como iguales.

Restaría mencionar la habitación de los Thor, la que siempre es vista por Stein desde el parque y de noche, y en la que se produce la consumación del deseo sexual y el deseo de la escritura. Stein ha visto cómo Thor intenta inútilmente cada noche escribir y cómo la pareja hace el amor.

El afuera se constituye por un parque donde están ubicadas las canchas de tenis. Se dice que al fondo del parque hay una puerta y que a diez kilómetros del hotel existe una célebre explanada desde donde se abarca todo el paisaje. Rodeándolo todo está el bosque, al que nadie llega, salvo Stein.

El bosque es un lugar de misterio. Produce temor. Es desconocido. Es allí donde Alissa intenta llevar a Elisabeth, quien se resiste pues repentinamente ha sentido miedo. Tampoco su marido accede a la súplica de Alissa, quien le ha pedido que la acompañe.

En la escena final Thor y Stein comprenden que hubieran hecho falta unos días más para que Elisa se sometiera al deseo de Alissa. La comprensión de ese deseo se hubiera dado en el bosque, pues allí acaecen los hechos fundamentales.

Los lugares mencionados no remiten pues a un mundo concreto, real, sino a una idea de lugar donde se posibilitan algunos deseos. Lugares que perturban y atraen al mismo tiempo, porque allí se accede a la verdad.

Alissa es el personaje que en el hotel comprende hasta la locura, a pesar de que va allí por primera vez. Max Thor, a quien el lugar le produce una especie de felicidad, aún no comprende por qué, pero intuye que allí sería posible la escritura y lo intenta en el cuarto, noche tras noche.

Stein es el único que se mueve en todos los espacios, que va al hotel cada año, y que ya estaba en él cuando los demás arribaron.

El deseo de escribir, el proceso de escritura, está ligado en la novela al deseo sexual. Alissa y Max Thor, en la habitación, simbolizan la pasión, la aniquilación en el otro.

- *¿Nos ves?*- dice Alissa.

- *Sí. No os habláis. Cada noche espero. El silencio os clava*

en la cama. La luz ya no se apaga. Una mañana os encontrarán, informes, juntos, una masa de alquitrán y no entenderán. Salvo yo. (p. 43)

La mención del alquitrán como deseo consumado tiene su correlato con la superficie alquitranada que representa el bosque en la “*Nota para las representaciones*”.

La presencia en la novela de un lugar oscuro que concentra todos los deseos, que permite todas las posibilidades y que, sin embargo, permanece en la indefinición, impregna de ambigüedad todos los niveles del relato.

El símbolo del deseo cumplido y de la muerte, o de la muerte por el deseo satisfecho, es el bosque. Ese bosque que lo rodea todo y del que vendrá la música, atravesando árboles, paredes, y se impondrá “*soberana*”. Una música que destruye pero hace sonreír.

BIBLIOGRAFIA

DURAS, Marguerite: *Détruire, dice*. Tusquets. Buenos Aires, 1991.

Détruire, dit-elle. Paris, Minuit, 1969.

UBERSFELD, Anne: *Lire le Théâtre*. Messidor/ Editions sociales. Paris, 1982.

SAFRANCHIK, Graciela: "Marguerite Duras dice: détruire" *Aguas Vivas*, Marzo-Abril, N° 1- 1983.

L'ESPACE URBAIN COMME ALIENATION

Etude du roman *Les petits enfants du siècle* de Christiane Rochefort.

Rosa M. Latino de Genoud
Universidad Nacional de Cuyo

Si l'enfant, en littérature, n'apparaît que très peu avant le XIX^e siècle, il est dans la littérature des dernières décennies un personnage fort fréquent. Dans *Les petits enfants du siècle* (1961) *Christian Rochefort* donne la parole à la jeune *Josyane*, fille aînée d'une famille nombreuse qui nous raconte son existence dans un de ces grands blocs de H.L.M. qui poussent un peu partout, dans la banlieue bétonnée de la périphérie parisienne.

Josyane représente alors tous ces adolescents abandonnés à la rue, sans but et sans projet, en réaction contre la grisaille de son monde. Véritable soeur de *Gavroche*, elle riposte contre les agressions de son *environnement*.

Au cours de cette étude, nous essaierons d'analyser les différentes *formes d'aliénation provoquées par cet espace urbain* à travers la vision enfantine de *Josyane*.

La ville était fréquemment, dans les civilisations anciennes, *un espace symbolique* et même *sacré*; sa propre morphologie était imprégnée de profondes significations. Dans l'histoire de la littérature, elle a joué différents rôles sans oublier les *cités idéalisées* qui engendreront un grand nombre de mythes et de légendes telles que la **République** de Platon, le pays d'*Eldorado* de Voltaire, les *utopies* de la Renaissance, entre autres.

Au **XIXe** siècle, avec le *Romantisme* et le *Naturalisme*, la ville devient un espace minutieusement *dépeint*. Les personnages de *Balzac* et de *Zola* sont déterminés par le fait urbain.

A partir de la *Révolution Industrielle* la nature de *l'espace urbain* a été fortement altéré. Au **XXe** siècle la ville n'est plus un cadre. Il y a une fascination pour les grandes métropoles tandis que l'ère de la technique créera une *nouvelle poésie de la ville* souvent anarchique, inhumaine, mécanisée.

Quand la ville s'accroît, chaque secteur s'étend vers la périphérie. Les classes dominantes ont le choix des espaces privilégiés. De ce point de vue, le quartier se transforme en symbole du succès ou de l'échec social et devient par là une référence de prestige et de statut dans la société contemporaine.

Le monde des H.L.M., créé pour accueillir les moins favorisés, n'offre pas une image souriante de la réalité. L'urbanisation s'effectue par lotissements au plus près des gares, routes ou usines, à la place de fermes, de forêts ou de parcs résidentiels. Ces bâtiments sans style, ces immeubles-tours provoquent la disparition de la rue traditionnelle.

Aux alentours, pas un bistrot, pas un café, pas un jardin, mais un triste faubourg qui est devenu cité-dortoir. Bien sûr, Paris n'est pas loin. Encore, faut-il y aller et surtout en revenir:

Le matin, tous les hommes sortaient des maisons et s'en allaient à Paris travailler; un peu plus tard s'étaient les enfants qui se transféraient dans l'école, les maisons se vidaient comme des lapins; il ne restait dans la Cité que les femmes,

les vieillards et les invalides (...)

Rochefort, Christiane: *Les petits enfants du siècle*. Paris, Grasset, 1961. p. 128/129.

Dans la société, il ne suffirait pas de fournir un logement à chaque habitant, il faudrait surtout déterminer s'il convient à sa sécurité, à sa santé et à ses besoins personnels.

Les parents de *Josyane*, les *Rouvier*, par leurs enfants sumuméraires, sont des locataires prioritaires en bénéficiant des allocations familiales:

On avait reçu le nombre de pièces auquel nous avions droit selon le nombre d'enfants (5 à ce moment-là) Les parents avaient une chambre, les garçons une autre, je couchais avec les bébés dans la troisième; on avait une salle d'eau, la machine à laver était arrivée quand les jumeaux étaient nés, et une cuisine séjour où on mangeait; Ibidem p. 11

Plus tard, pour les mêmes raisons, ils changeront de block; maintenant ce sera:

(...) un appartement plus grand pour cause d'accroissement de famille: dix vivants sans compter Catherine, et un en germination, même deux si le médecin avait raison; (...) On avait quatre pièces. Ibidem p. 140

Les grands ensembles ont accueilli les familles du "babyboom" (1946-1964), conséquence significative du rattrapage des années de Guerre, d'Occupation et de la croissance industrielle qui coïnciderait avec l'époque où se déroule l'action de ce roman. Les *Rouvier* appartiendraient donc aux fécondes familles de salariés non

solvables qui se dégradent dans ces immeubles construits à la hâte, selon des normes de qualité trop basse et dont certains préfigurent une *nouvelle forme d'urbanisme aliénant*.

La maison natale, si l'on croit *Gaston Bachelard*, est toujours une maison habitée, c'est là que demeurent nos êtres protecteurs, C'est également un ensemble d'habitudes organiques. *L'espace de notre enfance*, où l'on a souffert, où l'on a joui, constitue un souvenir ineffaçable.

Pour *Josyane* la cuisine-séjour se trouve être *l'espace de sa solitude* et de son apaisement nocturnes. C'est un lieu de transmutations alchimiques, des courts instants pleins de magie, de gestions qui vont éclater et qui conviennent à la purification de l'intellect, à des aspirations les plus élevées, bref c'est un lieu cathartique:

...c'est dans la cuisine, où était la table, que je faisais mes devoirs. C'était mon bon moment: quel bonheur quand ils étaient tous garés, et que je me retrouvais seule dans la nuit et le silence. Le silence commençait à dix heures (...) une à une les fenêtres s'éteignaient. A dix heures et demie c'était fini. Plus rien. Le désert. J'étais seule. Ah! comme c'était calme (...) tranquille, jouissant de sa paix! Ibidem (p. 11)

La laideur de la ville est de nos jours un phénomène mondial. Pour l'individu habitué à une esthétique visuelle, *l'anarchie urbaine* est impitoyable avec tout l'enchevêtrement d'autoroutes et de ponts, la prolifération d'antennes de télévision et de radars, les tours d'électricité et la monotonie architecturale des grands ensembles qui sont le témoignage de l'homme "en série", anonyme, déshumanisé, aliéné.

De la laideur environnante, la pauvreté endémique et l'impuissance des habitants des H.L.M à modifier leur mode de vie, il en résulte un état d'aliénation parfois même inconscient. En cela réside l'ambiguïté du livre. Pour notre narratrice

adolescente la vraie vie est ailleurs comme pour un autre adolescent célèbre. *Arthur Rimbaud*, dont les mots "*la vraie vie est absente*" sont placés en exergue dans le roman qui nous occupe. Son modèle urbain "*à toute pompe*" (sic), puisque *Josyane* n'en connaît pas d'autres, est incontestablement les grands ensembles de Sarcelles, constatons son éblouissement:

On arrive à Sarcelles par un pont et tout à coup, un peu d'en haut on voit tout. Oh là! et je croyais que j'habitais dans des blocs! (...) Ça c'était de la Cité, la vraie Cité de l'Avenir! Sur des kilomètres et des kilomètres, et des kilomètres, des maisons, des maisons, des maisons. Pareilles. Alignées. Blanches. Encore des maisons. (...)

Les boutiques étaient toutes mises ensemble, au milieu de chaque rectangle de maisons, de façon que chaque bonne femme ait le même nombre de pas à faire pour aller prendre ses nouilles; (...) Ça c'était de l'architecture. Et ce que c'était beau! J'avais jamais vu autant de vitres. (...) C'était beau. Vert, blanc. Ordonné. On sentait l'organisation. (...) Ils devaient être fiers ceux qui avaient fait ça. (...) En rentrant, notre Cité me parut pauvre, en retard sur son temps; une vraie antiquité.
Ibid, p. 124 et suivantes.

L'environnement naturel et *l'espace urbain* expliquent en partie les comportements humains dans la mesure où ils conditionnent notre qualité de vie, notre perception du monde et notre mémoire affective.

Les *espaces privés* font accroître la vie de famille. Dans ces petits appartements, l'absence d'un véritable espace matériel qui favorise les rencontres familiales, est la cause fréquente du repli sur soi-même, qui, dans la plupart des cas cause des maladies physiques et des comportements névrotiques:

Les bonnes femmes étaient pleines de maladies, dont elles ne s'arrêtaient pas de parler avec les détails, spécialement dans le ventre, et tous les gens qu'elles connaissaient étaient également malades. La plupart avaient des tumeurs, et on se demandait toujours si c'étaient cancéreux ou pas, (...) Maman n'avait pas de tumeur, elle avait de l'albumine (...) ce qui compliquait encore tout, (...) Ibidem, p. 12.

L'espace vert, en dehors de sa fonction ornementale et récréative influe imperceptiblement sur la vie quotidienne. Les enfants du H.L.M. prisonniers dans leurs tours de béton, dès qu'ils sont lâchés sur les espaces verts, deviennent incontrôlables, ricaneurs, violents, complètement abrutis, détruisant tout à leur passage:

J'allais traîner dans les grands blocs, (...) on avait mis partout des pelouses régulières, entourées de grillages pour que les mômes n'y cavalaient pas, on avait planté de jeunes arbres également dans des grilles pour que les mômes ne le massacrent pas; comme ça ça leur faisait un Espace Vert qu'ils le veuillent ou non. Ce que je me demande c'est pourquoi on ne fout pas plutôt les mômes dans les grillages et les arbres en liberté autour. Ibidem, p.80

Les bruits et la contamination de l'air dans ces agglomérations urbaines provoquent de fortes tensions chez certains individus et rendent leur vie exaspérante, sans repos et sans silence:

Le jour je n'entendais pas le bruit, je ne faisais pas attention; mais le soir j'entendais le silence. Le silence commençait à

dix heures: les radios se taisaient, les piailllements, les voix, les tintements de vaisselles; une à une, les fenêtres s'éteignaient. (...) le grand ronflement du père, signifiant qu'il n'y avait rien à craindre pour un bon bout de temps; parfois un bruit du côté des bébés (...). Ah! comme c'était calme et paisible, les gens endormis, les fenêtres noires, (...) Ibidem p.

11

Dans ce monde dégradé, l'agression peut remplacer la coopération et le jeu. Des discussions et de bruyantes bagarres éclatent pour des bagatelles, sans respecter l'intimité des autres:

Catherine enthousiasmée nous bourrait de coups de pieds et nous mordait. Les voisins tapaient dans le mur, il était dix heures. Ibidem p. 22

Tous ces gens-là vivent agglutinés jusqu'à ne plus distinguer ce qui leur appartient de ce qui appartient aux autres. Telle est l'*aliénation*: soumission passive à l'invasion des autres membres de la famille. Quitter la maison le plus tôt possible serait le mieux:

Quand j'avais une senconde je regardais la grille en essayant de me rappeler mes états bizarres d'avant, et au lieu de ça je pensais rageusement à foutre le camp, sans même me poser la question où, juste filer de cette baraque et ne plus être la bonne de tout le monde, (...) Ibidem p. 145

L'inadaptation à ce mode de vie provoque ce que j'appellerais un nouveau "*mal du siècle*", comme syndrome collectif des sociétés post-industrielles. Cette

fatigue existentielle n'a rien à voir avec la fatigue musculaire et énergétique:

Qu'est-ce que j'attendais si je n'attendais rien? Justement ils avaient mis un banc; c'était sans doute pour moi, pour que je me repose un peu, le découragement ça fatigue. (...) Je m'asseyais sur le banc. Je n'y croyais plus. Je regrettais, je regrettais, je regrettais. (...) Ibidem p. 79

Le cafard c'est le nouveau poison qu'on distille dans ces banlieues inhumaines:

Le soir, j'étais fatiguée, mes yeux se fermaient, il me semblait ou qu'il n'y avait pas assez de lumière, ou qu'il y en avait trop. Je ne sais pas. (...) Et une fois au lit, alors impossible de m'endormir. Je versais quelques larmes. C'était devenu une habitude. Je ne savais même pas à quoi penser. Ibidem p. 97

La mobilité des salariés, en quête de meilleures conditions de vie, est une constante le long du roman:

(Fatima) partit, ils allaient dans les grands ensembles de Nanterre, parce qu'il n'y avait plus assez de place, ils étaient onze en deux pièces. Ibidem p. 33.

Il existe aussi un groupe humain qui laisse son empreinte dans les grands ensembles et altère la mécanique sociale: les *Immigrants*. A cette catégorie appartient *Guido*, le maçon italien, né sur les collines, qui bouleversera la vie de *Josyane*. Guido n'échappe pas non plus au déséquilibre de cette vie irrespirable et

aux difficultés de réinsertion dans ce nouvel *habitat urbain*:

Quand je construis ces maisons je suis malade; je ne sais pas si je pourrais continuer longtemps. (...) Je ne suis pas fait pour supporter ça, je suis un homme moi, pas un robot. (...) Ici on perd vite son âme, dit-il. Ou bien si on ne la perd pas on devient fou. Ibidem, p. 40 et. 41.

La rencontre avec *Guido* supprime radicalement la monotonie dans la vie de *Josyane*. Il éveillera précocement sa sexualité qui la mènera inexorablement à une *conduite aliénée*: la prostitution.

Il existe finalement, une autre forme terrible de "contamination" de la société post-industrielle, en dehors de la rupture de la famille, l'abandon, l'avortement, la drogue, le sexe si fréquents à notre époque, c'est la *consommation*.

Fétichisme de la marchandise, la consommation n'est pas prométhéenne, elle est hédoniste et régressive. Nouveau mythe d'une société saturée, elle est soutenue par les mass média et surtout par la télévision, ce monde qui nous menace tous. T.V., radio, presse, publicité: c'est l'intermittance de signes et de messages où tous les ordres sont équivalents: guerre/parfum; violence/rasoir Remington; grève/montres Rolex..., une espèce de poème à la *Prévert*.

Il faut que le bonheur soit mesurable par les objets, par des signes de confort, dégagé de toute différenciation sociale ou connotation de classe.

Les *Rouvier* ont beaucoup d'enfants et chaque enfant représente un accroissement du bien-être matériel. Allocations et primes permettent successivement l'achat d'un réfrigérateur, d'un aspirateur, d'une machine à laver, d'un poste de télévision, et cette progression aboutit naturellement à la voiture d'occasion.

L'accès à la consommation est inégal et cela est évident. La dépersonnalisation qu'elle provoque est beaucoup moins sensible que ses avantages

si péniblement gagnés.

La *ségrégation dans l'habitat* n'est pas nouvelle, elle est de plus en plus liée à une ségrégation géographique: centre-ville et périphérie; zones résidentielles, "ghettos de luxe" et banlieue- dortoir.

Toutes les *formes d'aliénation* qu'on a essayé d'analyser dans ces *nouveaux modèles d'architecture* caractéristiques du monde contemporain, plongent l'homme dans l'*inhumain* et cachent mal leur *mal de vivre*.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston:** *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BAILLY, Antoine:** *La perception de l'espace urbain*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1970.
- BARTHES, Roland:** *Sémiologie et urbanisme in L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean:** *La société de consommation*. Paris, Denoël, 1970.
- CASAS TORRES, José Manuel:** *Población, desarrollo y calidad de vida*. Madrid, Ediciones Rialp, 1982.
- CAILLOIS, Roger:** *Le mythe et la société in Le mythe et l'homme*. Paris, Gallimard, 1938.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain:** *Dictionnaire de Symboles*. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.
- COOPER, David:** *Mort de la famille*. Paris, Seuil, 1972.
- DICIONNAIRE D'HISTOIRE ECONOMIQUE de 1800 à nos jours.** Collection J. Bremond. Paris, Hatier, 1987.
- RIESER, Vittorio et autres:** *La alienación como concepto sociológico*. Buenos Aires, Signos, 1970.
- ROCHFORT, Christiane:** *Les petits enfants du siècle*. Paris, Grasset, 1961.
- WINGO, Lowdon et autres:** *Ciudades y espacios. El uso futuro del suelo urbano*. Barcelona, Ed.Oikos-Tau S.A., 1976.

LES ESPACES PRIVILEGIÉS DANS VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE DE MICHEL TOURNIER

Mónica Martínez de Arrieta
Universidad Nacional de Córdoba

L'espace est, au sens propre, un lieu plus ou moins bien délimité où peut se situer quelque chose. Au sens figuré et littéraire, c'est un milieu abstrait comparé à l'espace, et c'est dans ce sens que Maurice Blanchot parle d' "*espaces littéraires*". Nous aborderons son étude dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, considérant "*espace privilégié*" par excellence celui du mythique, prenant comme points de départ certains espaces physiques et leurs interprétations symboliques.

Les aventures des naufragés, revenant après des années de solitude passées sur une île déserte, ne manquaient pas dans la littérature, mais aucune avait eu le retentissement de celle du timonier Alexandre Selkirk, qui retourna en Angleterre en 1711, après huit ans, donnant naissance à la première version de Robinson Crusoé, celle de Daniel Defoe en 1719, puis, à bien d'autres. Michel Tournier considère que ce phénomène s'est produit parce que "*le terrain était prêt à recevoir ce fait divers, semence de mythe*" (1). Lui-même, 274 années après, recueille une de ces "*graines dispersées dans le vent*" (2) pour recréer une oeuvre nouvelle, car,

"chaque génération a éprouvé le besoin de se raconter, de se reconnaître et ainsi de se mieux connaître à travers cette histoire". (3) Parce que le mythe est surtout une forme de connaissance et a une fonction: celle de dénuder les modalités les plus secrètes de l'être humain, ainsi, il nous permet une meilleure connaissance de l'homme. Pour Tournier "un mythe c'est une belle et profonde histoire incarnant l'une des aventures essentielles de l'homme" (4) "une histoire fondamentale"; "une histoire que tout le monde connaît déjà". (5) "L'âme humaine se forme de la mythologie qui est dans l'air". "L'oeuvre vivante et proliférante devenue mythe actif au coeur de chaque homme, refoule son auteur dans l'anonymat et dans l'oubli". (6) C'est pour cela que "Robinson a très vite cessé d'être un héros de roman pour devenir un personnage mythologique"(7)

Après le naufrage, Robinson ouvre les yeux à un grand espace: une énorme grève humide où, *"au nord et à l'est l'horizon s'ouvrait librement [...] mais à l'ouest il était barré par une falaise rocheuse". (8) Il comprend vite qu'il se trouve sur un îlot beaucoup plus petit que Más a Tierra et dépourvu de toute trace d'habitation. L'île est l'espace général, la scène où va se jouer son destin. Au-delà de ce centre, vers l'ouest, commence la forêt épaisse, l'enchevêtrement des lianes et des rameaux qui fument comme un filet gigantesque: "ma vision de l'île est réduite à elle-même. Ce que je n'en vois pas est un inconnu absolu. Partout où je ne suis pas actuellement règne une nuit insondable." (9) Espace du non-connu, du non-formé où sont lâchés les démons, où règnent les ténèbres, le chaos et la mort: "dans le silence écrasant de la forêt le bruit qu'il faisait en progressant éclatait avec des échos effrayants". (10) Plus tard il fera cette étonnante constatation: "confirmé dans le sentiment que cette terre lui demeurait étrangère, qu'elle était pleine de maléfices". (11)*

L'île est l'image exemplaire de toute création, car elle surgit soudain au milieu des eaux. Robinson, qui ne tient plus compte des jours écoulés, qui ne fait que surveiller passivement l'horizon, inverse, dans ses hallucinations provoquées par le désespoir, la place de la mer, cette *"vaste plaine océane légèrement bombée, miroitante et glauque"* (12) et du ciel, espace infini qui semble former une voûte au-dessus de sa tête. C'est la mer pour lui qui regarde le ciel: *"Il lui parut tout à*

coup que l'île, ses rochers, ses forêts, n'étaient que la paupière et le sourcil d'un oeil immense, bleu et humide, scrutant les profondeurs du ciel. " (13)

Les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités. Elles sont l'entrepôt de toutes les possibilités d'existence, elles précèdent toute forme et soutiennent toute création. Elles annoncent à Robinson de nouvelles renaissances: *"Tournant le dos obstinément à la terre il n'avait d'yeux que pour la surface bombée et métallique de la mer, d'où viendrait bientôt le salut".* (14)

Le symbolisme des eaux implique à la fois mort et renaissance: Robinson attend: c'est par la mer qui arrivera le bateau sauveur, c'est jusqu'à la mer qu'il faudra tierer son canot, *"L'Evasion"*, c'est dans l'eau croupie de la souille qu'il fera des régressions, c'est dans ces eaux qu'il pourrait s'endormir à jamais: *"Cette plaine métallique [...] avait été sa tentation, son piège, son opium. Peu s'en était fallu qu'après l'avoir avili elle ne le livrât aux ténèbres de sa démence".* (15)

Après avoir tenté vainement de signaler sa présence sur l'île et de construire inutilement l'Evasion, comprenant finalement que personne ne viendra le chercher, Robinson tombe dans le plus profond désespoir; l'espace de la déchéance c'est la souille, *"mare boueuse où une harde de pécaris vient s'engloutir pendant les heures les plus chaudes de la journée"*. Il s'y vautre comme un cochon, seuls son nez et sa bouche émergent de cette eau croupie. L'immersion dans le liquide signifie régression au pré-formel, dissolution de toute forme. Robinson n'est plus qu'une *"statue de limon"*, *"son visage disparaissait dans cette masse hirsute"*, *là, il perdait son corps"*. (16) C'est son retour au monde indifférencié de la pré-existence. Mais, cette mort n'est pas définitive, elle signifie une réintégration passagère à l'indistinct, qui doit être suivi d'une nouvelle création: l'île microcosme, d'une vie nouvelle: celle du travail productif, d'un homme nouveau: Robinson créateur; car, l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie. Robinson devra émerger de la souille: *"Il fallait, sous peine de mort, trouver la force de s'en arracher"*. (17) Cette émergence, cette séparation du liquide le réintègre au temps, à tout ce qui est formé, donc, au-dessus des eaux et soumis aux lois de la vie. Il retrouve les limites de l'histoire, de la chronologie profane qui, dans le quotidien finit par se vider de toute substance, à moins qu'on se régénère des immersions périodiques, pour réactualiser ce moment

intemporel où la création eut lieu. Robinson reviendra donc à la souille. Cette répétition symbolique de *"l'homme nouveau"* donne à cette espace boueux un caractère sacré: *"Il eut bientôt surmonté cette brève mais instructive défaillance"*.

De nouveau dans le monde des formes, Robinson se rend compte que *"l'île était derrière lui, immense et vierge pleine de promesses limitées [...] il reprendrait en main son destin. Il travaillerait [...] Tournant le dos au grand large, il s'enfonça dans les éboulis semés de chardons d'argent qui menaient vers le centre de l'île"*. (19)

Dans la géographie mythique le "centre" est le point d'intersection des trois régions cosmiques: le Ciel, la Terre et l'Enfer. L'île symbolise ce centre, image de l'ombilic du monde où commença la Création: *"Puis, il attendit, les lèvres serrées, semblable au premier homme sous l'Arbre de la Connaissance, quand toute la terre était molle et humide encore après le retrait des eaux"*. (20)

Cet espace île-centre, manifeste l'insertion du sacré dans le profane: c'est autour du "centre" que s'organise l'espace, toute création se fait à partir d'un centre, toute création répète l'acte cosmogonique par excellence: celui de la Création du monde. Robinson pénètre dans l'espace de *"l'île administrée"*. Sa possession du territoire et son exploitation: la carte de l'île, les diverses cultures de blé, d'orge et de maïs, les rizières après, l'élevage, la clepsydre, le mât calendrier, la construction de sa demeure à l'entrée de la grotte, sont des rites qui répètent symboliquement l'acte cosmogonique. Cela fait, Robinson rebaptise l'île, qu'il avait d'abord appelée *"Désolation"*: désormais, elle s'appellera *"Speranza"*. Cette transformation du chaos en microcosme se fait surtout par le travail de la terre: *"Comme l'Humanité de jadis il était passé du stade de la cueillette et de la chasse à celui de l'agriculture et de l'élevage"* (21)

Tout territoire qu'on occupe avec l'objectif de l'habiter doit être transformé. Les régions sauvages sont assimilées au chaos, aux modalités indifférenciées d'avant la Création. Ces zones incultes, sont d'abord *"cosmisées"*, puis habitées. Le fait de s'établir et d'exploiter une région inconnue et sauvage équivaut à un acte de création: *"L'île lui parut désormais comme une terre sauvage qu'il aurait su"*

maîtriser, puis, apprivoiser pour en faire un milieu tout humain". (22) Robinson répète ainsi l'acte des dieux qui organisèrent le chaos, lui donnant des *formes et des normes*: il écrit la Charte de l'île, rédige un Code Pénal, se nomme Gouverneur, respecte rigoureusement le cérémonial des dimanches, jette les bases d'un Conservatoire des Poids et Mesures, déclare Speranza "*place fortifiée*". Cette conquête devient réelle parce qu'elle est une copie de l'acte primordial: ce que Robinson fait *a été déjà fait*. Ses actes d'organisation de l'île n'ont pas de sens, de réalité, par leur force physique, mais dans la mesure où ils renouvellent cette action originelle: ils deviennent ainsi l'imitation d'un exemplaire mythique. Cet espace de "*l'île administrée*" acquiert une *forme* par l'effet du rituel exécuté par Robinson qui le fait *réel* et le *réel* par excellence c'est *le sacré* car, il *est*, de façon absolue, agit, crée et permet aux choses de demeurer.

L'espace du temps est fondamental dans la vie de Robinson. Il y est depuis sa nouvelle naissance sur l'île, après le naufrage, il y demeurera, de façons différentes, tout le long de son histoire: "*il se trouvait coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot de temps, comme "sur une île dans l'espace"*". (23) Il est, donc, dès le commencement, coupé du temps chronologique du reste du monde, il vit son propre temps et comprend qu'il peut même le maîtriser à sa guise, le jour où il oublie de regarnir la clepsydre et constate, en rentrant dans sa demeure, qu'elle s'est arrêtée: "*le temps était suspendu*" (24), et, qu'il ne tient qu'à lui, désonnais, de la boucher, pour empêcher les heures de s'envoler.

Au centre de l'île, endroit du sacré, la grotte, d'abord entrepôt, aura pour Robinson une signification nouvelle: elle lui fournira l'espace privilégié du temps. Il l'explore attentivement, s'y introduit comme dans le cœur même de Speranza, mais, fondamentalement il s'y sent "*suspendu dans une éternité heureuse*" (25), dans un état "*inexistence*" et, quand il essaie d'évaluer le temps qu'il passe dans la grotte, c'est toujours l'image de la clepsydre arrêtée qui se présente à son esprit: "*Le présent ne valait que comme source de souvenirs, fabrique de passé*" (26) L'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans le temps mythique se fait dans des intervalles essentiels où il est vraiment lui-même. Robinson devient

"maître du temps". Echappant à son historicité, il redécouvre l'expérience d'un *"paradis perdu"*: celui de son enfance et celui de sa vie d'avant la naissance; cependant, il ne tombe pas dans un état d'animalité comme dans la souille, il conserve sa qualité d'être humain: ses rêves, ses images, ses nostalgies, ses désirs, ses enthousiasmes sont des forces qui le projettent vers un monde spirituel, beaucoup plus riche que le monde fermé de la chronologie quotidienne mesurée par la clepsydre: il sentait *"l'affaiblissement des limites de l'espace et du temps"*. (27)

Robinson s'arrache à son temps individuel, historique, et, symboliquement il est projeté dans le Grand Temps, qui ne peut pas se mesurer, parce qu'il n'est pas constitué d'une durée, c'est une ouverture vers le Temps Sacré; car le temps mythique est qualitativement différent du temps profane. Quand on raconte un mythe, celui de Robinson Crusoé aujourd'hui, on réactualise, dans une certaine mesure, le temps où se sont succédé les événements, ce récit, où le temps est aboli, projette émetteur et récepteur dans un temps mythique, réactualise le Grand Temps et plonge ceux qui l'entendent dans un plan transhistorique qui leur permet de se rapprocher d'une Réalité qui serait impossible d'atteindre sur le plan de l'existence profane individuelle. C'est la possibilité pour Robinson de retrouver l'innocence de l'enfance, le *"paradis perdu"* que *"chaque homme pleure secrètement"*, *"l'endeçà et l'au-delà de la vie"*. (28) Il fera plusieurs retraites dans l'alvéole de la grotte et finalement décidera d'y retourner pour mourir. *"La clepsydre reprit son tic-tac et l'activité dévorante de Robinson emplit à nouveau le Ciel et la Terre"*. (29)

L'arrivée de Vendredi signifie la matérialisation d'un monde entrevu, possible, hypothétique et profondément souhaité: *"il y a en moi un cosmos en gestation"*. (30) C'est encore une fois l'arrêt de la clepsydre qui marquera, pour Vendredi cette fois-ci, la suspension de l'ordre établi dans l'île et l'absence du gouverneur Robinson. L'araucan entre dans la grotte, pour fumer la pipe en cachette, et fait exploser les barils de poudre soigneusement gardés depuis le naufrage. Ce cataclysme *"préluderait l'avènement d'une ère nouvelle"*. (31)

L'île redevient chaos.

Symbolique et rituellement le monde se recrée périodiquement. Au moins une fois l'an la cosmogonie se répète. Le monde naît, meurt et renaît à un rythme

précipité. Le chaos et l'acte cosmogonique qui en met fin au moyen d'une nouvelle création se réactualise périodiquement, dans un *éternel retour*. Il y a aura ainsi une île nouvelle, différente, et un nouveau Robinson: monde recréé, homme recréé: "*C'était alors que naissait en lui un homme nouveau, tout étranger à l'administrateur*" (32)

Ce nouveau monde ne sera pas un reflet de la civilisation anglaise, comme le premier, fait de cultures, d'élevages, d'édifices, d'administrations et de lois, mais un monde de fantaisie et de spiritualité croissante, délié de tout attachement à la terre. Il sera l'espace de l'air, du rire, du vrai, car "*l'approche de l'absolu se signale par le rire*" (33) Vendredi fera voler et chanter la dépouille d'Andoar, le vieux bouc tué par Robinson. Il en fera une harpe éolienne et un cerf volant. Robinson avouera: "*Andoar, c'était moi*". (34)

Les sociétés archaïques "*détruisent*" périodiquement le monde pour pouvoir le "*refaire*" et vivre dans un univers nouveau, sans histoire, sans mémoire où le passé est aboli dans un éternel retour in illo tempore par la répétition de l'acte cosmogonique.

Cette lutte contre la mémoire et le temps, permet de vivre dans un présent continu, parenthèse dans le réel, arrêt du chronologique: "*Il y a des clefs pour l'éternité: l'almanach, par exemple, dont les saisons sont un éternel retour à l'échelle humaine et même la modeste ronde des heures*"; "*pour moi, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant*" [...] "*Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité*". Avec l'éclat définitif de la clepsydre Robinson se demande: "*Dès lors, n'est-ce pas dans l'éternité que nous sommes installés, Vendredi et moi?*" (35)

Quand le Whitebird arrivera, ving-huit ans, deux mois et dix-neuf jours après le naufrage, Robinson sentira que sa jeunesse est minérale, divine, solaire et que Speranza vibre dans un *présent perpétuel*. ■ décidera de rester dans l'île: "*il n'allait pas s'arracher à cet éternel instant*" dans "*l'éternité sereine des Dioscures*" (36). Par contre, le Whitebird le ramènerait au temps profane, à la chronologie qui provoque l'usure, puis la mort, seule forme d'éternité qu'il conçoit après le départ de Vendredi, elle "*nous était donnée afin de reprendre notre vie en profondeur, plus*

attentivement, plus intelligemment, plus sensuellement qu'il n'était possible de le faire dans la bousculade du présent". (37)

Robinson n'aura désormais qu'un seul choix: le temps de l'éternité. Il entre décidément dans le dernier espace privilégié: celui du sacré.

Décidé à se blottir dans la grotte pour y mourir, c'est un enfant, le mousse du Whitebird qui sort de cet espace de morts et résurrections cycliques. Robinson commence, avec lui son ascension finale: *"il commença à gravir la pente menant au sommet du piton rocheux qui dominait le chaos". (38)*

L'idée de transcendance s'exprime universellement au moyen d'une image d'élévation et implique toujours une ascension céleste. Cette montée de Robinson, armé d'une jeunesse inaltérable symbolise ce chemin vers la réalité absolue. Cette ascension se fait, dans beaucoup de mythes, au moyen d'un arbre, d'une corde, d'une montagne, d'un escalier ou d'une toile d'araignée, qui servent à unir la Terre au Ciel et par où peuvent monter les êtres privilégiés. Robinson, enfant du Solcil, s'élève vers ce centre sacré où se joignent les trois zones cosmiques, espace de la *Réalité Absolue*, par un rite: *"il faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse"*, (39) cérémonie qui marque son passage définitif du profane au sacré, de l'éphémère à l'éternité, qui, *"en reprenant possession de lui, effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire"*, (40) toute sa vie profane.

Espace total, qui comprend tous les autres, où le monde sensible, celui de la solitude et du désespoir, peut-être dépassé, au-delà du monde créé, bien au-delà du temps, de la durée, dans une extase, en somme, qui signifie éternel présent intemporel, *"suspendu entre Ciel et enfers, dans les limbes, SPERANZA OULES LIMBES DU PACIFIQUE"* (41)

NOTES

- 1- **TOURNIER, Michel:** *Le vent Paraclet*. Paris, Gallimard, coll. Folio. 1985, pag. 216.
- 2- idem. pag. 218
- 3- idem. pag. 219
- 4- **TOURNIER, Michel:** *Le vol du vampire. Notes de lecture*. Paris. Gallimard, coll. Idées, 1983. pag. 14
- 5- **TOURNIER, Michel:** *Le vent Paraclet*. op. cit. pag. 188, 189.
- 6- **TOURNIER, Michel:** idem. pag. 191, 193.
- 7- **TOURNIER, Michel:** idem. pag. 219
- 8- **TOURNIER, Michel:** *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris. Gallimard. coll. Folio, 1990, pag. 15.
- 9- idem. pag. 54
- 10- idem. pag. 16-17
- 11- idem. pag. 34
- 12- idem. pag. 22
- 13- idem. pag. 23
- 14- idem. pag. 21
- 15- idem. pag. 42
- 16- idem. pag. 38
- 17- idem. pag. 42
- 18- idem. pag. 31
- 19- idem. pag. 42
- 20- idem. pag. 31
- 21- idem. pag. 47
- 22- idem. pag. 47
- 23- idem. pag. 45
- 24- idem. pag. 93
- 25- idem. pag. 106
- 26- idem. pag. 39
- 27- idem. pag. 107
- 28- idem. pag. 112
- 29- idem. pag. 115
- 30- idem. pag. 117
- 31- idem. pag. 188
- 32- idem. pag. 125
- 33- **TOURNIER, Michel:** *Le vent Paraclet*. op. cit. pag. 15.
- 34- **TOURNIER, Michel:** *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. op. cit. pag. 227
- 35- idem. pag. 219

- 36- idem. pag. 247
- 37- idem. pag. 39
- 38- idem. pag. 253
- 39- idem. pag. 254
- 40- idem. pag. 254
- 41- idem. pag. 130

BIBLIOGRAPHIE

- CENCILLO, Luis: *Mito, semántica y realidad*. Madrid. Biblioteca de autores cristianos, 1970.
- ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, Taurus, 1956.
- ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno. (Arquetipos y repetición)*. Bs. As., Emecé, 1952.
- ELIADE, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978.
- MERLLIÉ, Françoise: *Michel Tournier*. Paris, Les dossiers Belfond, 1988.
- TOURNIER, Michel: *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris. Gallimard. coll. Folio, 1990.
- TOURNIER, Michel: *Le vent Paraclet*. Paris. Gallimard. coll. Folio, 1985.
- TOURNIER, Michel: *Le vol du vampire*. Paris. Gallimard. coll. Idées, 1983.

LE TRAITEMENT DE L'ESPACE DANS "VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE" DE MICHEL TOURNIER

*Teresa Minhot
Alianza Francesa de Rosario*

Dans ce roman Michel Tournier reprend l'histoire du *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe mais le titre ne met pas'en avant la figure du solitaire légendaire tel que l'a fait l'écrivain anglais. C'est sur Vendredi, l'Indien, qu'il porte, autant que sur l'espace où se déroule l'action, une île du Pacifique. D'ailleurs la conjonction "ou" souligne déjà une équivalence entre le personnage et le milieu.

Or cette île s'avère porteuse de mystères. Dès son premier contact avec elle Robinson se sent plongé dans un monde exotique, au sein d'une prolifération formidable de l'élément végétal: "*ces cathédrales de verdure*" qui se succèdent devant lui baignent dans un silence où ses pas résonnent "*avec des échos effrayants*". Espace absolument nouveau, vierge, où Robinson ne trouve la moindre trace humaine qui lui rappelle l'ordre rationnel. Ici, c'est le domaine de la démesure, de la nature livrée à sa frénésie panique, à une force génésique sans contraintes, véritable séjour du dieu Pan dont le bouc, "*cette bête insolite*" semble être l'incarnation. Mais le nouveau venu, ignorant les lois telluriques, commet d'emblée deux transgressions:

d'abord il ose fouler ce sol vierge, ensuite, il tue le bouc symbolique. Désormais il semble porter le poids de ces deux actes et dès le lendemain de son arrivée "*il subit le première changement*", devient "*plus grave, plus triste*", par le fait "*d'avoir pleinement reconnu et mesuré cette solitude qui allait être son destin pour longtemps peut-être*".

Pour cet homme venu du monde civilisé, l'île, nullement faite à l'échelle humaine, apparaît comme un espace carcéral, inhabitable, que sa solitude rend plus redoutable.

Sa première tentative d'évasion sur le radeau patiemment construit échoue: alors, cloué à "*ce paysage d'apocalypse*", il sombre dans le désespoir, se traîne dans des eaux pourries, perd ses traces humaines. Plus tard quand il réussit à surmonter cette étape d'involution, il reprend son destin en main et décide d'explorer méthodiquement l'île afin d'en découvrir les ressources. Moyennant tous les éléments tirés du navire échoué, il entreprend la conquête de l'espace hostile. Ainsi l'île, baptisée aux premiers temps avec le nom de "*Désolation*" sera appelée "*Speranza*". A partir de ce moment l'étape de la spatialisation de la terre, c'est-à-dire de son organisation selon le système rationnel de l'homme provisoirement échappé à l'envoûtement tellurique devient pour Robinson un but obsédant. Il s'applique avec acharnement à bâtir sur le sol de l'île un univers différent ayant pour modèle la société britannique dont il est issu. Bientôt il prend plaisir à cette tâche herculéenne mais combien exaltante, il se sent le dépositaire d'une mission: rendre l'île habitable selon le seul ordre possible et la seule religion légitime puisée dans la Bible. Et Robinson devient le gouverneur sans gouvernés de Speranza, peu importe, son imagination l'aide à se fabriquer une société sur laquelle régner avec "*le maximum de vertu*". Son but est de se faire accepter par la terre inconnue, il ne doute pas de l'efficacité de ses moyens. Il se consacre à créer une réalité de "*civilisation*" où il s'agit de remplacer "*du donné par du construit*", après quoi il se promène tout fier de son oeuvre, incapable encore de se rendre compte que Speranza demeure telle qu'elle était dans sa structure essentielle.

Ayant changé le visage superficiel de l'espace physique selon les données de l'intelligence, Robinson se sent une sorte de demiurge. Cependant il lui suffira

de descendre au fond de la grotte qui occupe le centre de l'île pour que la terre reprenne son pouvoir. L'homme s'y soumet à un bain purificateur et ce retour à l'uterus où *"il se sentait suspendu dans une éternité heureuse"* marquera définitivement le processus de transformation du solitaire. Désormais il a beau continuer à entretenir l'île administrée, les voix telluriques se sont manifestées en lui et, voici l'essentiel, elles créent dans son propre esprit leur espace qui ne cessera pas de s'élargir. L'emploi tout utilitaire de l'espace et du temps sera encore maintenu quelques années mais Robinson n'y tiendra plus comme avant et, pour s'empêcher de succomber à une nouvelle vérité pour laquelle il n'est pas encore mûr, il a besoin d'évoquer sans cesse les idées- forces transmises jadis par la société et qu'il écrit sur des rochers.

L'irruption de Vendredi, l'indigène sauvé de la mort à laquelle le destinaient ses frères en tant que victime expiatoire, vient bouleverser l'existence sans autrui de Robinson mais, étant donné sa condition de sauvage, l'homme blanc agit comme il l'a fait avec l'île, il décide de transformer le primitivisme inutile en produit civilisé. Un sauvage est à ses yeux un être inférieur, donc il trouve parfaitement logique d'en faire son esclave et de lui imposer un nom qui évoque, au dire de Gilles Deleuze, *"une entité à demi vivante."*

Dès le début Vendredi se montre d'une docilité totale envers son sauveur, il se soumet en *"corps et âme"*, il entre dans l'ordre du maître, apprend sa langue, sa religion, son système de vie, rien que par soumission et va jusqu'à effacer de sa bouche le rire spontané. Pourquoi ce rire fait exploser la colère du maître? C'est que ce rire a le pouvoir d'ébranler la charpente déjà entamée de l'ordre instauré par l'ancien naufragé et auquel il tient encore. Mais bientôt il lui arrive de faire une découverte bouleversante qui échappe à sa logique: Vendredi a déraciné des arbres et les a replantés à l'envers, les racines vers le ciel et *"des pousses vertes, des touffes de feuilles apparaissent à la pointe des racines"*. Il comprend alors que l'Araucan menace de détruire son système, pire encore, il décele une entente entre l'île et l'Indien. Une inquiétude permanente commence à le ronger qui deviendra explosion de colère lorsque Robinson découvrira les amours coupables de la terre et du sauvage. Non seulement il se croyait le maître absolu de Speranza par le fait de

l'avoir "civilisée", plus encore il se sentait son époux car il l'arrosait souvent de sa semence bientôt transformée en "fleurs de mandragore".

On peut bien comprendre sa stupeur, son dépit, sa jalousie et surtout sa furie devant l'évidence de cette double trahison. Elle, son île sagement administrée, généreuse et docile, le trahit. Désormais la douleur de cette révélation ne le quittera plus et le plongera dans une réflexion amère. Il entrevoit dans tout cela la présence de signes révélateurs d'une autre vérité en voie de gestation: il peut enfin mesurer dans toute son étendue la fragilité du système sur lequel il a bâti son univers. Il a l'intuition d'un système meilleur mais sa propre transformation est encore à mi-chemin, il lui faudra attendre un certain temps pour que se produise l'événement capable d'accélérer le processus transformateur dont Vendredi sera précisément le véhicule: l'explosion, à l'intérieur de la grotte, de quarante tonneaux de poudre récupérés après le naufrage. L'inadvertance de Vendredi provoque le cataclysme qui ravage l'île administrée et risque de tuer les deux hommes. Quand, après la formidable secousse, Robinson ouvre les yeux, la métamorphose s'est déjà opérée en lui, il appartient à un ordre nouveau. Mais la transformation de l'homme blanc va de pair avec celle de l'espace. Speranza reprend son aspect sauvage, elle libère son génie tellurique car le transgresseur a compris finalement son erreur. L'île ne s'était laissé conquérir que pour mieux montrer à l'étranger le caractère inutile et dérisoire de sa conquête. Cependant l'apprentissage de Robinson ne s'arrête pas. Jour après jour son esprit s'ouvre à des horizons nouveaux, il découvre en même temps une nouvelle forme de religion fondée sur l'entente cosmique dont Vendredi connaît sans doute les mystères. Rien d'étonnant donc si l'ancien maître, dépouillé des vestiges de sa civilisation européenne, prononce cette prière: "*Soleil délivre-moi de la gravité..., rend-moi semblable à Vendredi*".

Crusoe sent déjà avec la force d'une certitude que pour avoir accès à la divinité il faut d'abord se soumettre à des lois naturelles; la matière ainsi libérée des contraintes imposées par la raison devient le sanctuaire de l'âme en quête de l'Être Suprême.

Le soleil apparaît donc comme médiateur, le hiérophante initiatique entre les mondes terrestre et céleste.

Écoutons encore les mots de l'ancien naufragé se rapportant à l'Araucan devenu maintenant son frère: *"Sous son influence... j'ai avancé sur le chemin d'une longue et douloureuse métamorphose. Vendredi m'a contraint à une conversion plus radicale"*. Cette conversion dépasse la tentation sodomite et l'amour fraternel sublime lié d'un lien si fort qu'il dépasse le stade purement humain. Conversion qui, selon Deleuze *"ne peut surgir que dans l'île et encore dans la mesure où l'île est devenue aérienne et solaire"*.

Lorsque Vendredi disparaît emporté par le bateau naviguant vers le monde civilisé auquel Robinson a définitivement renoncé, la métamorphose est un fait accompli et l'homme éprouve *"le sentiment d'un assouvissement total"*. Or cette conversion aurait-elle été possible dans un cadre différent? Dès son arrivée à l'île le naufragé ressent la profonde différence qui le sépare d'une nature toute livrée à ses caprices féconds, il est un intrus dans le royaume panique; pourtant son orgueil aveugle d'homme *"civilisé"* se réveille, cherche à dominer et méconnaît l'essence des éléments naturels. Dès le premier jour l'espace acquiert une dimension psychologique dont témoignent les noms que Robinson lui impose: *"Désolation"*, *"Speranza"*. Étant considéré comme l'objet de la perception, l'espace, pour être appréhendé, exige une division en espaces visuel, tactile, auditif, olfactif et, du coup, il prend une dimension géométrique, quantitative et par conséquent incomplète, mais combien rassurante pour un esprit du siècle des lumières.

Espace et temps sont soumis au même système fragmentaire. Robinson essaie de transformer la matière, de construire une réalité accessible à sa logique de nature cartésienne et voltairienne. Tout ce qui est naturel mérite méfiance; le primitivisme doit être combattu avec les lumières de la raison, avec, pour armes l'illustration, le savoir. Nature et homme en état sauvage ne sont qu'un défi à la volonté divine, ils s'opposent au monde intelligible, donc les transformer, les cultiver, est une tâche de nature divine. Telle est au début la vision de Robinson, une vision de bateleur -rappelons-nous que le bateleur est le prestidigitateur représenté par la première carte du tarot que le capitaine du bateau fait retourner à Crusoe avant leur départ vers le Pacifique-. Ce bateleur est en train de construire un monde illusoire, image qui se correspond avec celle de Robinson créant l'ordre

de l'île administrée. Et voici qu'au moment où il croit avoir triomphé sur le primitivisme dangereux du milieu, la descente aux entrailles de Speranza marque le début d'une lente et inexorable transformation. La raison se tait et le solitaire se laisse envahir par les énergies émanées de la terre et accède ainsi à un premier stade de conversion. L'initiation à une autre vie commencée par la terre sera achevée par Vendredi après l'explosion de la grotte.

Robinson conçoit par la suite une nouvelle vision de l'homme, de l'espace et du temps ce qui lui permet d'accéder aux mystères de l'univers par des voies où l'abstraction pure n'a plus de place.

On peut constater à quel point l'espace perd sa fonction statique, purement physique, pour en assumer d'autres: par exemple philosophique, psychologique, métaphysique et, sans aucun doute mythique. N'oublions pas que l'île, dans les mythologies grecque, nippone, musulmane, romane, hindouiste et celtique, apparaît comme le symbole d'un centre spirituel primordial.

C'est l'espace sacré habité par des hyperboréens, sorte de sages hommes vivant heureux et sages.

L'île représente donc un monde réduit, une image du cosmos, une espèce de temple où l'on se recueille pour parvenir à l'usage d'une science de vie capable d'éloigner l'homme de l'ignorance et de l'agitation du monde profane.

On pourrait se demander pourquoi Crusoe né dans une île, l'île britannique, vient parfaire son évolution dans cette île du Pacifique, vierge de toute trace humaine et, après réflexion, on serait tenté de croire que cela est dû au fait que les hommes ont détruit au nom d'une civilisation supérieure, l'essence sacrée de l'île et l'ont remplacée par des idéaux fort éloignés de l'harmonie cosmique.

Robinson a eu le privilège, non exempt de douleur et de sacrifice, de tous les élus: parvenir à un stade de sagesse, de parfait équilibre. Par conséquent il ne serait point erroné de penser que dans ce roman l'espace est l'Actant principal, séjour d'une force créatrice, limbes où se prépare l'avènement à un stade plus élevé de la condition humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- CHEVALIER J. et GHEERBRANT, A: *Dictionnaire des Symboles*. Paris, R. Laffont. Coll. Bouquins, 1982
- DELEUZE, Gilles: *Michel Tournier et le monde sans Autrui" Postface. Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, 1969.
- FERRATER MORA, J: *Diccionario de Filosofía*. Bs. As., Sudamericana, 1951.
- TOURNIER, Michel: *Le Vent paraclet*. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- TOURNIER, Michel: *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1969

UN VISAGE: MIROIR D'ESPACES

Martha Graciela Méndez
INSP - INESLV - Buenos Aires

Un jour, j'étais âgée déjà (...) un homme est venu vers moi (...) et il m'a dit: (...) j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. (1)

C'est ainsi que Marguerite Duras commence ce récit que quelques-uns veulent autobiographique et qu'elle a appelé *L'Amant*.

Ce visage dévasté n'est que le miroir de l'univers de l'auteur, carrefour où se croissent une infinité de possibles. Selon elle, chaque oeuvre ou nouvelle version d'une oeuvre serait une tentative de destruction de la précédente, ou de la perception, ou de la mémoire; et nous revenons au visage dévasté.

Ce visage contient un pays sans frontière que Claude Roy appelle la Durasie; il reflète l'espace asiatique et sa saison unique, chaude et monotone, la violence à la fois sublime et vulgaire de son histoire d'amour, l'homme magnifié en Amant, le seul, l'inoubliable, et, naturellement, la femme, la fille qui, exaltée par lui, l'exalte

de ce nom et s'y exalte.

Le roman constitue le lieu privilégié de l'expérimentation du monde, des autres, de la vie et de soi, un substitut, en même temps qu'une reformulation des rites d'initiation, l'accès à l'expérience en général; c'est l'auteur, mémoire nue. Le récit détruit cette sensation intolérable et abolit la distance dans le temps; l'écriture du texte, par sa forme même, sert de barrage contre la violence des conflits intérieurs.

L'Amant opère la destruction capitale, arrête le mouvement incessant du récit, fige personnages et événements dans le visage dévasté, comme s'il s'agissait d'images jaunies d'un vieil album de photographies:

J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. (2)

Selon Genette, le langage et la pensée sont spatialisés parce qu'on réduit à l'unité les représentations et que cette unité se fonde sur quelques traits particuliers qui distinguent notre espace.

Les cassures profondes du front semblent contenir le passage du bac sur le Mékong lorsqu'elle avait quinze ans et demi.

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. (3)

Et puis, il s'agit du départ du paquebot, de la séparation, la Rivière de Saïgon et la mer. Accoudée sur le bastingage, comme elle l'était ce premier et unique jour sur le bac, elle voyait l'espace chaud et humide s'effacer définitivement.

La description morose et répétitive des coups de sirène, des mouvements

des remorqueurs, de l'entourage, marque les cassures du front, l'angoisse de l'adieu; les signes "*de plus en plus ralentis, de plus en plus découragés*" des gens qui regardaient prennent forme dans son visage lorsque la terre emporte la forme du bateau dans sa courbure.

Elle aussi c'était lorsque le bateau avait lancé son premier adieu, quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre, qu'elle avait pleuré. (4)

Les métaphores spatiales constituent un discours, c'est-à-dire, elles se manifestent en termes de ligne, de plan, de perspective, de distance, de sorte qu'on peut presque dire que c'est l'espace qui parle. C'est ainsi qu'un langage de l'espace est à la base du message plutôt que dans son contenu. Genette parle d' "*un langage qui s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive*" (5)

*Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. (...)
J'ai un visage détruit. (6)*

A l'hypothèse de l'existence d'un espace réel, il faut, nécessairement, ajouter l'idée de linéarité, de succession de points, malgré son caractère infiniment indivisible. Il s'agit, pourtant, d'une division imaginaire puisque seules nos perceptions existent. Mais la vie des hommes est une vie en profondeur; la mémoire est individuelle et nous ne sommes que notre mémoire, constituée, en grande partie, par l'oubli.

La notion d'espace distingue d'une façon substantive les animaux des végétaux; l'homme, lui, possède le moi, c'est-à-dire la mémoire du passé et la prévision de l'avenir. Borges dit que l'espace n'est que l'une des formes prises par le temps qui coule, l'un des épisodes du temps, et qu'il se trouve en lui.

Revenons, donc, à la notion de métaphore spatiale, et nous trouverons dans l'écriture de Duras un discours consistant apparemment en une chaîne de signifiants présents "tenant lieu" d'une chaîne de signifiés absents, ce que Genette appelle une figure, symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens. On y voit la réintégration du passé dans le champ du présent, les effets de convergence et de rétroaction.

J'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. (7)

Cette image globalisante est construite par le récit, mais figée dans nos yeux de lecteurs comme l'image absolue, celle du désir de transgression, d'un passé de misères et de contradictions, d'une volonté d'agir, de sa force et de sa vulnérabilité.

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise... (8)

Néanmoins, dans la volonté de destruction à laquelle elle fait recours par nécessité de soulagement, Duras construit la mémoire d'oubli, et oublie la troisième dimension temporelle, celle de la prévision de l'avenir.

Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve (...) Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite, qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (9)

Le costume comprend tout objet dont le comédien se revêt pour se présenter en scène. Conçu tout autant comme signe du personnage que comme signe de l'homme comédien, il reflète son être personnel et son être social. L'importance du costume peut augmenter au point qu'il acquiert une valeur autonome et se métamorphose en personnage.

Le costume de la jeune fille traversant le fleuve dit à tout le monde son désir de transgression et son désir d'initiation dans un univers jusqu'alors inconnu, celui de la jouissance; il parle aussi de son être incertain encore, composite et contradictoire.

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente (...). Cette robe est sans manches, très décolletée (...). J'ai mais une ceinture de cuir à la taille (...). Ce jour-là, je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. (10)

La robe, c'est sa mère qui la lui a donnée parce qu'elle la trouvait trop claire; la ceinture appartenait, probablement, à l'un de ses frères; les chaussures, elle a décidé que ce sont celles qu'elle portait ce jour-là, parce qu'elle ne voit rien d'autre qu'elle aurait pu porter et parce qu'elle ne se supporte qu'avec ces chaussures qui ont éclipsé toutes les autres qui les ont précédées.

Mais, ce qu'il y a d'insolite dans ce costume d'initiation, c'est "*le chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir*" (11)

A ce point, le récit lui-même se démarque, en mettant à la troisième personne cet élément essentiel de la tenue. Ce procédé se répète chaque fois qu'elle veut que l'histoire arrive à une autre, à la petite, à l'enfant, à l'enfant blanche, à la jeune fille blanche, à la petite prostituée, enfin, à la femme déclassée, toujours mal placée, dans les bras de son amant, dans sa famille, au lycée, dans la société.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. (12)

Etant la tenue, le costume, à la base de la mémoire nue de cette image absolue, en avance sur le temps de l'expérience, elle est reflétée, naturellement, dans le visage d'aujourd'hui.

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie (...). J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. (13)

La jeune fille ne se séparera plus de ce chapeau qui la fait toute entière, à lui seul, ni des chaussures qui contredisent le chapeau, comme le chapeau contredit le corps chétif. Ainsi costumée, elle ira dans la ville par tous les temps, dans toutes les occasions.

Les villes ne sont pas des lieux historiques, elles sont les formes à priori à l'intérieur desquelles une histoire peut se développer. Elles constituent la mémoire; ce n'est pas l'espace physique qui compte, mais le récit qui le fonde, l'espace de l'écriture comme figuration du temps.

La petite blanche est étrangère à cette ville, mais, dès qu'elle entre dans la limousine noire du Chinois, elle se sépare de sa famille pour toujours. Elle pénètre dans un univers dont la langue se crie comme les langues des déserts, et cette allusion au désert la sépare définitivement de son Amant. Il s'agit d'une ville bruyante qui sent les soupes chinoises, les viandes rôties, les herbes, le jasmin, la poussière, le feu de charbon de bois; elle sent les villages de la brousse, de la forêt.

La fille est aussi étrangère à celle des rues européennes, où les femmes qui "se gardent pour l'Europe" mènent une existence coloniale si particulière, qu'elles

croient vivre.

La chambre est séparée de la ville par des stores et des persiennes, de façon à ce que la foule, le bruit, le mouvement de l'extérieur, les lampadaires aux ampoules rougeoyantes atteignent son intimité.

Les claquements des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie (...), c'est une langue incroyablement étrangère. (14)

A l'intérieur de ce lieu de détresse, l'Amant, le Chinois, fils de milliardaire qui appartient à l'univers de la ville, regarde la tristesse de la petite. L'auteur reconstruit cette tristesse à travers le regard du Chinois, mais c'est le récit qui parle:

Aujourd'hui je lui dis que c'est un bien-être cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie. (15)

Pour sa mère, le désert c'est la misère; elle permet à sa fille de sortir habillée en enfant prostituée, elle ne l'empêche pas d'obtenir de l'argent, car il fallait bien que quelqu'un fasse venir l'argent dans sa maison.

Autour d'elle, c'est les déserts, les fils c'est les déserts, ils feront rien les terres salées aussi, l'argent restera perdu, c'est bien fini. (16)

Pourtant, c'est dans la petite maison de fonction de sa mère, de l'autre côté du Mékong, que des crises soudaines enferment l'enfant dans une autre chambre où la mère crie que sa fille est une prostituée, fouille dans son linge, sent son corps, la bat à coups de poings, la gifle et pleure. Derrière les murs de la chambre fermée, ce n'est plus la ville étrangère, c'est le grand frère étranger, et la peur du petit frère

qui se mêle, dans la mémoire, à la peur de l'Amant.

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. (17)

De temps en temps, la mère décide de faire une photo de famille. Par la reconstruction de la mémoire, la fille, qui ne dévoile véritablement qu'un visage, a compris le propos de la mère.

C'est dans cette vaillance de l'espèce, absurde, que moi je trouve la grâce profonde. (18)

Ainsi, elle aussi, elle compose une photo de famille en décrivant sa tenue, le jour de la traversée du fleuve; on y distingue la mère dans la robe, les frères dans la ceinture et celle qui fera que l'argent arrive dans la maison, dans ce chapeau d'homme que la mère a acheté.

Le temps passé dans la garçonnière de Cholen revalorise ce lieu, en famille, d'une lumière nouvelle.

C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. (19)

L'espace, qu'il soit réel ou imaginaire, se trouve associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps.

Si l'on cherche la fréquence, le rythme, l'ordre et la raison des changements des lieux, on découvre à quel point ils sont importants pour assurer au récit son unité et son mouvement, et combien l'espace est solidaire des autres éléments

constitutifs.

Les déplacements effectifs se doublent de déplacements par la pensée qui font apparaître dans l'espace "réel" d'autres espaces "imaginaires" qui s'emboîtent dans les premiers.

Dans *l'Amant* le déplacement s'opère surtout à travers le fleuve, le Mékong, beau, grand et sauvage qui descend vers l'Océan; un "territoire d'eau" qui constitue une unité spatiale.

Son rythme vertigineux se répond dans celui du vieillissement du visage.

Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait. (20)

Elle se sent bouleversée par ce vertige qui peut l'emporter vers les profondeurs de la mer, et par la "tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve."(21)

Le jour de la première et unique traversée, tout est arrêté, il n'y a pas de vent, les rafales apportent des voix, on n'écoute qu'un vieux moteur, et le fleuve, en gros plan, montre une couleur limoneuse, comme s'il avait avalé le soleil brumeux, le soleil de la chaleur.

Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. (22)

Finalement, c'est le Mékong, ou plutôt ce bras du Mékong appelé la Rivière de Saïgon qui va l'emmener à la mer, à la séparation définitive du pays chaud et humide, de la garçonnière chaude et humide, de l'Amant étranger et inoubliable.

Les départs. C'était toujours les mêmes départs (...). La séparation d'avec la terre s'était toujours faite dans la douleur

et le même désespoir, mais ça n'avait jamais empêché les hommes de partir. (23)

Le temps constitue l'image de l'éternité et l'éternité nous permet toutes les expériences d'une manière successive. Sur le paquebot qui la séparait à jamais de l'homme de Cholen, l'éclatement d'une valse de Chopin, répandue partout, actualise l'épisode de quelqu'un qui s'était jeté dans la mer et le sentiment d'un amour perdu dans le temps et retrouvé grâce à la musique.

Au cours d'un entretien lors de la publication de *l'Amant*, Marguerite Duras disait:

L'histoire de votre vie, de ma vie, elle n'existe pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie. (24)

A force de tout effacer, par besoin de destruction et à cause de la reconstruction de la mémoire, il n'existe plus d'espace; seul le visage détruit, dévasté, vieilli prématurément qui les contient et les reflète tous, et où se concentrent mémoire et éternité.

NOTES

- 1- DURAS, Marguerite: *L'Amant*. Les Editions de Minuit. Paris, 1984. pag. 9.
- 2- Ibid p. 10.
- 3- Ibid p. 14
- 4- Ibid p. 135
- 5- GENETTE, Gérard: *Figures I*. Editions du Seuil. Paris, 1966. p. 108
- 6- DURAS, Marguerite: op.cit. p. 10.
- 7- Ibid p. 11
- 8- Ibid p. 16
- 9- Ibid p. 17
- 10- Ibid p. 18
- 11- Ibid p. 19
- 12- Ibid p. 19
- 13- Ibid p. 15
- 14- Ibid p. 52
- 15- Ibid p. 57
- 16- Ibid p. 33
- 17- Ibid p. 93
- 18- Ibid p. 117
- 19- Ibid p. 93
- 20- Ibid p. 17
- 21- Ibid p. 18
- 22- Ibid p. 30
- 23- Ibid p. 132
- 24- DURAS, Marguerite: *Entretien dans Le Nouvel Observateur* 28, septembre 1984.

BIBLIOGRAPHIE

DURAS, Marguerite: *L'Amant*. Les Editions de Minuit. Paris, 1984.

GENETTE, Gérard: *Figures I*. Editions du Seuil. Paris, 1966.

Le Nouvel Observateur. 28/09/84

L'Arc N° 98, 1985.

L'ESPACE CHEZ PATRICK MODIANO

Notes prises sur *Livret de Famille*

Beatriz Guevara de Suero
Universidad Nacional de Cuyo

Il est toujours intéressant de considérer la littérature dans ses relations avec l'espace. Mais, qu'est-ce que l'espace? Quantité de philosophes, de mathématiciens, de physiciens se sont préoccupés de l'étudier depuis longtemps. Le débat, d'une grande complexité, n'est pas clos, d'ailleurs, puisque la notion d'espace ayant envahi la littérature, des écrivains examinent maintenant le même problème. Si nous cherchons quelques définitions d'espace, le dictionnaire Larousse, par exemple, nous dit que l'espace est une étendue indéfinie qui contient tous les êtres étendus, et qu'il est supposé à trois dimensions. Quillet ajoute une conception philosophique: l'espace du géomètre, dit-il, est un cadre vide, infini et sans qualités propres, la perception au contraire nous présente une étendue pleine, limitée, riche en qualités. Nous trouvons chez Kant une idée de l'espace qu'on pourrait rapprocher de l'espace littéraire, c'est ce qu'il appelle l'espace subjectif et sa relation avec les choses. On se demande si l'on peut concevoir séparément l'espace et le temps. Une définition de physique considère l'espace- temps, conception dans laquelle les phénomènes sont représentés par quatre dimensions, la quatrième étant le temps. Samuel Alexander, au début du siècle, a étudié l'espace et le temps et il s'est déclaré pour

une totale interdépendance; "il n'y a pas d'espace sans temps, ni du temps sans espace" dit-il. "L'espace est naturellement temporel et le temps spatial". Mais, ce qui nous intéresse ici, c'est l'espace littéraire, l'espace du texte, la scène du mouvement du roman. L'espace littéraire, qui est une invention du narrateur où les personnages vont se mouvoir, voyager, s'élancer, entrer, sortir et passer dans le temps, parce que l'espace et le temps sont les cadres de la réalité du roman. Nous dirons que l'espace littéraire est tout lieu et tout temps autour duquel se développe le sujet littéraire. Or, la littérature moderne tend à se mouvoir en direction de la forme spatiale. On voudrait aujourd'hui qu'on lise un roman de la même façon dont on perçoit une peinture, en employant de nouvelles formes littéraires qui nous présentent simultanément des plans différents de la narration. Genette pense qu'il y a une spatialité active, spécifique à la littérature. Bajtin appelle "*cronotopes*" (1) cette connexion essentielle des relations temporelles et spatiales assimilées artistiquement à la littérature. Le mot est employé en mathématiques et il a été introduit et autorisé à travers la théorie de la relativité; on l'a incorporé à la théorie de la littérature parce qu'il exprime le caractère indissoluble du temps et de l'espace. Dans l'oeuvre de Modiano la spatialité est active et le cronotope devient la cellule qui fait le tissu de fond de tout ce qu'il veut exprimer, de là l'intérêt particulier pour l'étudier associée avec l'espace. Pour éviter les références à un corpus trop vaste, on a choisi seulement son cinquième livre, *Livret de Famille*, en admettant toujours que dans toute son oeuvre les thèmes principaux restent les mêmes: recherche d'une identité, souvenirs de l'occupation, le fait d'être Juif. Ce qui ne varie pas est la façon de les présenter.

C'est toujours la présence d'un certain cubisme littéraire, d'une fragmentation de la réalité que le lecteur doit reconstituer pour saisir l'ensemble du récit. *Livret de Famille* se présente comme un mélange d'autobiographie et de matériel imaginé, organisé sans ordre chronologique, ce qui exige une lecture très attentive pour suivre le narrateur et les nombreux personnages à travers un réseau compliqué de lieux et de dates qui deviennent le cadre d'une réalité quotidienne. L'auteur nous submerge dans une infinité d'espaces physiques et temporels que nous devons parcourir de nos yeux et assimiler dans un espace bref de temps; dans ce livre le

récit se promène sans ordre préétabli. On ne veut pas faire ici un inventaire des lieux et des dates cités; pour nementionner que quelques-uns, Paris en 1973, Berlin en 1945, Bruxelles en 1940, Biarritz en 1950. D'ailleurs, dans chaque chapitre apparaissent au moins trois au quatre dates et autant de lieux différents qui surgissent spontanément de la mémoire de l'auteur, en quête de son passé brumeux. Aussi, les allusions à d'autres espaces peuplés par d'autres personnages sont-elles fréquentes. Par exemple, le premier chapitre situe le protagoniste à Paris en 1973, et fait reculer l'action au moment du mariage de ses parents à Mégève en 1944. Le chapitre VIII commence au Jardin du Luxembourg en 1965, mais l'histoire se passe à Rome en 1963, et recule en Egypte en 1942, et tous ces plans différents correspondent à un même espace psychologique, parce que ces fragments épars de vie correspondent à la recherche permanente que l'auteur fait de lui même. D'ailleurs ces changements marquent des points importants de l'intrigue et bien des fois une courbe dramatique du récit; les déménagements et les voyages des personnages deviennent des éléments de leur biographie et marquent leur destinée: la fuite de la mère de Modiano en France en 1940 sera la cause de son mariage et de la naissance du narrateur; la présence fortuite de Modiano dans un restaurant décidera que Koromindé soit le témoin de l'acte de naissance de la petite Zénaïde. Au fil de la narration il nous présente des lieux, des contrées, des villes, des rues, des maisons, que nous avons par un moment l'illusion de connaître et de visiter, tout cela encadré par des notions temporelles que l'auteur s'obstine à nous donner. Modiano est toujours occupé avec le temps, le récit chez lui retrouve son sens avec le temps, c'est du temps retrouvé. Au début de chaque épisode il nous dit la date et l'âge qu'il avait à ce moment, ce qui montre une véritable préoccupation pour guider le lecteur; la confusion n'est qu'apparente. On a observé que dans cette profusion de dates et de lieux on trouve des phases d'inertie qui donnent l'impression d'un temps qui se vide et s'immobilise. L'auteur semble oublier ses personnages et les abandonner à leur sort. Par exemple, au chapitre IX, le narrateur donne un rendez-vous à M. Gerbauld qu'il n'ose pas aborder, et la narration s'arrête à un moment d'attente; M. Gerbauld reste confus et seul dans un café de l'avenue d'Ouchy. Ou, au chapitre V, quand le jeune protagoniste, hôte de M. Reynolde, attend avec sa carabine la meute qui doit

passer près de lui, laissant le lecteur dans le doute par le ton sinistre de la narration. Ce jeune homme, se transformera-t-il en assassin? On n'en sait rien. Ces espaces du silence édifiés par la parole, ne sont pas des trous mais des éléments complémentaires. Le mouvement s'arrête à un moment donné et le narrateur nous invite à imaginer la suite. Ce sont des espaces qui parlent, qui ont un sens, une fonction dans le roman. Ils ont leur propre vitalité, ils suspendent le temps, et les personnages se perdent dans le néant.

Livret de Famille est structuré sur le temps et la mémoire et nous voyons le narrateur bénéficiaire d'une mémoire innée, presque d'une hypennésie. Les réminiscences occupent dans le récit autant de place que les souvenirs réels. Le souvenir inconscient, le retour d'une image dans laquelle on reconnaît la représentation d'une chose antérieurement perçue, est fréquent chez Modiano. Il saisit des espaces qu'il semble avoir connus seulement par une existence antérieure et perçoit leur rumeur, leur mouvement, leur vie. ■ possède la rare faculté de l'âme de revivre des faits qui se sont produits avant sa naissance, parmi lesquels, les jours sombres de l'occupation qu'il n'a pas directement connus.

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 souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infinis 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'accès à ces espaces temporels non vécus est subit et inattendu. Un jour que Modiano, sa femme et sa fille vont au Jardin des Arènes en taxi, en passant devant l'hôtel Gounod, il aperçoit une grille, et derrière elle, un jardin étroit. A ce moment, le narrateur reste ébloui par une révélation:

...et brusquement il me semblait que dans une autre vie, un soir d'été, j'avais poussé la porte tambour, tandis qu'une musique venait du jardin. Oui, j'avais séjourné dans cet hôtel, il m'en restait une vague réminiscence... Comment retrouver les traces de cette vie antérieure? (3)

Conscient de la valeur de ces "déjà-vu", il veut rattraper ces espaces temporels:

Je me souviens de tout, je décolle ces affiches placardées par couches successives depuis cinquante ans pour retrouver les lambeaux des plus anciennes. (4)

Les songes, les rêves, les hallucinations, installent le protagoniste dans un espace différent à celui de l'état de veille. Quelquefois on trouvera une identité entre vie et songe. Tel est le cas de Bourgaloff, un homme qu'il ne connaît pas, et qui meurt pas hasard sous ses yeux. L'auteur se remonte à 1913, à Saint Petersburg, pour retrouver l'enfance de cet homme, et par une transposition immédiate il se transforme en père de cet enfant:

...tu dormais, ta petite main dépassant du berceau. Ce soir, nous resterons à la maison, ta mère et moi, en compagnie de quelques amis... (5)

En visitant l'appartement où il vécu dans son enfance, il retrouve des souvenirs des époques non vécues:

...cet appartement m'évoquait des souvenirs plus lointains, les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu'elles aient précédé ma naissance. (6)

Et pour marquer le caractère inquiétant de ces réminiscences, en parlant de sa fille Zénaïde, il dit:

Rien ne troublait son sommeil. Elle n'avait pas de mémoire. (7)

Ces décalages spatio-temporels donnent au récit un rythme particulier que nous pourrions apprécier plutôt par la lecture d'ensemble que par une dialectique approfondie. Le narrateur exige du lecteur une attention au caractère télescopique de son oeuvre. Ce caractère existe, selon Genette

...dans les relations à longue portée qui s'établissent entre des épisodes très éloignés dans la continuité temporelle d'une lecture linéaire et qui exigent pour être considérées, une sorte de perception simultanée de l'unité totale de l'oeuvre, qui ne réside pas dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais dans des rapports qu'on peut dire verticaux... (8)

Cette perception nous permettra d'apprécier chez Modiano l'étude des espaces de l'image et de faire une topo-analyse.

Bachelard, dans sa *Poétique de l'Espace*, limite cette étude aux espaces heureux, et étant donné une telle limitation, il pense que ses travaux méritent le nom de "topophilie" parce qu'ils veulent déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés.

Cette topofilie se manifeste chez Modiano par la description des espaces, ouverts ou fermés, qui évoquent le bonheur. Ainsi, dans *Livret de Famille*, le chapitre XIV nous apporte un exemple où l'étude des images de l'intimité impose une élaboration de la poésie de la maison, prise comme instrument d'analyse: le narrateur va visiter d'une façon totalement occasionnelle l'appartement, vide maintenant, où il a passé son enfance. Pourtant, par un procédé de retour en arrière, Modiano va le peupler de souvenirs: meubles, personnes, événements, revient pour faire revivre la maison, baignée maintenant d'une douce lumière de temps retrouvé. Un autre: au chapitre XIII il nous raconte le bonheur des mois qui ont précédé son mariage en Tunisie. La description des promenades à travers les jardins ou au bord de la mer, sous les palmiers; l'évocation des couleurs des crépuscules, des parfums de la nuit, produit chez le lecteur une impression de bonheur qui ne s'accompagne d'aucune amertume. C'est un rêve qui s'immobilise dans un coin et un temps merveilleux du monde.

Une lecture attentive nous invite à considérer la présence des espaces actifs, capables d'obséder et d'halluciner le narrateur, et autour desquels tourne le récit. Ces espaces sont comme des centres qui attirent l'auteur, et qui se déplacent par la pression du livre et les circonstances de la composition. C'est dans le cas de Modiano, le temps sombre de l'Occupation que le narrateur, né en 1945, n'a pas connu. Si nous projetons une vue d'ensemble sur l'oeuvre, nous trouverons un fil conducteur qui passe inévitablement par là. D'une façon ou d'une autre, on frôle les années 40, et chaque fois, des personnes et des circonstances différentes rappellent cette époque. Le thème, s'il n'est pas introducteur ou motivateur, devient quelquefois le reflet d'une vie. Par exemple, la mère de Modiano voit sa carrière cinématographique coupée par l'invasion allemande en Belgique en 1940; les parents de Modiano doivent altérer leurs noms pour leur mariage en 1944; le narrateur tâche de reconnaître un terrible personnage de l'Occupation, dans la voix d'un speaker, en Suisse, vingt ans après la persécution de son père. Ces espaces sont obscurs et incertains, par l'insécurité qu'éprouve le narrateur quand il y entre. Quelquefois des éclairs illuminent un moment un personnage, ainsi qu'on pourrait faire dans un film, et le replacent à l'époque des années 40. L'auteur profite de

n'importe quelle circonstance pour revenir à ce temps qui l'obsède. Pour trouver le fil, il faut découvrir les relations à longue portée qui s'établissent entre des épisodes très éloignés. C'est alors que ces espaces qui sont comme un aimant, apparaissent clairement, comme le retour inévitable de la même note, forte et basse, au coeur d'une symphonie.

Il reste à voir la façon dont l'auteur a disposé l'espace dans la structure de *Livret de Famille*. Il n'y a pas d'introduction, ni de table à la fin du livre, qui nous renseignent sur l'ordre du contenu. La narration est divisée en quinze récits qui n'ont pas de titre et qui ne portent non plus le numéro de chapitre, possiblement pour éviter toute idée de séquence chronologique. La moitié des épisodes est consacrée à l'un ou l'autre des membres de la famille immédiate; l'autre moitié s'occupe des personnages dont les vies imaginaires font l'objet d'une attention au moins égale et qui viennent compléter le *Livret de Famille* de Modiano. La longueur des épisodes est très variée, ce qui donne au livre un rythme particulier. Il faut surtout remarquer la structure circulaire, qui commence et termine avec l'image de Zénaïde. Georges Poulet remarque que l'étude d'une forme circulaire aide à élargir le sens de l'oeuvre (9). Pour lui, le cercle enferme un espace psychique, et cette limite circulaire, par sa simplicité et sa perfection précise la situation de l'homme dans le monde et sa relation avec tout ce qui l'entoure. Dans le cas de *Livret de Famille*, il enferme dans des limites précises le registre familial du narrateur, l'espace circulaire commence et clôt sa fantastique anthologie de vies diverses.

Il y a encore un espace à considérer, celui qui regarde la distance entre lecteur, critique et narrateur. Le narrateur propose, le lecteur pèse, juge, valorise. Mais au lecteur, sollicité par le texte, créé par lui, s'oppose le critique, lecteur autonome qui ne cède pas le pas aux exigences textuelles et qui agit d'une façon libre et créatrice. Le lecteur accepte ce que le livre lui propose, mais le critique prend une distance herméneutique. Dans le cas de Modiano, le lecteur pourra trouver difficile et compliqué de suivre ce récit qui erre dans le temps et dans l'espace. Le critique, qui s'éloigne pour analyser, examine des formules pour trouver la réalité cachée de l'oeuvre d'art. Dans notre cas, un sujet constant, un but premier qui n'atteint ni perd la quête du narrateur.

CITATIONS

- 1- **Bajtin, Mijail:** *Teoría y Estética de la Novela*. Pag. 232-265.
- 2- **Modiano, P.** *Livret de Famille*. Pag. 116.
- 3- **Modiano, P.** Op. Cit. Chapitre XV pag. 214
- 4- **Modiano, P.** Op. Cit. Chapitre XV pag. 214
- 5- **Modiano, P.** Op. Cit. Chapitre VI pag. 92
- 6- **Modiano, P.** Op. Cit. Chapitre XIV pag. 199
- 7- **Modiano, P.** Op. Cit. Chapitre XV pag. 215
- 8- **Genette.** *Figures II*. Chapitre "La littérature et l'espace". page 46.
- 9- **Poulet, Georges.** Citado por Gullón: *Espacio y Novela*. Pag. 15

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Imbert:** *Teoría del Cuento*. Buenos Aires. Marymar, 1979.
- BACHELARD, Gastón:** *La poética del espacio*. México - Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1965. Breviarios.
- BAJTIN, Mijail:** *Teoría y Estética de la novela*. Madrid. Taurus, 1989.
- BARTHES, Roland:** *Essais Critiques*. Paris. Seuil, 1954.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal:** *L'univers du roman*. Paris. P.U.F., 1981.
- DEL PRADO, J.:** *Cómo se analiza una novela*. Madrid. Alhambra, 1984.
- GALVEZ, Manuel:** *El novelista y las novelas*. Buenos Aires. Emecé, 1959.
- GENETTE, Gérard:** *Figures I*. Paris. Seuil, 1966
- GENETTE, Gérard:** *Figures II*. Paris. Seuil, 1969
- GULLON, Ricardo:** *Espacio y novela*. Barcelona. Bosch, 1980.
- MODIANO, Patrick:** *Livret de Famille*. Paris. Gallimard, 1977.
- MODIANO, Patrick:** *Ronde de Nuit*. Paris. Gallimard, 1969
- MODIANO, Patrick:** *Rue des boutiques obscures*. Paris. Gallimard, 1978.
- MODIANO, Patrick:** *La Place de l'Etoile*. Paris. Gallimard, 1968.
- MODIANO, Patrick:** *Boulevards de Ceinture*. Paris. Gallimard, 1985.
- RICOEUR, Paul:** *Tiempo y Narración*. Madrid. 1987.

EL ESPACIO DE LA ESCRITURA FEMENINA

Blanca E. de Arancibia
Universidad Nacional de Cuyo

"Y-t-il des écritures sans lieu, sans territoire?"

Madeleine Gagnon. *Toute écriture est amour*. Autographie 2, 85

¿Cómo y dónde se es mujer escribiendo y escribiente? "... si elle avait été un homme, elle aurait pu entrer et sortir de l'histoire à son gré, s'approprier un imaginaire collectif, national ou mythique en sachant que tout ceci lui appartenait..." , constata Nicole Brossard en un ensayo inédito ("*Elle serait la première phrase de mon roman*", 5). Y Madelaine Gagnon explicita la metáfora espacial: "*contrées des pages délimitées par l'espace de l'objet-livre*", escritura como "*désert infini*", "*mer sans bornes*", "*marges*", "*confins*", porque el libro nos ofrece "*le confinement de l'écriture*". (id, ibid).

La escritura de mujeres en el Québec es protesta permanente contra los condicionamientos sociales sufridos, contra la inadecuación resultante del conflicto entre una "*énergie désirante*" y un discurso social marcado por el otro.

Los "*espaces démultipliés*" de la escritura femenina muestran la misma di-

ficultad que se padece para ser *canadiense* en el pleno sentido. Porque además, escribir desde el Québec es saber que la propia tradición no tiene demasiado *droit de cité*, que ella es absorbida desde el margen por la cultura centralizada:

J'écris à partir d'un discours qui a sacralisé le livre et nommé culture ce qui vient d'ailleurs. (Théoret, Nous parlerons..., 119)

Problema de identidad, por cierto; la nacional no es menos dificultosa que la identidad genérica. Largo tiempo acallada, interdicta mostrando aún trazas de esa dificultad en la espesura de sus enunciados, la palabra femenina en el Québec ha luchado por ser:

De plus en plus (les femmes) osent franchir le mur de la parole, ne serait-ce que pour dire cette phrase inaugurale: je ne suis pas morte. (Lettres d'une autre, 132)

Esa es la razón de que en mi comunicación de hoy haya decidido *dejar ser a esta palabra*, dejarla hablar por sí misma, en un respetuoso *collage* en el que más bien será *mi voz* la que funcionará como cita.

El lugar de la escritura femenina del Québec es un espacio extraño, inlocalizado, privado de género. Es ese espacio que no pertenece al poemani a la novela ni al ensayo con plenitud, sino que se coloca en la frontera borrosa entre todos ellos:

*Je ne souffre plus. Intensément contingente. La tête désertée.
Il ya des simulacres, restes évidés de substances. La famille*

*devenue un mot, la religion devenue un mot et subsiste, nu sur
quoi ça roule? L'argent, le cul. Finies les
méditations...(Théoret, Nous parlerons..., 45)*

El lugar de la enunciación es la subjetividad (aunque “(c) e qu'on appelle la subjectivité des femmes est quelque chose qui -encore- ne va pas de soi”; Gauvin, *Lettres...*, 132). Es también la intersubjetividad, que por lo general es femenina, por supuesto. Esa intersubjetividad es borrosa: ¿quién es la mujer que habla en el incipit de *La vie en rose*, quién la que más lejos dice

*Il y a des bouts de rose dans le ciel. Substituer un verbe à
l'expression 'il y a' [...] Nane Yelle est convaincue qu'on ne
doit jamais guérir de la passion. Tatiana disait cela aussi à
Lol V. Stein... (id, 34-35)*

¿Quien habla cuando en el mismo libro, al citar las palabras de una mujer que conversa con otra, la particular puntuación y la falta de comillas impiden que el lector se entere dónde termina lo que cada una dice?

Esta intersubjetividad femenina es declamada no sólo en los personajes que porosamente transfunden sus voces, sino también en algunas dedicatorias: “*A celle qui est sans peur et qui enlève la peur aux autres*” (Villemaire, *Vava*); “*A Lucienne Blais*” (Théoret, *Nous parlerons...*), “*à Simone de Beauvoir..., à Kate Millet..., à Lise..., ... aux femmes de la Terre...*” (Bersianik en *L'E.* incluyendo también a “*Jean*” y “[les] mâles de [son] espèce.”)

En el Québec, escribir como mujer es además leer a la mujer:

*... je reprends la lecture de A Spy in the House of Love
d'Anaïs Nin... ...J'emprunte le procédé de la répétition à outrance
à Gertrude Stein (Villemaire, Vie en Prose, 14 y 25)*



es ver a la mujer:

... Je laisse l'appareil ouvert sur Wonder Woman... ... Là, Lotte arrive et on dit t'as-tu vu Pink Lady... (id, 15 y 7)

es inscribir a la mujer en la recurrente ficcionalización de su escritura:

je buvais mon café [...], occupée à observer une fille [...]. Elle écrivait sans arrêt [...], l'air complètement absorbée (id, 15). Il devait être 6 heures du matin, lorsque une femme est entrée dans le restaurant. [...] La femme s'installe à une table au fond. Tout au fond. Elle sort un grand cahier, deux stylos qu'elle dépose précautionneusement (sic) sur la table. Elle commande un café. [...] Du regard fait un tour de salle puis plonge entre le ciel et la mer dans son grand cahier. Brossard, Elle serait la première phrase de mon roman, 24; inédito).

Escribir desde la mujer es siempre girar en torno a la memoria: “*Je suis une ténace mémoire blanche*”, dice Théoret (*Nous parlerons...*). Es preocuparse por registrarla, como la misteriosa voz que en *Lueur* escribe la crónica de anónimas mujeres:

Elle était parvenue à ce point du récit où elle ne pouvait refuser ce qu'ils voulaient entendre [...] (P)arle, grand-mère, on a besoin de ton savoir pour continuer la vie, écris, nous te tiendrons la main tremblante, après, tu pourrais bien partir, la moindre petite chose est une parole”. (Gagnon, Lueur, 80).

Escribir como mujer es también trazar un espacio dentro del cuerpo; en tor-

no al cuerpo, alrededor de un deseo en lucha con las convenciones, las leyes y la mujer del César:

Il me fallait un corps devant l'impensable et ce corps je le produirais, omniprésente à l'aube, les nuits d'orage écartant la foudre. Ce corps, je le filtrerais de l'ignorance, du savoir et de l'impensable qui l'accablaient. Ce corps serait une équation de vie à même l'impossible réalité. (Le désert mauve, 27)

Se es mujer como se es un pozo de secretos, y esto no lo ha podido desmentir ni siquiera una escritora tan poco feminista como Yourcenar, que decía que su elección de protagonistas masculinos se debía a que el interior de una mujer es demasiado secreto. *La vie en prose* lo señala indirectamente con su capítulo "*Le livre-sphinx*" (57 ss), relato emblemático del tratamiento del material narrativo en el texto completo: a un tiempo ocultamiento y develamiento, enigma que se representa a sí mismo.

Escribir, para la mujer del Québec, es también releer la historia nacional, la historia literaria y la propia historia femenina; es a veces reescribirlas, a veces examinarlas, cuestionarlas:

L'infra-littérature et la sous-histoire qui paraissaient à Aquin la bad-luck crasse d'un Québec en état de fatigue culturelle, ne sont peut-être que les figures d'une infra-littérature et d'une sous-histoire universelles qui sont le lot d'une condition humaine dont on s'acharne à nommer l'innommable...
(Villemaire, *Vie en Prose*, 197)

Ser mujer *escribiente* significa -y en esto la influencia de las feministas nor-

teamericanas es decisiva- que se escribe desde la teoría de una política referida a la mujer, aunque haya quienes como Lise Gauvin no estén muy convencidas de ello:

J'avoue toutefois ne pas savoir très bien ce qu'est l'écriture au féminin Je n'ai pas encore eu le temps de théoriser sur ce sujet, ni de situer le champ de la littérature féminine/féministe/ au féminin dans le champ de la littérature nationale/ nationaliste/générale au universelle. (Lettres d'une autre, 131-2)

La intertextualidad que practican las escritoras quebequenses no sólo incluye la literatura de creación (nacional y extranjera; masculina y femenina; en francés, como en inglés y hasta en español), no sólo lo paraliterario (en el área musical encontramos con sorpresa el tango), sino también la teoría literaria; desde el régimen serio, como en el caso de *Le désert mauve*, donde una traductora analiza personajes, espacios, objetos de la novela a traducir, o desde el régimen paródico, en la relación que entabla la ficción de Bersianik con el discurso deconstructivista: “plus [le cerveau humain] comte des circonvolutions et d'invaginations, plus il est intelligent” (*l'Euguélonne*, 36; subrayado de Bersianik). El pensamiento teórico también está presente en el texto del “roman archéologique” de Gagnon:

Le grand leurre de l'écriture, pas le seul assurément mais le plus récent, consiste à penser, à prétendre de son mouvement sa déconstruction (Leur, 69)

Y en *La vie en prose* están expresamente presentes la semiótica, Urbino y Todorov, en un desopilante episodio.

El espacio de la escritura femenina está atravesado por la *révolte rimbaldienne*. Se parodia Rimbaud, se lo cita o se lo plagia. “*Elle me fait chier/ Qui?// L'humanité*”, se burla Bersianik (*L'E*. 100). “*Lorsque je me suis mise à*

fréquenter le singulier pluriel des écritures femmes, j'ai dû m'habituer à l'hallucination simple" desvia Gauvin *Lettres...*, 132). Y en todos los textos, cual más, cual menos, se confirma que *je est un autre*.

La mujer, en Quebec, escribe porque "*l'imaginaire (est) un lieu de délivrance, un sol sévère peut-être, mais un sol, enfin, oui, le sol.*" (*Nous parlerons...*, 130). Porque

...l'écriture me donne tous les continents. Toutes les terres et toutes les eaux. [...] Par elle, j'ai exploré les territoires.
(Gagnon, *Toute écriture est amour*, 20).

¿Es marginal ese espacio de la escritura femenina, como se lo suele argumentar tópicamente? No puede serlo, dice France Théoret:

Il ne peut y avoir une alliance simple entre écriture féminine et marginalité puisque la parole des femmes est publique, politique, plurielle (cuestionario inédito).

Tampoco cree mucho en ello Madeleine Gagnon. Una escritura femenina sólo podía ser marginal

(t)ant que les femmes étaient globalement coupées de l'écriture (pour des raisons de domination-sujétion-exclusion-aliénation historiques) et c'est de moins en moins le cas. (cuestionario inédito)

Pero sí es el lugar de una vigorosa deconstrucción de lenguajes, géneros, roles y temas, "*pulsion, ou imaginaire, différents*", manifiestos "*dans la manière ou le style*", que tienen "*des répercussions sur l'organisation et l'investissement*

du langage”, según Gagnon (cuestionario inédito). Es una escritura que procede a un “*renouveau d’ordre sémantique bien plus que syntaxique*”, según Théoret, para quien en nuestros días *l’idée d’une écriture au féminin est plus diffuse*”. (cuestionario inédito).

En los años claves de su impetuosa emergencia, la escritura femenina en el Quebec se ha resuelto a veces en dolor del parto del lenguaje:

Je te dis que les mères de cette communauté n’ont eu d’accès à la parole qu’à partir du silence des pères (Nous parlerons...);

a veces en el placer de las palabras y los sonidos, en el juego que remite a la infancia -otro mundo secreto- y a las relaciones con la madre. Son las relaciones de “hipertrofia” a que alude en su clásico libro sobre el postmodernismo Brian McHale (137ss): “*Jamais je ne t’écris si fort. Jamais je ne t’ai cru si fort. Jamais je ne te crie plus.*” (*Leur*, 19). O los juegos conceptuales casi bizantinos basados en relaciones de homonimia, hiponimia y antinomia, juegos de “apropiación”, tan visibles en las escrituras de Bersianik y de Villemaire. O el ludismo barroco del eco:

... elle commença à donner sa conférence de presse par le mot NULLE qui avait la forme d’une libellule [...] puis qui s’amplifia en stéréo et se répercuta d’écho en écho...; ... on dirait bien que cette drôle de breloque baroque et sans réciproque dans mon anatomie... (l’Euguélonne, 15 y 43; negritas mías).

Pero no siempre la relación con el lenguaje es gozosa. A menudo, la escritura femenina es el espacio desgarrado, donde el relato se ve suplantado por una

expresión fragmentaria, jadeante, incompleta, mal formulada, que no conserva ya las ligazones lógicas, donde no hay más causas ni consecuencias:

Le déplacement inhabituel, interminable. Presque seule à cette heure encore, sous la pleine lumière, trop voyante, trop livrée à la petite démarche qu'elle juge d'avance insensée. [...] Brouillages. Comme s'il ne fallait plus. (Nous parlerons..., 81)

Es que el espacio de la escritura femenina es conflictivo. Escribir desde una voz-mujer y desde una teoría de la mujer es a menudo estar obligada a demostrar casi todo. Estelle Irizarry cita a Hélène Cixous:

*...me digo lo terrible que es tener que pasar tantos meses de nuestra existencia tratando de dar pruebas, cayendo en la trampa de la interpelación crítica, dejando que os conduzcan ante el tribunal donde nos dicen " Vengan las pruebas; expliquennos lo que es la escritura femenina o la distinción sexual. (De Susan Sellers, ed., *Writing Differences: Reading from the Seminar of Hélène Cixous*. Stony Stratford, Open University, 1988. Traducción de Irizarry en "*Idiolecto estilístico...*)*

Y puesto que la mujer es muchas veces víctima del cliché, escribir en femenino suele ser transitar voluntaria y metódicamente el espacio del estereotipo. Desde la doble isotopía que Janet Paterson subraya en *La vie en prose* (La vida en rosa/ la prosa) el rosa se convierte en un leit-motiv total de la escritura de Yolande Villemaire. Elección emblemática -que no es nueva para las feministas, por cierto- que vira y alterna con el negro del melodrama. Esbozado en otros textos (*Vava*,

por ejemplo) el melodrama se exaspera en *La constellation du cygne*, folletín a la manera de Manuel Puig, en el que Celia Rosenberg, prostituta y judía francesa, se enamora de un oficial alemán durante la ocupación. El cliché es perfecto y el erotismo acentuado. De la misma estirpe que *Boquitas pintadas*, *Constellation* es una baraja en que los signos se mueven, se atraviesan y mutan, encubriendo una metaforización de *todas* las dificultades de ser, entre ellas la del canadiense-francés. Y muestra, además, hasta qué punto la escritura de las mujeres, en el Quebec, está entretrejida de paraliteratura: formas modernas del drama y la ficción populares, aun radiales y televisivas, canciones y novelas de espionaje.

La distribución de espacios en la escritura femenina implica la presencia del otro, el hombre. En el mundo de *L'Éguélonne* -discurso claramente feminista que procura sin embargo sobrepasar las categorías de masculino y femenino - hombre y mujer son el campo de mutuas *lecturas del papel del otro-*, el ser humano mismo, como una escritura, se dibuja en el seno materno "*en décrivant des ronds et des déliés*". (25).

La escritura femenina es también el espacio del origen, desde el ejercicio de la *lengua materna* -aunque "*Si par langue maternelle on entend une langue familière, accueillante et rassurante, alors je dirais qu'on n'écrit jamais dans la langue maternelle*", sostiene Brossard (*Lettres québécoises*, 57, 1990, 12)- hasta la reivindicación del vientre originario. Así, Brossard escribe *origyne* (art. cit., id) y Bersianik reescribe en *L'Éguélonne* un desopilante e irreverente Génesis:

*Au commencement était la Roche, dit l'Éguélonne.
//Et la Roche s'est faite chair et elle habita en dedans de
vous. (47)*

Escritura que se denuncia edípica,

*Car la fille ne peut procéder que de la Mère et nourrit
inconsciemment le dessein d'éliminer définitivement la*

Cerveille Supérieure qu'elle trouve trop proche de la Mère dans cette position. (L'E, 51- 52)

Y que confina al vértigo absoluto:

Car Eve engendra Sarah qui engendra Rachel qui engendra Ruth qui engendra Esther qui engendra Judith qui engendra La Samaritaine... (L'E, 52)

La literatura de Bersianik es subversión, reescritura, mofa, destrucción del Libro, juego profanador que en la inversión y el trastnueque busca invertir también la Historia a través de un humor más que agresivo.

Es notable la coincidencia de esta escritura femenina, a veces irritante, siempre de un modo u otro combativa, divertida y desconcertante, con el postmodernismo literario: la dificultad de ser y de expresarse coincide con el descentramiento del sujeto, con el conflicto permanente. *Lueur*, por ejemplo, no resuelve el sujeto femenino. Y están por supuesto presentes todos los demás rasgos, por demás conocidos, como la confusión de todos los planos ontológicos y el peso de la parodia.

Pero un rasgo esencial de esta escritura es que, lejos de ser mero juego, tiene un importante "mensaje" que transmitir. Obligada a entrar en la posmodernidad después de una modernidad casi inexistente, la escritura femenina en el Quebec adopta una máscara que es arma y poder. Las escritoras del Quebec no olvidan con Brossard que "*Ecrire 'je suis une femme' est plein de conséquences*". Y son plenamente concientes, con Gagnon, de que "*Toute écriture est de l'amour, par amour, en amour, et son objet, ou sa tâche, ou son bonheur, consiste à se frayer un passage, plus ou moins lucide, plus ou moins heureux, entre EROS et THANATOS.*" (*Toute écriture...*, 23)

BIBLIOGRAFIA

- BERSIANIK, Louky:** *L'Euguélonne. Roman Tryptique.* (Montréal, Les Editions La Presse, 1976: L'E)
- BROSSARD, Nicole:** *Le désert mauve.* Montréal, l'Hexagone, 1987. "Elle serait la première phrase de mon roman". Inédito. Cuestionario inédito, enviado a B.A.
- GAGNON, Madelaine:** *Lueur, roman archéologique* (Montréal, VLB éditeur, 1979: *Lueur*)
Toute écriture est amour. Autographie 2. Montréal, VLB, 1989. Cuestionario inédito enviado a B. A.
- GAUVIN, Lise:** *Lettres à une autre. Essai/fiction.* Montréal, L'Hexagone, 1987.
- THÉORET, Frances:** *Nous parlerons comme on écrit* (Montréal, Les Herbes Rouges, c. 1980: *Nous Parlerons...*).
- VILLEMAIRE, Yolande:** *Meurtres à blanc* (Montréal, Les Herbes Rouges, col. Typo, 1986; primera publicación 1974).
La vie en prose (Montréal, Les Herbes Rouges, col. Typo, 1980; VP)
La Constellation du Oygne (Montréal, Les éditions de la pleine lune, 1985, *Constellation*)
Vava (Montréal, L'Hexagone, 1989).
- ARGUIN, Maurice:** *Le roman québécois de 1945 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération.* Montréal, L'Hexagone, 1989.
- CIXOUS, Hélène:** "The laugh of the Medusa". En Hazard Adams & Leroy Searle. eds. *Critical Theoriesince 1965.* Reimpresión. University Presses of Florida, Florida State University Press, 1989.
Dictionnaire des écrivains québécois contemporains. (Union des écrivains québécois). Recherche et rédaction Yves Légaré. Montreal, Québec/Amérique, 1983.
- HUTCHEON, Linda:** *The Politics of Postmodernism.* London & New York, Routledge, 1989.
- IRIZARRY, Estelle:** "Computer-Assisted Investigation of Gender-Related Idiolect in Octavio Paz and Rosario Castellanos". En *Computers and the Humanitis*, 26, 1993, 103-117.
- JARDINE, Alice A.** "Gynesis". En H. Adams & L. Searle (V. CIXOUS).
- KRISTEVA, Julia:** "Women s' Time". En H. Adams & L. Searle (V. CIXOUS).
- MC.HALE, Brian:** *Postmodernist Fiction.* New York - London, Methuen, 1987.
- PATTERSON, Janet:** *Momentspostmodemesdans le romanquébécois.* Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- SHOWALTER, Elaine:** "Piecing and Writing" En Nancy K. Miller, ed. *The Poetics*

of Gender. New York and Oxford, Columbia University Press, 1986.

WEEDON, Chris: *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. 3 reimpression. s.l., Basil Blackwell, 1989.

WITTIG, Monique: *"The mark of gender"*. En Nancy K. Miller, ed. (V. SHOWALTER).

Segunda Parte

**LO FANTASTICO, LO MARAVILLOSO
EL CUENTO DE HADAS**

**LE FANTASTIQUE, LE MERVEILLEUX,
LE CONTE DE FEES.**

L'UNIVERS IMAGINAIRE DANS LE ROMAN "LE CHEVALIER AU LION" DE CHRETIEN DE TROYES

Lilia Elisa Castañón
Universidad Nacional de Cuyo

Au Moyen Age, dans les romans courtois qui se rapportent à la légende arthurienne, l'univers réel est doublé d'un univers imaginaire qui se peuple d'êtres fantastiques, géants, monstres; d'objets magiques qui nous submergent dans l'irréel. Les chevauchées du héros solitaire pénètrent sur des terres fantastiques hors toute frontière, rencontrant le long des routes d'étranges créatures. C'est dans ces récits merveilleux que l'imagination d'une société particulière s'exprime avec poésie et même avec humour.

De la main de Chrétien de Troyes, considéré à juste titre l'un des plus brillants romanciers du Moyen Age, nous abordons un univers de fiction.

Nous nous proposons de relever et d'étudier quelques motifs merveilleux et des thèmes fantastiques qui apparaissent dans le roman *Le Chevalier au lion*, la plus belle réussite de Chrétien de Troyes.

Le Chevalier au lion raconte les aventures d'Yvain, (1) chevalier noble et vaillant qui, après bon nombre d'exploits, arrive à conquérir un fief et une dame,

Laudine. Il faut cependant se garder de trop simplifier cette histoire d'amour.

Dès le début du roman, le récit de Calogrenant nous transporte, grâce à la magie d'un nom, dans un pays de légende: Brocéliande (2). C'est ainsi que nous quittons le monde des hommes, la cour du roi Arthur, pour être désormais dans le lieu élu de tous les enchantements, et tout particulièrement de ceux qui se rapportent à la fontaine magique. Dans cette forêt se produit la rencontre du chevalier avec un rustre monstrueux

Je vis qu'il avait une tête énorme, plus grosse que celle d'un roncín ou d'une autre bête, des cheveux en mèches, un front pelé, qui avait plus de deux mains de large, des oreilles moussues et immenses, comme celles d'un éléphant, des sourcils énormes, un visage plat, des yeux de chouette, un nez de chat, une bouche fendue comme un loup, des dents de sanglier, pointues et rousses, une barbe noire, des moustaches en broussaille, et le menton soudé à la poitrine, une échine longue, tordue et bossue. (3)

Chrétien de Troyes s'attarde avec minutie sur le portrait de cet être dont la laideur le rend plus proche de la bête que de l'homme. En plus, il garde, en maître, des animaux sauvages s'en faisant craindre. Son aspect, presque inhumain, puisqu'il tient du géant brutal, du diable et de la bête, étonne Calogrenant. Il lui demande, croyant être en présence d'un être diabolique "- Allons dis-moi si tu es ou non une créature bonne? "(4). Le rustre lui assure qu'il est un homme qui ne change jamais d'aspect. Nous apprenons donc qu'il ne s'agit pas du diable car celui-ci revêt souvent différentes formes.

Non loin de cet endroit-là se trouve la fontaine merveilleuse qui bout et cependant ses eaux sont plus froides que le marbre. Cette fontaine magique est à l'ombre d'un pin, faite d'un bloc d'émeraude, serti de rubis plus flamboyants que le soleil à l'aube. Calogrenant, et plus tard Yvain versent de l'eau sur la pierre évidée,

sachant que le geste déclenchera une série d'enchantements qui commence par une tempête d'exceptionnelle intensité

...je vis le ciel se déchirer si violemment que les éclairs venaient me frapper les yeux de plus de vingt côtés, et les nuées, dans un énorme chaos, déversaient pluie, neige et grêle.

(5)

En plus, Calogrenant, et par la suite Yvain devront affronter un péril plus précis: le "*chevalier de la fontaine*" accouru pour les défier.

Selon Jean Frappier, le thème de la fontaine merveilleuse amalgame de vieux rites de magie sympathique, de hiérogamie et de substitution violente, dont les traces se retrouvent dans plus d'une mythologie et d'un folklore; toutefois son association avec le déchaînement de la tempête, avec la rencontre de "*l'hôte hospitalier*" et du pâtre monstrueux, mène plus précisément vers une origine celtique. (6) Cette fontaine magique est semblable à la fontaine de Barenton, de Wace (7), dans la forêt de Bréchéliant où les chasseurs assoiffés puisent de l'eau avec leur cor et arrosent le perron, geste qui fait pleuvoir et déclencher d'autres merveilles (8).

Il y a dans le roman *Le Chevalier au lion* d'autres prodiges, souvenirs d'une légende, tel l'anneau magique donné à Yvain par la servante Lunette (9) qui lui permet de devenir invisible.

...il avait la même vertu que l'écorce sur le tronc: elle le recouvre et n'en laisse rien voir mais il faut le saisir en tenant la pierre enfermée dans son poing. (10)

Grâce à cet anneau Yvain échappe au tumulte des gens du château dont il a tué le seigneur, Esclados le Roux

(l'assassin) est encore ici, j'en suis sûr, à moins que nous ne soyons tous victimes d'un sortilège ou que les diables ne nous l'aient dérobé. (11)

Cet anneau magique rappelle la légende de l'anneau de Gygès qui le rend, lui aussi, invisible en tournant vers l'intérieur le chaton de la bague (12).

Quand Yvain part pour accomplir de nouvelles prouesses, Laudine lui donne, elle aussi, un anneau merveilleux, symbole de fidélité et garantie de protection

...je vais vous dévoiler les propriétés de sa pierre: aucun amant sincère et fidèle ne peut subir la prison ou être blessé, aucun mal ne peut lui arriver, pourvu qu'il le porte et qu'il pense à son amie; il en advient plus robuste que le fer. Cet anneau sera votre écu et votre haubert. (13)

Plus tard, Yvain sera soigné de sa folie d'amour, lors de la perte de Laudine, grâce à un onguent magique préparé par la mystérieuse Morgue (14), connue par ses dons de guérisseuse.

Les bienfaits de la vaillance du chevalier lui valent l'exemplaire compagnonnage du lion, animal sorti du bestiaire fabuleux. Le thème du lion fidèle dérive de l'anecdote d'Androclès dont l'histoire touchante racontée par Aulu-Gelle et Sénèque se serait passée au commencement de l'ère chrétienne. Une fois le lion sauvé par Yvain d'un serpent gigantesque, cracheur de feu, le fauve le suit avec un attachement constant. Cette lutte qui met le lion aux prises avec le serpent a une importance symbolique: c'est le combat qui oppose le bien et le mal. Le bien est représenté par le lion, animal noble entre tous et le mal, par le serpent, qui a les caractéristiques d'un dragon. Cette figure du mal est vaincue grâce à l'intervention d'Yvain qui secourt non une bête sauvage quelconque mais le lion qui représente

les plus hautes vertus de l'époque médiévale: courage et fidélité. Les interventions du lion dans les prochains combats qu'entame Yvain, renforce encore cet aspect d'une lutte du bien contre le mal. Dès lors le héros, pour cacher son nom, s'appellera "*Le Chevalier au lion*", défenseur des causes nobles.

Pour ceux qui voient "*la compagnie du lion qui est couché à côté de lui, aussi paisiblement qu'un agneau*" (15), il s'agit d'une réalité impossible, apparentée certainement au miracle. Les autres personnages s'étonnent face à ce fait sumaturel (16).

Dans ses combats Yvain n'affronte pas des humains, ses adversaires sont des puissances merveilleuses ou diaboliques. C'est le cas de la lutte que le héros mène contre Harpin de la Montagne. Ce géant s'apparente au criminel et au maniaque sexuel. Il a déjà tué deux des six fils du seigneur du château et va assassiner les autres quatre s'il ne lui livre pas sa fille

qu'il abandonnera pour le plaisir aux plus vils et aux plus répugnants coquins qu'il pourra trouver dans sa maison (17)

Les gens du château sont horrifiés par ce personnage fantastique qui par sa nature de géant et sa peau d'ours appartient doublement au monde maléfique. La victoire du "Chevalier au lion" symbolise le triomphe du bien sur le mal.

Les exploits du chevalier errant se succèdent. Yvain pénètre dans le château de Pesme Aventure, lieu féerique, souvenir de l'Autre Monde des Celtes pour qui le pays des morts, des dieux et des fées n'est pas coupé du monde des vivants. Ce château est confié d'une part à une accueillante mais passive famille seigneuriale, d'autre part à deux monstres sanglants: les dieux infameaux. Yvain ne tarde pas à affronter les deux nétuns (18), devenus des combattants à l'armure noire

Alors surgissent, hideux et noirs, les deux fils du nétun; chacun d'eux tient un bâton de cornouiller cornu, renforcé de plaques de cuivre et cerclé de fils de laiton. (19)

"Le Chevalier au lion" écrase les deux diables, abolit dans le château une cruelle coutume et libère trois cents prisonnières captives de l'Autre Monde, obligées à tisser sans trêve des étoffes de soie et de fils d'or. Ces ouvrières évoquent les âmes prisonnières de l'Enfer que, comme dans quelques légendes mythologiques, le chevalier doit délivrer. Ce qui attire l'attention dans cet épisode c'est la combinaison habile du réalisme et du fantastique, le réalisme exprimé par la plainte amère des tisseuses de soie à cause de leur salaire de famine et de leurs misérables conditions de vie. Chrétien de Troyes fait probablement allusion à l'industrie de la soie qui commence à apparaître au Moyen Age en Champagne. Le fantastique est représenté par le cadre même de cette aventure, le château de Pesme Aventure; la provenance des captives, l'Ile-aux-Pucelles considérée une île paradisiaque dont parlent les récits irlandais; le combat contre les fils du néton; le tribut exigé de trente jeunes filles. Il est à remarquer que l'aventure merveilleuse de l'Autre Monde désigne une élite, elle est réservée au héros prêt à surmonter des épreuves redoutables et énigmatiques, c'est le cas du *"Chevalier au lion"*.

En guise de conclusion, le merveilleux, le fantastique, le féerique sont partout présents ou prêts à intervenir. Il n'est que de s'arracher à la quotidienneté pour atteindre des royaumes inouïs où s'unissent, grâce à l'art de Chrétien de Troyes, fantaisie et raison.

Au début, Yvain dissimule son intention de tenter l'aventure. Cependant, il devient par ses vertus et ses qualités exceptionnelles le chevalier exemplaire. Grâce aux exploits merveilleux, tel le combat avec le géant Harpin de la Montagne au celui qui l'affronte aux deux fils du diable, le héros découvre le sens de ses propres actes, voire de sa vie.

Le romancier médiéval dépasse l'univers imaginaire, associe de la façon la plus heureuse le merveilleux, le fantastique, le féerique avec la réalité qui l'entoure.

L'auteur rencontre dans la matière de Bretagne le sujet de ses récits, la fiction arthurienne apporte avec elle outre l'encadrement de l'intrigue, des thèmes fabuleux qu'il tâche d'humaniser.

C'est ainsi que les personnages fantastiques tendent vers plus de vérité morale. Il faut dépasser les apparences, pénétrer les rapports mystérieux, le jeu des

symboles pour découvrir le but poursuivi par le poète: plaire et instruire à la fois. Ainsi advient-il qu'à l'enchantement, cette sorte de sorcellerie évocatoire qui sollicite les imaginations, l'écho d'un enseignement se fait sentir. Chrétien de Troyes associe aux contes merveilleux et fantastiques des faits réels avec le désir de les améliorer par la vision de l'idéal. Tâche exemplaire.

NOTES

- 1- Yvain, fils d'Urien roi du pays de Reghed, que les Gallois nomme Owein.
- 2- Ce nom paraît être une création de Chrétien de Troyes sur le nom d'une forêt, Brécilien, Bréchéliant, célèbre dans les légendes bretonnes et qui est le nom ancien de la forêt de Paimpont, près de Rennes. En transformant ce nom, Chrétien de Troyes nous y fait entendre "broce" (broussaille) et "lande". Cf. Chrétien de Troyes - Le Chevalier au lion. Paris. Flammarion. 1990. p. 364.
- 3- Chrétien de Troyes *Le Chevalier au lion* traduit de l'ancien français par Michel Rousse. Paris. Flammarion. 1990. p. 56-57.
- 4- Ibid. p. 58.
- 5- Ibid. p. 63.
- 6- **Frappier, Jean:** *Chrétien de Troyes. L'homme et l'oeuvre.* Paris. Hatier-Boivin. 1957. Cf. p. 157.
- 7- Wace, trouvère anglo-normand, naît dans l'île de Jersey au début du XIIe siècle.
- 8- "La fontaine de Barenton sourd sur un des côtés du perron. Les chasseurs ont coutume de se rendre à Barenton lorsqu'il fait très chaud (...) C'est là qu'on peut voir les fées, si les Bretons ne nous mentent pas, et bien d'autres merveilles; il y a là des nids d'autours et grande abondance de cerfs; ... (traduction vers 6377-6392 "Roman de Rou" publié par A. J. Holden. Paris. Société des anciens textes français. 1971. p. 121-122).
- 9- Lunette ou Lunete.
- 10- **Chrétien de Troyes.** Op. cit. p. 90.
- 11- Ibid. p. 94.
- 12- Gygès, ancêtre mythique de la famille royale de Lydie. Palton raconte comment, après un tremblement de terre, il découvrit une caverne qui contenait un cheval de bronze creux, dans lequel gisait un corps d'une taille supérieure à celle d'un homme. Gygès retira un anneau du doigt de ce corps, découvrant ainsi qu'il devenait invisible. Il se rendit à la cour, où, en utilisant son pouvoir, il séduisit la reine et tua le roi, tout en restant invisible; ainsi il advint roi (...) v. Dictionnaire de la mythologie de M. Grant et J. Hazel. France. Seghers. 1975. p. 162.
- 13- **Chrétien de Troyes.** Op. cit. p. 165.
- 14- Avant Chrétien de Troyes, Geoffroi de Monmouth, dans une "Vie de Merlin", en latin, avait raconté qu'Arthur, après avoir livré sa dernière bataille, avait été accueilli dans l'Insula Pomorum, c'est-à-dire en Avalon, par Morgue qui l'avait soigné de ses blessures. Ces

mentions faites sans insister davantage gardent au personnage une part séduisante de mystère.

15- Chrétien de Troyes. Op. cit. p. 230.

16- Ce fait rejoint les pieux récits où le lion se fait serviteur de quelque saint (par exemple Saint Jérôme)

17- Chrétien de Troyes. Op. cit. p. 223.

18- Le nê tun est une variété de diable. Ce mot, dont l'origine remonte au nom de la divinité latine de la mer Neptunus, a subi bien des transformations et est devenu en français moderne lutin. L'union d'une femme avec un diable est un thème qui a la faveur de la littérature d'inspiration bretonne.

19- Chrétien de Troyes. Op. cit. p. 300.

IMAGENES DESHUMANIZANTES EN LA OBRA DE FRANÇOIS RABELAIS

Susana G. Artal
Universidad de Buenos Aires

El objetivo de esta comunicación es estudiar algunas de las imágenes en las que Rabelais establece una relación entre un elemento humano (que llamaré A) y un elemento no humano (que llamaré B). El primer término (A) puede ser un ser humano o una parte del cuerpo humano. El segundo elemento (B) puede ser un animal (o parte de un animal) o un objeto.

Las imágenes de este tipo son muy numerosas en la obra de Rabelais y no constituyen un rasgo estilístico aislado sino que se integran como uno de los elementos con que el autor construye la imagen grotesca del cuerpo humano. Esto porque, recordando los conceptos enunciados por Bakhtin (1970, cfr. Introducción y Cap. V), una de las características fundamentales del cuerpo grotesco es su carácter cósmico e ilimitado. El cuerpo grotesco “*representa el conjunto del mundo material y corporal en todos sus elementos*” y es, por lo tanto, un cuerpo abierto, que carece de límites precisos con el mundo. Muy por el contrario, está “*mezclado con el mundo, con los animales, con las cosas*” (Bakhtin 1970, 36).

Para estudiar este tipo de imágenes, que llamaré en general *deshumanizantes*, he partido de su relevamiento en *Pantagruel*, *Gargantua*, *Tiers*

y *Quart Livre*, excluyendo de mi campo de trabajo el *Cinquiesme Livre*, acerca de cuya autenticidad aún subsiste la polémica. Este relevamiento permitió establecer una clasificación a partir de la cual pude analizar la frecuencia con que los diversos tipos de imágenes definidos aparecen en cada uno de los libros de Rabelais y en el total de su producción. Los resultados así obtenidos permiten sacar conclusiones acerca de las tendencias estilísticas del autor y su evolución en el conjunto de la obra.

Dada la riqueza y complejidad de los procedimientos constructivos empleados por Rabelais, resulta imposible exponer, en los límites de esta comunicación, el total del trabajo realizado. Por lo tanto, limitaré esta exposición a presentar en un cuadro el conjunto del sistema clasificatorio propuesto y describir un grupo particular de imágenes deshumanizantes: aquellas en las que se establece una relación de semejanza no circunscripta en la que ambos términos de la relación -el humano y el no humano- están explícitamente mencionados.

Cuadro clasificatorio de las imágenes deshumanizantes en la obra de Rabelais

El cuadro que sigue sintetiza el sistema de imágenes deshumanizantes empleado por Rabelais:

I DESHUMANIZANTES	I. Con mención explícita de B	a. de semejanza no circunscripta	1. A (o parte de A) es (parece) B 2. B (por A o parte de A) 3. x parte de A es x parte de B 4. x parte de A es B 5. A es x parte de B 6. A1 + A2 es (parece) B	
		b. de semejanza circunscripta por	1. el desarrollo de una acción	1. A realiza la acción x como B 2. A sufre la acción x como si fuera B 3. A haciendo x parece B haciendo y 4. A parece B haciendo x
			2. una característica de A	1. A posee x cualidad como B 2. A posee x parte propia de B
	II. Sin mención explícita de B	a. A (o parte de A) + sintagma verbal asociado a B b. A (o parte de A) + modificador asociado a B		

A continuación, intentaré una caracterización del grupo que aparece incluido en el cuadro como I.a. Como la clasificación abarca tanto las imágenes animalizantes como las cosificaciones, en todos los casos en que sea posible, ejemplificaré con dos imágenes: una animalizante y una cosificante.

Imágenes con mención explícita de B e imágenes sin mención explícita de B. Semejanza circumscripta y no circumscripta.

En primer lugar, es necesario distinguir las imágenes en las que el elemento B aparece directamente mencionado de aquellas en las que el elemento B no figura explícitamente sino que es aludido mediante sintagmas relacionados con él. Esta distinción se puede ejemplificar observando los dos casos siguientes:

1) *Frère Jan les reguardoit de cousté, comme un chien qui emporte un plumail* (QL, OC, 717) (1)

2) [refiriéndose al hambre] [...] *pour à laquelle remédier abaye l'estomach.* (TL, OC, 416)

En ambos ejemplos aparece un elemento humano relacionado con un animal (el perro). Pero, mientras, que en el primero el elemento B está mencionado directamente, en el segundo el elemento B no está presente sino aludido. En este caso, la referencia del segundo ejemplo es inequívoca porque el verbo empleado es el que designa específicamente el grito del perro. La mecánica del ejemplo 2 podría resumirse diciendo que, al asignarle a A una acción propia de B, aunque B no esté mencionado, se establece una relación entre A y B.

Entre las imágenes en las que el elemento B está explícitamente mencionado -grupo extremadamente amplio pues a él pertenece la mayoría de las imágenes deshumanizantes en la obra de Rebelais- he creído conveniente diferenciar dos subgrupos, de acuerdo con los criterios que paso a detallar.

En las imágenes deshumanizantes se establece una relación de semejanza (que puede llegar inclusive a la identidad) entre la totalidad o una parte de un ele-

mento humano (A) y la totalidad o una parte de un elemento no humano (B). Pero hay imágenes en las que la validez de la relación de semejanza entre A y B aparece circunscripta, limitada por circunstancias determinadas y hay imágenes en las que la relación establecida no está limitada por circunstancia alguna. Llamaré a las primeras *imágenes de semejanza circunscripta* y a las segundas, *imágenes de semejanza no circunscripta*.

La limitación de la validez de la relación entre A y B, en la obra de Rabelais, se realiza en general mediante una acción (la semejanza es válida cuando uno de los términos realiza o sufre una cierta acción) o mediante una característica (la semejanza es válida solo para cierta característica de A). Observemos los siguientes ejemplos:

- 1) [las viejas] *ce sont vrais chiens de monstre* (TL, OC, 429).
- 2) [Panurge estaba] *eximé comme un haran sorot* (P, OC, 271).
- 3) [Gragantua] *pleuroit comme une vache* (P, OC, 226).

En el primer caso, la imagen no está circunscripta por ninguna circunstancia, es siempre válida. En los ejemplos siguientes, en cambio, la comparación tiene límites precisos. Gargantúa no es ni parece una vaca en cualquier circunstancia: la relación solo es válida cuando llora. Panurge no es ni parece un arenque ahunado, esta relación solo se aplica a su delgadez.

En imágenes como la del ejemplo 1, el grado de deshumanización que sufre el elemento A es mucho mayor que en imágenes como las de los ejemplos 2 y 3.

Imágenes de semejanza no circunscripta

Este tipo de imágenes puede referirse a la totalidad de A y de B o a una parte de A y una parte de B. Dentro de este subgrupo, podemos diferenciar seis formas o esquemas distintos de imágenes.

1. A es (parece) B

Se establece una relación de identidad o de semejanza entre la totalidad de

ambos elementos. Esta relación se manifiesta mediante la mención explícita de A y de B vinculados por un nexa como los verbos *ser* o *parecer*:

[Pantagruell] *de sa faulx (c'estoit Loup Garou) abbatoit l'herbe d'un pré (c'estoyent les géans) [...]* (P, OC, 332.).

[Pierre Ramus] *est un fin et cauld renard* (QL, OC, 573).

Otra manera de estructurar este tipo de imágenes consiste en colocar a uno de los términos como aposición del otro:

[...] *feut faict un joyeux mariage d'une poyre, femme bien gailallarde [...]* avecques un jeune fromaige [...] (QL., OC, 608).

Panurge, le veau [...], tu feroys beaucoup mieulx nous aydant ici [...] (QL, OC, 636).

2. B (porA)

La relación es, en estos casos de identidad entre la totalidad de A y de B, pero el elemento A no es mencionado. De ese modo, la relación entre ambos términos se establece mediante una metáfora, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos.

Al referirse a Panurge, Frère Jean lo llama “*grand veau pleurant*”, “*ô veau marin*” (WL, OC, 644). El narrador explicita los efectos fisiológicos del miedo de Panurge diciéndonos: “*Car un des symptômes et accidens de paour est que par luy ordinairement se ouvre le gischet du serrail onquel est à temps la matière fécale retenue.* (QL, OC, 763).

3. x parte de A es x parte de B

La relación se establece entre partes, una parte de A es o parece una parte de B:

Quaresmeprenant (dist Xenomanes), quant aux parties internes a (au moins de mont temps avoit) la cervelle en grandeur, couleur, substance et vigueur semblable au couillon gausche d'un ciron masle. [...] les os pêtreux, comme un plumail. [...]. Le plèvre comme un bec de corbin. (2) (QL, OC, 665).

No he encontrado imágenes cosificantes que correspondan a este esquema.

4. x parte de A es (parece) B

La relación, en estos casos, se establece entre una parte del elemento humano y la totalidad de B. Ejemplificaré recurriendo nuevamente al retrato de Quaresmeprenant, quien, además de los atributos que señalamos más arriba, tenía:

Les additamens mammillaires comme un bobelin 3 [...] Les cartilages comme une tortue de guarigues 4. Les adènes, comme une serpe. [...] Le membre comme une pantophle. (QL, OC, 665-667).

5. A es (parece) x parte de B

En ejemplos de este tipo, la relación de semejanza o identidad se establece entre la totalidad del elemento humano y una parte del término no humano. Este tipo de imágenes no es frecuente en la obra de Rabelais y solo he detectado casos que corresponden a este esquema en imágenes animalizantes.

Refiriéndose a uno de los peregrinos que Gargantua come en ensalada, por ejemplo, Grandgousier dice: *-Je croy que c'est là une corne de limasson [...]* (G, OC, 156).

6. A1+ A2 es (parece) B

Este tipo de imágenes está vinculado con el juego de palabras. Lo característico de este esquema es que la relación se establece entre varios elementos hu-

manos, cuya alianza se relaciona con un elemento no humano. Solo he encontrado este tipo de imágenes en casos de cosificación y, específicamente en el capítulo IX del *Quart Livre*.

Escuchemos, por ejemplo, el saludo que se dirigen dos de los habitantes de la isla Ennasin:

L'un appelloit une aultre: mon verd. Elle l'appelloit son coquin. "Il y a bien là (dist Eusthenes) du ver~~d~~coquin 5. [...] "Hay, hay, hay! Tant y a que ne vous veidz, Muse! - Je vous voy (respondit-elle), Corne, volontiers! - Accouplez-les (dist Panurge) et leur soufflez au cul: ce sera une cornemuse" (QL, OC, 606-607).

Las imágenes animalizantes o cosificantes referidas al cuerpo humano, a cuyo estudio nos hemos asomado, plasman, en el plano del lenguaje, la confusión del cuerpo y el mundo propia del realismo grotesco. Pero a su vez, inscriptas en una visión general del cuerpo humano y sus relaciones con el mundo, cuyas profundas raíces tradicionales analiza Bakhtin, estas imágenes están impregnadas -por así decirlo- de las concepciones del realismo grotesco. En ellas se manifiestan con particular nitidez los rasgos constitutivos del canon grotesco (no individualización de la figura humana, predilección por las partes corporales que comunican cuerpo y mundo -orificios y protuberancias- rebajamiento ambivalente de lo serio o lo solemne, posibilidad de funcionamiento independiente de las partes del cuerpo).

NOTAS

- 1- La palabra *plumail* significa: "Bout d'aile d'une volaille encore garni de ses rémiges et jeté par le cuisinier" (OC, G, cap. 35, n. 15). Todas las citas de textos de Rabelais en esta comunicación, corresponden a la edición de Demerson incluida en la sección de Obras citadas. Se han empleado las siguientes abreviaturas: P = Pantagruel, G= Gargantua, TL = Tiers Livre, QL = Quart Livre.
- 2- *Corbin* significa cuervo.
- 3- *Bobelin*: "chaussure rustique à fortes semelles [...] Le Double (**Rabelais anatomiste**) entend: peloton de fil" (QL, "*Index verborum*", ed. cit. de R. Marichal, 352).
- 4- "Tortue de guarigues: du languedoc, **garrigo**" (Sainéan, *La langue de Rabelais*, II, 187. "*La tortue de guarigues = la tortue terrestre: les cartilages de Quaresmeprenant, au lieu d'être lisses, sont creusés de sillons comme sa carapace*" (QL, "*Index verborum*", ed. de Robert Marichal, Gèneve, Droz, 1947, 380).
- 5- "Verdcoquin: ver-coquin, vers qui se développe dans la tête du mouton et lui donne le vertige, puis vertige." (Ibid., 412).

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikkaïl:** *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- LE DOUBLE (Dr.):** *Rabelais anatomiste et physiologiste*, Paris, 1899, in 8^e.
- RABELAIS, François:** *Oeuvres Complètes*, (ed. Guy Demerson) Paris, Seuil, 1973.

LA TENTATION DU FANTASTIQUE CHEZ EMILE ZOLA CONTEUR

Pierina Lidia Moreau
Universidad Nacional de Córdoba

Le sujet choisi pour cette communication peut surprendre: Zola, chef de file du naturalisme, tenté par le fantastique? ce matérialiste, qui soutenait que la littérature serait scientifique ou ne serait pas, signant des contes merveilleux? C'est que, cachés sous l'immense fresque des *Rougon-Macquart*, les autres aspects de l'oeuvre du grand écrivain sont très peu connus, surtout hors de France. Mais il faut rappeler que, avant de devenir le chef incontesté du naturalisme, Zola a commencé sa carrière littéraire en tant qu'auteur de contes et de nouvelles.

Ses débuts littéraires (selon la chronologie établie par Roger Ripoll (1) peuvent se placer entre 1859 et 1864. En 1859 il publie *La Fée amoureuse*, son premier conte merveilleux qu'il reprendra dans son recueil des *Contes à Ninon* publié en 1864, placé dans le cadre général de sa Provence.

La période suivante, que Roger Ripoll appelle "*Années de journalisme*", s'étend entre 1865 et 1874. Ici le romancier est plus actif que le conteur: *La Confession de Claude* (1865); *Le Voeu d'une morte* (1866); *Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Férat* (1868), sont suivis de la série des *Rougon-Macquart* qui commence à paraître en 1870-1871.

Pendant ce temps, Zola mène parallèlement une forte activité journalistique, dans *Le Figaro*, *La Cloche*, *Le Gaulois*, etc., en tant que chroniqueur et en tant que conteur. Beaucoup de ces contes et nouvelles seront recueillis dans le volume *Nouveaux contes à Ninon* (1874) qui marque la fin de la période.

En 1875 Zola devient, par l'intermédiaire de son ami Tourguéniev, collaborateur régulier à la revue russe *Le Messager de l'Europe*, de Saint-Pétersbourg, à laquelle il enverra de nombreux articles et une vingtaine de nouvelles et contes groupés. Parmi ces nouvelles il faut signaler notamment -par l'importance qu'elle acquerra par la suite- *L'Attaque du moulin*.

Avec l'arrêt de cette collaboration au *Messager de l'Europe* en 1888, finit aussi la production régulière de Zola conteur. Les années suivantes verront l'apparition en volume de nombreux contes envoyés auparavant à la revue russe. Deux titres sont à retenir: *Le Capitaine Burle* et *Naïs Micoulin* (1882-1883). très peu de contes nouveaux -deux seulement, peut-être-, seront publiés avant sa mort: *Théâtre de campagne* et *Angeline*. Son oeuvre de romancier et de polémiste semble accaparer tout son temps.

Le conteur, donc, a précédé chez Zola le romancier, et l'a accompagné jusqu'au bout. La publicité souvent tapageuse orchestrée autour de chaque roman fait oublier l'oeuvre mineure. Pourtant Zola a écrit quelques quatre-vingt-dix contes et nouvelles, sans que la différence en soit suffisamment établie entre ces deux sortes de récits.

Le premier conte -nous l'avons déjà signalé- date de 1859 et a pour titre *La Fée amoureuse*; c'est un conte merveilleux. Le dernier c'est *Angeline*, conte fantastique publié en 1898.

Dans ce corpus, nous avons relevé trois récits appartenant au genre fantastique et quatre au genre merveilleux.

Il y a une grande différence entre le Zola conteur des années 1860-70 et le Zola romancier de ces mêmes années, de *La Confession de Claude* à *Madeleine Férat*.

Au début, à l'époque où il conçoit le cadre et écrit les contes qu'il va dédier

à Ninon, il est encore un jeune homme fêru de romantisme, lecteur passionné de Victor Hugo et de Musset, vivant "une révolte littéraire, morale et métaphysique", souffrant de "la solitude et de la désespérance" (2), état d'esprit qui lui dicte *La Confesion de Claude* et *Le Voeu d'une morte*, mais avec en même temps la fraîcheur de coeur d'un provincial récemment débarqué à Paris et pour qui il est facile d'imaginer une Ninon "belle et ardente", "au corps souple", "au doux visage d'enfant", à qui raconter de belles histoires, de ces belles histoires imaginées sous le soleil ardent ou le ciel étoilé de la Provence, et écrites sous le ciel gris de Paris. Ce romantique attardé est parfois accompagné d'un ironiste méfiant qui ne se laisse pas conter. C'est le Zola auteur de *La Fée amoureuse* (1859), *Simplice* (1862), *Soeur-des-Pauvres* (1862). C'est aussi l'auteur d'une très longue nouvelle (qui occupe quatre-vingt-treize pages dans l'édition de la Pléiade): *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*, (1863-64) qui clôt le volume.

Un tout autre registre correspond au conte *Le Sang* (1862), constitué d'hallucinations successives.

Une dizaine d'années plus tard, Zola recueille d'autres contes et nouvelles dans un volume dont le titre: *Nouveaux contes à Ninon*, évoque immédiatement le souvenir des jeunes amours de Zola. Nous n'y trouvons aucun conte fantastique ni merveilleux, sauf peut-être une allégorie: *La Légende du Petit manteau bleu de l'amour* (1865-1868).

Le deux contes ou nouvelles dont il nous reste à annoncer les titres correspondent au registre du fantastique (registre que *Le Sang* annonçait). Il s'agit du récit *La Mort d'Olivier Bécaille*, publié dans *Le Messager de l'Europe* en mars 1879 et en France, dans *Le Voltaire*, en avril-mai de la même année, et qui fera partie du recueil *Nais Micoulin* de 1883, et de la nouvelle *Angeline*, composée en Angleterre pendant l'exil, publié d'abord en anglais dans le journal *The Star* le 6 janvier et en français dans *Le Petit bleu de Paris* le 4 février 1899. Ces deux nouvelles mêlent dans une savante proportion le thème fantastique et sa résolution naturelle. Nous y reviendrons.

Commençons par les contes merveilleux.

Le merveilleux, nous dit le dictionnaire (3) est ce qui est prodigieux, féerique,

en particulier ce qui a recours à l'intervention d'êtres et de moyens surnaturels: Irène Bessièrre signale, pour sa part, que le conte merveilleux rejette la réalité présente dans l'exotisme du merveilleux afin de mieux le juger, car il y a dans ce merveilleux une rigueur qui ne supporte pas l'ambiguïté chère au fantastique. Et elle continue à affirmer que "*êtres surnaturels, ogres et fées empêchent l'identification du lecteur au récit mais, parce qu'ils sont familiers*" (...) et répondent à une "*typologie culturelle*", le conte merveilleux "*s'il dépayse, ne surprend pas*" (4).

Le merveilleux c'est en somme du surnaturel accepté, un surnaturel qui n'est ni questionné ni soupçonné, du "*surnaturel rassurant*", suivant l'expression de Louis Vax, car il n'étonne pas et au lieu de produire doute et hésitation, excite en nous l'émerveillement. Disons enfin, avec Wladimir Troubetzkoy, que "*le merveilleux est métaphore du récit, représentation des pouvoirs du conteur à qui rigoureusement tout est possible*".(5)

Le premier en date des contes merveilleux d'Emile Zola est *La Fée amoureuse*, composé en 1859 et qui raconte sur un ton à la fois dégagé et passionné, puisqu'il le dédie à Ninon, l'histoire des amours impossibles entre la tendre et jeune Odette, fille d'un fier chevalier, et Lois, jeune poète qui, en recueillant un brin de marjolaine échappé des mains de la jeune fille, est tombé amoureux d'elle. Amour mutuel et vite impossible puisque le père ne veut pour gendre qu'un brave guerrier comme lui. Devant ce refus du vieillard irascible, Odette et Lois seront protégés par une fée qui se présente comme "*la fée Amoureuse*". Après plusieurs épisodes, la fée finira par métamorphoser les amoureux sur le point d'être punis, les transformant en tiges de marjolaine placés côte à côte, "*si près l'une de l'autre que leurs feuilles se mêlaient*". (6)

Le second récit, qui est en réalité le premier du recueil, *Simplice*, a été écrit en 1662 et publié d'abord sous le titre *Le baiser de l'ondine*.

La version définitive, que nous suivons ici, présente quelques différences avec la primitive. Elle raconte comment Simplicite, jeune homme fils de roi, était considéré par son père et ses sujets comme un niais de la pire espèce car -contre leurs habitudes- il n'aimait ni les femmes de la cour, ni la guerre, ni la boisson. Comble de bêtise, à vingt ans il tombe amoureux d'une forêt, d'une forêt animée

par les mille voix de ses branches, ses feuilles, ses fleurs, ses insectes et ses oiseaux. Le jugeant irrécupérable, son père le déshérite. Simplicite devient ainsi l'hôte de cette forêt qui lui fournit un palais extraordinaire pour y vivre:

Son salon fut une vaste clairière ronde (...). De longues draperies vert sombre en ornaient le pourtour (...). Pour chambre à coucher, il eut un délicieux boudoir, plein de mystère et de fraîcheur. Le plancher ainsi que les murs en étaient cachés sous de moelleux tapis d'un travail inimitable. (...). Je ne te parlerai pas, Ninon, des mille galeries qui se croisaient dans le palais, ni des salles de danse et de spectacle, ni des jardins. C'était une de ces demeures comme Dieu sait en bâtir. (7)

Simplicite vit donc dans sa forêt, bien accueilli par tous, et il y mène une vie heureuse et insouciante jusqu'au jour où il voit pour la première fois l'ondine de la source, Fleur-des-Eaux, "fille d'un rayon et d'une goutte de rosée" (8).

Cette ondine savait -ainsi que toute la forêt- qu'elle devait mourir d'amour. Le narrateur nous dit qu'

elle se plaisait dans cette pensée, et vivait en espérant la mort. Souriante, elle attendait le bien-aimé. (9)

qui devait aussi mourir en l'embrassant. Malgré les conseils et les remontrances de tous ses amis de la forêt, Simplicite poursuit Fleur-des-Eaux pendant "trois jours, trois heures, trois minutes", tandis qu'elle le cherche, elle, montée sur un rayon de lune. Ils se rencontrent enfin, s'embrassent sur les lèvres "dans le suprême baiser" et leurs âmes s'envolent. On nous apprend par la suite qu'un homme d'esprit et un savant égarés dans la forêt trouvent le cadavre de Simplicite

souriant dans le sommeil de la mort et qui presse encore sur ses lèvres une petite fleur blanche et rose.

Le cadavre n'intéresse pas le savant qui prend dans ses mains la fleur, l'examine, la met en pièces pour mieux l'étudier et trouve bon de lui donner un nom barbare: la belle, la gracile Fleur-des-Eaux s'appellera ANTHAPHELEIA LIMNAIA. (10)

Le troisième conte merveilleux du recueil qui nous occupe porte le titre de *Soeur-des-Pauvres*, il a été publié pour la première fois directement dans *Contes à Ninon*.

Ce récit raconte l'histoire d'une fillette de dix ans qui avait tout perdu: parents, maison, argent, et qui vivait maintenant chez ses oncles que la pauvreté forcée avait rendus méchants. Malgré tous ces malheurs, la fillette gardait la joie de vivre et le coeur bon et compatissant.

Un jour, une mendiante qu'elle a secouru lui donne en échange un sou ancien, sans valeur, troué. Ce sou se révèle miraculeux. Entre les mains de Soeur-des-Pauvres il produit constamment de l'argent -toujours des sous- qu'elle consacre à soulager les misères qu'elle trouve sur son chemin; elle porte secours à tous les habitants de son village, et, après les humains, elle protège même les petits oiseaux qui ont si faim en hiver. Malgré tout ce qu'elle dépense d'argent, le petit vieux sac où elle a mis le sou est toujours plein et déborde. Pourtant, quand les oncles veulent s'approprier de cet argent, les monnaies deviennent d'horribles chauves-souris.

Soeur-des-Pauvres rend pourtant à ses oncles la fortune qu'ils avaient perdue. Une fois que tous autour d'elle jouissent du bien-être, la fillette veut rendre son sou à la mendiante. Elle la cherche en vain. Un jour, elle entre dans l'église et, au fond d'une petite chapelle, reconnaît sur un tableau que le soleil couchant illumine de ses rayons, la mendiante du sou troué: c'est la Vierge Marie, qui lui exprime sa satisfaction devant sa conduite charitable. La fillette tombe en extase. A son réveil, ne trouvant pas le sou qu'elle portait pendu à son cou, elle a la confirmation de ce qu'elle croyait un rêve. Et longtemps après elle s'en va au paradis rejoindre les êtres qu'elle aimait. Dans sa contrée -apprenons-nous enfin- cent ans après sa mort, les

travailleurs et les simples d'esprit continuent à vivre des sous que Soeur-des-Pauvres leur avait donnés.

Nous avons déjà dit que le recueil *Contes à Ninon* se clôt par les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*. Malgré l'étrangeté de ses héros, un géant idiot et un nain très déluré, et les voyages miraculeux qu'ils réalisent, cette très longue nouvelle - quatre-vingt-treize pages dans l'édition de la Pléiade - n'est pas un récit merveilleux et encore moins fantastique mais un conte philosophique comme le XVII^e siècle les aimait, où les traces de Swift, de Voltaire, de Rabelais et de l'Arioste sont très évidentes.

La lecture comparée de ces trois contes (*La Fée amoureuse*, *Simplice et Soeur-des-Pauvres*) révèle la présence d'éléments caractéristiques du merveilleux conventionnel dont, par exemple, l'intervention d'êtres surnaturels qui participent à l'action de plusieurs manières: la bonne fée dans le premier, l'ondine dans *Simplice* et la Vierge Marie dans *Soeur-des-Pauvres*.

Une fée, dans le domaine des croyances populaires traditionnelles, est un personnage féminin, imaginaire, doté de pouvoirs magiques et censé influencer sur le monde des vivants.

Dans le conte qui nous occupe, la fée apparaît d'abord en rêve, et sa description est assez conventionnelle: mignonne, aux ailes de flamme, couronnée de myosotis et portant une longue robe verte, couleur de l'espérance. Sa deuxième apparition se produit quand elle sort du milieu des étincelles et disparaît dans les flammes après avoir accompli sa mission. La troisième apparition la montre sortant de la fontaine et emmenant le couple d'amoureux avec elle, pour les métamorphoser. Cette fée remplit donc tous les caractères attribués traditionnellement (ou conventionnellement) aux bonnes fées: la beauté, la bonté, le pouvoir d'apparaître et disparaître de façon apparemment explicable mais au fond inexplicable, et le pouvoir de métamorphoser les innocents pour qu'ils échappent à la cruauté et la barbarie du monde.

Dans *Simplice* il est question d'une ondine, personnage de la mythologie

nordique, déesse des eaux, placée non en protectrice des amoureux mais amoureuse elle-même. Loin de jouir de pouvoirs sumaturels, elle est mortelle et elle le sait, mais l'amour est plus fort que la mort.

Dans ce conte c'est la forêt qui accumule des pouvoirs magiques et c'est elle qui a le rôle de protectrice.

Dans *Soeur-des-Pauvres*, bien qu'il conserve le merveilleux païen représenté par le sou troué, inépuisable (c'est-à dire équivalant aux cornes de l'abondance et autres récipients magiques qui ne désemplissent jamais), Emile Zola change de registre et se sert du merveilleux chrétien, faisant appel à la Vierge Marie. Ceci étonne, chez cet écrivain incrédule et même athée. Il est vrai que la dévotion mariale est profondément populaire et Zola ne pouvait pas l'ignorer. On peut cependant penser à une autre raison: les apparitions miraculeuses de la Vierge en France (La Salette 1846, Lourdes 1858) qui avaient préoccupé les scientifiques: Zola lui-même écrira plus tard un roman sur ce sujet: *Lourdes*.

Une autre différence est à signaler: ici l'héroïne n'est pas la dispensatrice des bienfaits, mais la distributrice; c'est pourquoi les critiques ont mis en relief l'aspect social du conte, ou comment combattre la pauvreté. Une dernière remarque enfin: la Fée amoureuse et la Vierge tiennent des propos qui ne sont pas sans analogies:

(la Fée) Odette (...) c'est moi qui voyant tes pleurs, ai voulu les sécher. Je vais par la terre glanant des coeurs et rapprochant ceux qui soupirent. Je visite la chaumière ainsi que le manoir, je me suis plu souvent à unir la houlette au sceptre du roi. Je sème des fleurs sur le pas de mes protégés (...). Et partout où mon pied se pose, naissent les baisers et les tendres causeries. (...) je suis Amoureuse, la bonne fée, et je viens sécher tes larmes (11).

(la Vierge) Je suis la sainte mendicante des cieux. Les pauvres de la terre me font l'offrande de leurs larmes, et je tends la

main à chaque misérable, pour qu'il se soulage (...) C'est un rude labeur que le mien. Lorsque je rencontre un ange sur la terre, je lui confie une partie de ma mission. J'ai pour cela des sous du ciel qui ont l'intelligence du bien, qui rendent fées les mains pures (...) (12)

Signalons encore d'autres caractères merveilleux dans les contes qui nous occupent: les êtres sumaturels se servent de moyens magiques pour mener à bien leur mission: les ailes de la Fée amoureuse rendent invisibles Odette et Loïs; sa baguette magique lui confère le pouvoir de les métamorphoser. La forêt de Simplicie cache Fleur-des-Eaux pour empêcher que Simplicie la voie. Dans *Soeur-des-Pauvres* l'intermédiaire est comme nous l'avons déjà dit, le vieux sou troué.

Ajoutons que le temps et l'espace sont traités dans les trois récits avec la même indétermination, qui constitue une des caractéristiques du genre. Dans *La Fée amoureuse* il s'agit d'un moyen âge de convention, recours classique des contes de fées; dans *Simplicie* il est vaguement question d'une île, une forêt, un roi, une reine et l'indice temporel est "autrefois". Le fait que la forêt soit magique renvoie le lecteur très loin dans le passémithique (la forêt de Dodone, par exemple). Dans *Soeur-des-Pauvres* abondent les "un jour", "jadis", "le pays", "la contrée", "le village", etc.

Zola auteur de contes merveilleux ne s'éloigne pas trop - nous venons de le voir - de la tradition et même de la convention. Son originalité serait plutôt dans le but recherché qui est assez divers: l'amoureux transi veut convaincre Ninon de l'aimer, dans *La Fée amoureuse*; il semble la mettre en garde contre la bêtise humaine incapable de séparer la paille de la graine et qui ne sait pas reconnaître le vrai amour qui est plus fort que la mort dans *Simplicie*; dans *Soeur-dans-Pauvres*, enfin, pointe sa préoccupation sociale sous le voile de la charité et de l'honnêteté.

Le fantastique est souvent confondu avec le merveilleux par certains critiques. Mais nous établissons une différence marquée entre ces deux formes de l'étrange.

Si le merveilleux ne dépayse pas, tout en surprenant, s'il est du sumaturel accepté parce que rassurant, le fantastique quand il est de bon aloi sort le lecteur de sa commodité habituelle, l'inquiète en lui faisant entrevoir un monde régi par des forces qui lui sont inconnues, qui lui inspirent la peur, la terreur ou tout au moins la crainte.

Le fantastique -nous dit Pierre-Georges Castex dans une définition devenue classique- se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle, et il est souvent lié aux états morbides de la conscience. (13)

Alors que le merveilleux présente un monde sumaturel mais où il n'y a pas de place pour l'ambiguïté, le fantastique voit réellement ce qu'il évoque comme une sorte d'intrusion hallucinatoire dans la vie réelle. Il doit, sans l'intervention d'êtres surnaturels, *"convaincre par lui-même, et dans son domaine, qui est esthétique"*(14). Irène Bessière (15) insiste sur cette idée: le fantastique *"exige la recherche de la crédibilité"* car il ne doit *"interdire ni un sentiment d'authenticité ni une impression de vraisemblable"*. Le même auteur opposant le fantastique au merveilleux, affirme que *"l'événement insolite, anormal, l'impossible, l'incertain, le revenant, "la chose innommable", le fantôme, font irruption dans l'univers familier, structuré, hiérarchisé, où, jusqu'à la crise fantastique, toute faille, tout "glissement" semblaient impossibles et inadmissibles"*. (16). Nous voyons que ces concepts complètent la définition de Castex qui reste valable pourtant, comme nous le dirons dans un moment.

Nous considérons comme fantastique le récit *Le Sang*, placé parmi les *Contes à Ninon* mais qui y détonne par son contenu et son sens. Quatre soldats d'une guerre anonyme se reposent après une terrible bataille. Soit rêve, soit hallucination, soit vision, chacun racontera ce qu'il a vu ou cru voir. Deux d'entr'eux se rappellent avoir vu un fleuve de sang qui, partant du champ de bataille, parcourt toute la terre, inondant les vallons, couvrant les montagnes, charriant les morts de toute espèce, victimes de la guerre ou des crimes des hommes, depuis Caïn. Le troisième soldat a vu de ses propres yeux ce crime qui marque le moment où *"le grand brigandage de la création commenç"* (17). Le quatrième soldat a croisé sur sa route *"un homme qui marchait lentement. Il était couronné d'épines, un lourd*

fardeau pesait sur ses épaules, une sueur de sang inondait sa face" (18). Le sang de cet homme crucifié sur le Golgotha aurait dû changer le monde; au contraire, le soldat qui poursuit sa course constate que rien n'a changé: "Le sang du juste avait coulé dans les veines du vieux monde, sans lui rendre l'innocence de sa jeunesse". (19)

Les confidences épuisées, les quatre soldats, suivant l'exhortation du premier d'entr'eux, et repentis d'avoir contribué avec leur métier à faire couler ce sang sur le monde, enterrent leurs armes, se purifient dans l'eau de la rivière et s'en vont à la recherche d'un "vallon où les charrues manquent de bras" pour goûter "au pain du travail" (20) qui est déjà pour Zola le salut de l'homme sur cette terre.

Bien que ce conte mêle au moins un élément merveilleux au fantastique (la fauvette au plumage taché de sang qui chante sur la croix), il répond -nous semble-t-il- à la définition de Pierre-Georges Castex: rêve, hallucination ou vision, il nous introduit brusquement dans un monde terrifiant à la réalité duquel on ne nous invite pas à croire, mais qui sert plutôt à dresser un symbole et un plaidoyer pour la paix et le travail.

Longtemps après, Emile Zola écrira deux autres contes qui témoignent d'une évolution très marquée dans sa carrière de conteur fantastique.

La Mort d'Oliver Bécaille raconte comment le protagoniste, un modeste employé arrivé à Paris depuis peu de jours avec sa jeune femme, tombe en syncope et ne réagit pas aux stimulus qu'on lui applique. Tous autour de lui: sa femme, la voisine de chambre, un autre pensionnaire de l'hôtel, le médecin même, croient à sa mort définitive. Après la veillée funèbre, on le conduit au cimetière Montpamasse et on l'enterre. Mais Olivier Bécaille n'est pas mort; il est dans un état cataleptique et il est l'observateur muet mais horrifié de l'erreur des autres. Enfermé dans le cercueil et dans la tombe, il lutte désespérément pour se libérer. La description de ses efforts est scalofriante. Il parvient in extremis à sortir du trou. Une fois dehors, il tombe malade, un vieux médecin le recueille et le soigne; encore faible, il veut retrouver sa jeune femme à laquelle il n'a jamais cessé de penser. Après bien des tâtonnements, car il ne connaît guère Paris, il reconnaît l'hôtel où

ils logeaient. Mais il apprend involontairement que sa femme, après l'avoir pleuré comme il le fallait, a accepté de suivre le pensionnaire de l'hôtel qui l'a soutenue dans les moments difficiles et qu'il est question de leur mariage quand la période de deuil sera passée.

Le sujet de cette nouvelle n'est pas original: avant Poc et après lui, les conteurs fantastiques ont exploité le filon de l'enterré vivant, mais d'habitude il ne revenait pas sur terre. Voilà donc un bon point pour Zola. Mais avant de déterminer la valeur de ce fantastique, nous allons considérer le dernier récit, qui porte ce titre: *Angeline*.

Emile Zola, exilé en Angleterre, a connu la famille Vizételly avec laquelle il a fait amitié. Au cours d'une promenade à bicyclette avec Violette, la jeune fille de ses amis, il a remarqué une maison abandonnée. Questionnée à ce sujet, la jeune fille lui aurait raconté l'histoire d'une petite fille que sa belle-mère aurait assassinée et que l'esprit de son père, apparaissant dans une voiture fantôme, venait appeler chaque nuit. M. Vizételly lui a fourni des renseignements plus exacts, auxquels, d'ailleurs, Zola paraît n'avoir demandé que quelques détails. Un vieux monsieur avait vécu dans cette maison avec sa femme et ses trois filles; celles-ci une fois mariées, le père mourut et sa veuve se remaria avec un Américain. Elle mourut à son tour et à partir de ce moment la maison commença à se détériorer. Abandonnée, elle devint suspecte aux paysans des environs; une nuit, une fillette crut apercevoir le vieux propriétaire dans un carrosse tout noir qui venait hanter sa propriété déserte. A partir de là se développèrent toutes sortes d'histoires de revenants et de crimes affreux, auxquelles, comme il est habituel, on mêla le diable.

La nouvelle que Zola écrivit enfin a été composée du 17 au 19 octobre 1898. Il était arrivé en Angleterre le 18 juillet. Installé à Walton, il se documente suivant son habitude, mais pour une fois, la documentation authentique ne semble pas avoir été respectée. Le récit dont nous parlons, à la première personne, est un petit chef-d'oeuvre d'équilibre de ses parties, d'élégance de son style et d'originalité de sa conception.

La première partie raconte comment le cycliste découvre, près de Paris, une vieille maison en ruines, lézardée et à moitié détruite, entourée d'un jardin envahi

par les plantes voraces. Étonné de cet état de destruction, il s'informe auprès de la vieille tenancière du bistrot du village, qui lui raconte l'histoire effroyable d'une petite fille, orpheline de mère, jalouse de sa belle-mère et jalousée par celle-ci, prénommée Angeline. Un soir, la belle-mère, dans sa démence jalouse, frappa *"l'enfant d'un tel coup que la pauvre petite serait tombée morte, la nuque brisée"*. Elle fut enterrée dans une cave de la maison et le crime ne fut découvert que longtemps après. Mais la petite Angeline revenait chaque nuit, obéissant à une voix mystérieuse qui l'appelait: "Angeline! Angeline! Angeline!".

Le narrateur bien que choqué par quelques invraisemblances du récit, rentre à Paris avec le souvenir de cette histoire pleine d'émotion et d'horreur.

La deuxième partie raconte les recherches menées par le narrateur et comment il sut de la bouche de son ami, le vieux poète V., une autre version de l'histoire selon laquelle, la petite fille, horriblement jalouse de la nouvelle épouse de son père et entendant sa mère qui l'appelle de son tombeau, *"une nuit, pour la rejoindre, souffrant trop, mourant de trop d'amour, cette fillette de douze ans s'enfonça un couteau dans le coeur."*(21) Les parents horrifiés l'enterrent en secret dans un coin de la serre. Après leur mort, l'histoire fut connue.

Voyance ou mensonge romanesque de la part du vieux poète? Le narrateur hésite, il n'est sûr de rien et se sent dévoré par le besoin de percer enfin ce mystère.

La troisième partie raconte comment, après dix-huit mois d'absence, le narrateur revient contempler la maison hantée mais en la retrouvant il croit rêver: elle s'offre à lui dans toute sa beauté recouvrée, au milieu d'un jardin splendide. Pendant qu'il attend le retour du nouveau propriétaire, dans le salon en pénombre, il entend le cri qui le poursuit dans son souvenir: Angeline! Angeline! Angeline! et voit que traverse le salon *"la petite morte de douze ans, d'une beauté miraculeuse (...), toute blanche de la terre d'où elle revenait chaque nuit"* (22). L'arrivée du propriétaire apportera la lumière et l'explication: *"C'est ma fille que vous venez de voir (...) et sa mère l'ayant appelée sans doute tout à l'heure, elle aura passé par cette même pièce"* (23).

Le narrateur, libre enfin de ses doutes et de sa terreur, reconnaît que la maison est effectivement hantée, mais de jeunesse et *"d'éternelle vie"*.

Cette nouvelle où les éléments fantastiques se multiplient à la faveur de sa structure témaire, par grands effets et petites touches, représente à notre avis la culmination de l'art fantastique de Zola.

Il y accomplit à la perfection la condition exigée par Irène Bessière que nous avons déjà citée et qui dit que l'événement insolite, l'impossible, le revenant, le fantôme, doit faire irruption dans un univers familier, hiérarchisé, où toute crise fantastique semblait impossible. Mais encore, dans la meilleure tradition de Todorov, son narrateur, qui est à la fois le personnage, hésite trois fois dans le récit devant chaque explication de l'événement évoqué, obligeant le lecteur à prendre parti (24).

Cependant, nous ne pouvons pas ignorer un fait essentiel chez Zola conteur fantastique: bien que, comme le dit Louis Vax (25) "*l'incrédulité réaliste est encore ouverte à l'imaginaire*" et que -d'après Irène Bessière- *le récit fantastique constitue la laïcisation de données religieuses*" et encore que le fantastique est né de l'incroyance, comme le dit entre autres critiques notre Enriquer Anderson Imbert, les naturalistes (et donc Emile Zola) sont trop près de l'observation et de l'expérience des sciences naturelles pour arriver au fantastique pur (si celui-ci existe ailleurs que dans les élucubrations des critiques). Et cette remarque s'applique particulièrement à *Olivier Bécaille*, où Zola a beau parler à la première personne, s'identifiant à son personnage: il ne s'identifie pas à son effroi.

Devons-nous conclure que Zola réussit moins bien dans le fantastique que dans le merveilleux? Si *Le Sang* dressait devant le lecteur des tableaux d'horreur poétique comme on en rencontre chez Pétms Borel ou Aloysius Bertrand, *Olivier Bécaille* et *Angeline* appartiennent plutôt à une école qui viendrait de Prosper Mérimée par l'abondance de détails précis et qui, prenant une certaine distance vis-à-vis de l'aventure racontée, en fournit une explication ou une justification rationnelles.

De *La Fée amoureuse* à *Angeline*, quarante ans ont passé. L'artiste qui faisait ses premières armes en 1859 et qui cachait derrière le recours aux fées "*les hésitations d'une personnalité qui se cherche et que blesse une réalité difficile*" (26),

a laissé la place à l'écrivain sûr de lui, solidement assis dans sa réputation de pontife du naturalisme qui, de la bagatelle racontée par une fillette anglaise pendant une promenade à bicyclette, fait un petit chef-d'oeuvre en 1899.

Du merveilleux un peu naïf de ses débuts, qui lui faisait écrire à son ami Baille, lui commentant *La Fée amoureuse* (27), "*Je démontrerai qu'il est un dieu pour les amants (...) (et personne ne peut) détruire un amour pur* " au fantastique raisonné et pourtant inquiétant de 1899, une évolution très nette s'est produite.

En effet, Zola, romantique attardé, pouvait jouer avec les fées, les forêts parlantes et les sous dispensateurs de bien-être. Mais le grave romancier de la fin du siècle se devait de s'essayer au fantastique, à l'instar de nombre de ses contemporains; il ne pouvait pas, cependant, renoncer à l'explication rationnelle qui répondait à sa foi naturaliste.

La tentation du fantastique trouve donc, chez Zola, des limites dans ses propres convictions, mais nous devons quand même reconnaître que la fatalité magique peut retrouver un nouveau prestige quand elle emprunte la voie du déterminisme scientifique. (28)

NOTES

- 1- in Emile Zola, *Contes et nouvelles*. Texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Paris, Gallimard-NRF, 1976. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Les citations incluses dans le texte correspondent à cette édition.
- 2- **Henri Peyre**, *Qu'est-ce que le Romantisme?* Paris, PUF, 1971, p. 254
- 3- *Trésor de la langue française*, tome II.
- 4- **Irène Bessière**, *Le récit fantastique, La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1973, p. 18.
- 5- **W. Troubetzkoy**, "La parole, le destin. Considérations sur la nature du conte merveilleux", in *Bulletin de Liaison et d'Information de la SFLGC*. Paris, automne 1990.
- 6- **Emile Zola**, *Contes et nouvelles*, op. cit. p. 51.
- 7- Ibidem, p. 13 et 14.
- 8- Ibidem, p. 15
- 9- Ibidem, p. 16.
- 10- **D'après P.-G. Castex** (*Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, 1951) ce détail rappelle *La Fée aux miettes* de Charles Nodier, où un médecin donne le nom scientifique de la mandragore. D'ailleurs Zola revendiquait l'ascendance de Nodier pour ses *Contes*.
- 11- **Emile Zola**, op. cit. p. 48.
- 12- Ibidem, p. 101.
- 13- **P.-G. Castex**, op. cit., p. 8.
- 14- **Louis Vax**, *L'Art et la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1974, p. 72.
- 15- Irène Bessière, op. cit. p. 31
- 16- Ibidem, p. 32.
- 17- Emile Zola, op. cit., p. 57
- 18- Ibidem, p. 60
- 19- Ibidem, p. 62
- 20- Ibidem
- 21- Ibidem, p. 1170.
- 22- Ibidem, p. 1174.
- 23- Ibidem, p. 1175.
- 24- **Tzvetan Todorov**, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970. p. 37-38.
- 25- **Louis Vax**, op. cit., p. 83.
- 26- **Colette Becker**, "Introduction biographique" in *Correspondance* d'Emile Zola. Paris-Montréal, CNRS et Université de Montréal, tome I, p. 40.
- 27- **Emile Zola**, *Correspondance I*, op. cit., p. 117.
- 28- D'après **Louis Vax**, op. cit., p. 113.

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRES DE ZOLA et BIBLIOGRAPHIE SUR ZOLA CONTEUR.

- ZOLA, Emile: *Contes et Nouvelles*. Texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Paris, Gallimard-NRF, 1976. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- ZOLA, Emile: *Correspondance*, Paris-Montréal, CNRS et Université de Montréal. Quatre Volumes, dates diverses.
- PEYRE, Henry: *Qu'est-ce que le Romantisme?* Paris, PUF, 1971. Coll. SUP-Littératures modernes.
- LAPP, John C.: *Les Racines du naturalisme. Zola avant Les Rougon-Macquart*. Paris, Bordas, 1972.
- LEMONNIER, Léon: *Edgar Poe et les conteurs français*. Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1947.
- RIPOLL, Roger: Préface, notes, variantes, in Zola, E.: *Contes et nouvelles*. Paris, Gallimard, 1976.

II - SUR LE FANTASTIQUE

- ANDERSON IMBERT, E.: *El Realismo Mágico*. Caracas, Monte Avila, 1976.
- Approches littéraires*. Vol. II: Les Genres. Chap. "L'inquiétante étrangeté". Paris, Bordas, 1984; p. 350-389.
- BESSIERE, Irène: *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1973; coll. Themes et textes.
- CAMPRA, Rosalba: "Fantástico y sintaxis narrativa", in *Revista Río de la Plata*, N° 1. Paris, CELCIRP, 1985.
- CASTEX, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France, de Nodier a Maupassant*. Paris, José Corti, 1951.
- GODENNE, René: *La nouvelle française*. Paris, PUF, 1974.
- LOVECRAFT: *Epouvante et surnaturel en littérature*. Paris, UGE, 1975; coll. 10/18.
- RISCO, Antonio: *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus, 1982.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.
- TROUBETZKOY, Wladimir: "La parole, le destin". Considérations sur la nature du conte merveilleux. In *Bulletin de Liaison et d'Information de la SFLGC*. N° 9, automne 1990 (Paris).
- VAX, Louis: *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1979. Coll. Littératures modernes.
- VAX, Louis: *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris, PUF, 1974; 4e. édition. Coll. QSJ.
- ZAPATA, Mónica: "La valeur symbolique du fantastique dans quelques *Etudes*

philosophiques de Balzac. Mémoire de maîtrise en littérature française sous la direction d'Arlette Michel". Université de Paris IV, 1979-1980 (exemplaire ronéotypé).

ARIAS SARA VIA, Leonor: "Teorizaciones sobre lo fantástico desde la literatura argentina", in *Cuadernos de Humanidades N° 2*. Salta, Fac. de Humanidades, UNS, 1990; p.49-70.

LE FANTASTIQUE DANS "LE HORLA" DE GUY DE MAUPASSANT

Graciela Ortiz
I.N.P. "Olga Cossetini" Rosario

Depuis que j'ai lu *Le Horla* de Maupassant, je me suis senti attirée par ce conte et j'ai maintenant l'occasion de renouveler la lecture de jadis étant donné qu'un des sujets qui nous convoquent dans ces VIes journées de Littérature Française est le fantastique.

Comment lire le fantastique dans *Le Horla*? Une réponse possible c'est de le lire comme la mise en scène du discours du double; mais pour qu'il existe, il faut le discours de l'un, qui se construit dans le croisement des discours différents qui constituent l'*épistémè* de son temps. Car c'est cette *épistémè* qui permet à l'un de s'y trouver pour y trouver son individualité, son identité. Et justement dans cette apparente unité de l'individu, le double vient s'immiscer, altérant l'ordre du monde et aliénant sa conscience. C'est la tension provenant de ces deux discours qui va créer les effets fantastiques.

Le texte a la forme d'un journal intime que le scripteur, un *je*, écrit pendant un certain temps. Et cette forme ne va pas sans implications dans notre lecture car cette voix sans nom qui produit le *je*, dissout son existence préalable se présentant

hic et nunc dans son écriture. Nous trouvons les traces temporelles de son énonciation, le journal commence le 8 mai d'une certaine année, et les traces spatiales qui créent un espace textuel fictionnel mais qui font appel aussi à des références extratextuelles telles que la ville de Rouen ou la Seine créant un effet de réel, mimésis du réel.

Et le lecteur est posé par le *je* comme son interlocuteur, comme un *tu*, témoin du récit des événements qui lui arrivent. Comment fera le *je* pour que son discours, évidemment subjectif soit vraisemblable? Quels sont les discours où il s'inscrit pour faire croyable son propre discours? Nous allons essayer de trouver les réponses dans cette lecture.

Commençant le récit, le *je* se présente comme installé dans un monde rassurant, il dit sa joie, il est heureux, en paix avec lui-même et avec tout ce qui l'entoure. Écoutons-le "*j'aime ce pays et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines... qui attachent (l'homme) à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales...*" (p.7) (1)

Il a des racines qui s'enfoncent dans l'épaisseur des dires de la région, des locutions locales, des usages. Il s'y perd pour y puiser son identité. Tout est proche et connu, tout est rassurant et paisible.

Mais cette paix va être perturbée par des sensations étranges. Il se sent de plus en plus angoissé sans pouvoir trouver la cause de son désarroi jusqu'au moment où, une nuit, dans sa chambre, il découvre sa carafe, pleine d'eau la veille, totalement vide. Personne n'a pu entrer dans sa chambre fermée à clé. Il est saisi par la peur. Cette carafe, objet familier, devient étrange, elle révèle tout d'un coup une dimension incompréhensible, un vide de signification, devenant ainsi un pur signifiant imposé à sa vue. Elle devient *Unheimlich*, sinistre dans le sens de Freud. À partir de ce moment-là tout est sécoué. Cet événement étrange, inconnu, s'infiltré dans sa vie pour mettre en question toutes ses certitudes. Les relations stables qu'il avait avec le monde deviennent incertaines. Car faut-il accepter que l'invisible ayant des besoins humains (boire de l'eau) existe? Peut-il l'accepter sans tomber dans le vertige de l'impossible? Comment expliquer une chose pareille avec les catégories du réel ou la logique des possibles?

Ce ne pouvait être que moi! Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes (p. 18).

Dans le besoin de trouver une explication, celle du somnambulisme est l'unique plausible car elle se trouve dans le domaine du possible tout en installant la question du double.

Mais les manifestations de l'invisible se répètent d'une façon chaque fois plus effrayante pour être finalement tout le temps à côté de lui. Le *je* ne peut pas le voir sauf à travers ces quelques manifestations sur des objets qui se déplacent seuls ou dans la disparition de l'eau. Cet autre invisible, son double, devient une menace permanente qui peut s'abattre à tout moment. Son invisibilité et sa capacité de déplacer des objets, capacité propre à la matière, effacent les limites entre matière et esprit. Et le problème du visible et de l'invisible nous mène au problème des sens et plus spécialement à celui de la vue. Car ce qui se voit, c'est-à-dire, ce qui tombe dans le domaine du regard, peut être appréhendé, compris, nommé facilement. De tous nos sens, c'est la vue qui a eu historiquement le plus d'importance dans la construction des savoirs. L'irruption de l'invisible comme force agissante vient subvertir le système épistémologique basé sur la relation objet /oeil/ je.

Il y a donc des événements qui arrivent sans qu'aucune explication puisse être donnée. Ainsi le *je* et nous-mêmes lecteurs nous sommes jetés hors du monde confortable du connu et confrontés à ces faits étranges dont la nature constitue une mise en question des concepts simples et unitaires.

Et le *je* doute, il hésite entre l'acceptation d'une explication qui enfreint la raison ou l'acceptation d'avoir des troubles mentaux

Je me demande si je suis fou"... Un double inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes; et ce trouble

aurait déterminée dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde... Quoi d'étonnant à ce que ma faculté de contrôler l'irréalité de certaines hallucinations se trouve engourdie chez moi en ce moment!"(p. 31).

Or des deux possibilités celle des troubles, même terrible, est paradoxalement la plus rassurante, car elle prend son appui dans le discours scientifique de l'époque, sur des arguments convainquants provenant de l'horizon des croyances, sur un savoir partagé qui légitime le discours du *je*, vis-à-vis de lui-même et de nous-mêmes.

Mais vite nous voyons que ces certitudes sont subverties par de nouveaux événements car il reste toujours hanté par de mauvais pressentiments et si pendant quelques jours la présence invisible ne se manifeste pas, il se sent regardé et dominé. A partir de ce moment-là, sa vie est scandée par l'attente des signes révélateurs de la présence de l'autre, et cette attente acquiert une signification plus grande que la manifestation elle-même car elle accroît l'espace de l'incertitude et de la peur, elle accroît un vide angoissant autour de lui. Vide qui dissout le passé et le futur pour ne lui permettre que penser au présent angoissant. Il n'est plus capable de sortir. *"Tout le jour j'ai voulu m'en aller, je ne n'ai pas pu... je ne peux plus vouloir, mais quelqu'un veut pour mi et j'obéis"* (p.32). Il est dominé par cette chose immatérielle, ce quelqu'un sans forme qu'il ne peut nommer ni voir.

Le retrécissement de l'espace du connu, il est presque enfermé, et l'accroissement de l'espace de l'inconnu produisent une tension croissante. Il est hanté par un impossible qui est, par un invisible qui s'empare de son âme.

Mais cet inconnu, cet autre, cette menace est finalement nommé :

Il est venu, le...le... comment se nomme-t-il... le ...il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas...le oui...il le crie...J'écoute...je ne peux pas... répète...le...Horla...j'ai entendu...le Horla...c'est lui...le Horla...il est venu!... (p.39)

Le "il", pronom qui désigne la non-personne, l'autre qui est absent mais présent dans le discours a un nom. L'invisible, l'inconnaissable a une voix, il se nomme: *Le Horla*.

Et nous aimerions nous arrêter sur le mot *Horla*, écoutons-le attentivement...Hors...là...où nous pouvons rencontrer phonétiquement le mot "hors" qui signifie dans une des acceptions "à l'extérieur de" ou bien "au delà de". Au delà de quoi? hors de quoi? Et qui se trouve dans cette situation?, le je ou *Le Horla*?

Toujours enfermé dans sa chambre, il est assis et attend sa venue, il y a une armoire à glace derrière lui. Quand il le sent tout près il se lève et se retourne soudain:

et je ne me vis pas dans ma glace!...Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans...et j'étais en face moi! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés...sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet (p. 43).

Quand il "voit" l' invisible, il ne voit que le vide, un vide qui engloutit son reflet. La présence de l'autre constitue son absence. Son autre, son double a tout subverti, laissant le néant.

En nous rapprochant du discours psychanalytique, nous pouvons lire la perte du reflet dans la glace, reflet qui est la reconnaissance de lui-même par l'autre, la reconnaissance du *je* comme objet, nous pouvons lire cette perte comme l'éclatement de l'identité. N'ayant plus l'autre, le *je* n'existe plus comme différence, l'effacement des limites implique la désintégration de l'identité.

Mais au-delà de cette interprétation psychanalytique qui met en évidence la schizophrénie du *je* détruisant ainsi l'effet fantastique, au-delà de cette explication, le fantastique se lit dans les interstices de la lutte permanente entre le *logos* et l'*a-logos* de notre conscience prométhéenne déchirée.

BIBLIOGRAPHIE

1- Les pages renvoient à l'édition citée dans la bibliographie.

MAUPASSANT, GUY DE: *Le Horla*. Col. Le Livre de Poche. Ed. Albin Michel. 1965.

TODOROV, TZVETAN: *Introduction à la littérature fantastique*. Col. Points. Ed. du Seuil. 1976.

RANK, OTTO: *El doble*. Ed. Orion. 1976.

JACKSON, ROSEMARY: *Fantasy. Literatura y Subversion*. Col. Armas de la Crítica. Ed. Catálogos. 1986.

FREUD, SIGMUND: Lo siniestro. In. *Obras Completas*. Ed. Hyspamérica. 1988.

VIVENCIAS FANTASTICAS EN DOS CUENTOS DE MAUPASSANT

Teresa Martínez
Profesorado Superior de Lenguas Vivas de Salta
Ana María Peña
Universidad Nacional de Salta

"No soy capaz de prestarle suficiente atractivo para hacerlo escuchar dos veces" - expresa Nodier al final de uno de sus cuentos fantásticos.

Y con estas palabras nos introduce en uno de los constituyentes importantes de esta narrativa: su temporalidad irreversible, a tal punto que si comenzamos por el final o accedemos a una segunda lectura, ya estamos perdiendo la magia y la atmósfera de perplejidad que nos envolvió al comienzo. Y con eso hasta nos atreveríamos a decir que estamos casi perdiendo el concepto de fantástico.

Intentaremos ahora compartir con ustedes las vivencias que nos ha provocado un fantástico, no nuevo por los temas que trata, pero sí poderosamente original por su estilo: el de Guy de Maupassant.

¿Maupassant fantástico? Cuando lo abordamos por primera vez, generalmente lo hacemos por intermedio de sus cuentos naturalistas. Conocemos su multifacético universo de personajes, su tendencia en favor de las clases populares, su agudo y amargo escepticismo, la crudeza y precisión de sus descripciones. Pero

hay otro Maupassant,... cuando su personalidad alienada y enfermiza se desprende del mundo real para incursionar en el suprarreal, en el del más allá. Se produce entonces un verdadero desdoblamiento- como el que les ocurre a algunos de sus seres- porque sus cuentos fantásticos están dotados de la misma dureza y nitidez de los realistas, y la angustia que surge de su mundo se apodera con mayor fuerza del ánimo que la que comúnmente proviene de los mundos imaginarios. Permanecemos “*asustados de asombro*” como dice el narrador de *Qui sait?*

Sucede que diversos accidentes existenciales despiertan en él facultades especiales, que le permiten expresar una visión del mundo de sorprendente originalidad.

En su juventud, la casualidad lo pone en contacto, en la playa de Etretat, con dos excéntricos: el poeta inglés Swinburne y su amigo Powell, quienes lo introducen en su ámbito sádico y nefasto, le revelan sus fantasmas de visionarios enfermos, ebrios de poesía perversa y mágica. No tarda Maupassant en darse cuenta de la siniestra influencia que pueden ejercer sobre él, sin embargo su personalidad ya ha quedado marcada por esta singular experiencia: en actitud fetichista, conserva como reliquia y lleva siempre consigo una espantosa mano momificada, de piel seca, músculos negros y huesos blancos, que le inspira dos de sus cuentos fantásticos. ¿No es ya ésta la manifestación evidente de una personalidad perturbada?

Más tarde, organiza una sociedad secreta de farsantes, *Les Crépitiens*, donde él y sus émulos desbordan su imaginación creativa hacia lo erótico y lo escatológico: inventan bromas groseras de muy riesgosas consecuencias físicas y psíquicas y representan breves obras de humor macabro.

Mientras tanto, desde muy joven, sus enfermedades se encadenan una tras otra: fuma en exceso; es afectado de herpes, reumatismo, dolencias del corazón y del estómago, ceguera parcial, todo de origen nervioso.

Se entrega entonces a los estupefacientes, aprende a distinguir los efectos del hachich, del opio y de la morfina y cree encontrar en el éter un remedio a sus dolores de cabeza. Pero el éter, además de calmarlo, despierta en él una “*inteligencia seráfica*” y lo ayuda en la creación literaria. Liberado de su mal metafísico y transformado en un ser superior, se encuentra capaz de descifrar todos los miste-

rios y goza al constatar su poder. Está persuadido de que puede detectar, bajo la realidad cotidiana, otra realidad oculta y hasta entonces inaccesible y dispersar, en el aura del mundo semipsíquico, dobles de sí mismo. En un estado de delirio y sobreexcitación, llega a ver su propio doble y se inunda de delicias masoquistas.

Carcomido por su mal, se siente poco a poco intoxicado por las ideas ocultistas que él concibe y, prestándoles una consistencia horrorosa, relacionándolas con los problemas diversos que padece y ayudado, además, por las aberraciones de su temperamento mal equilibrado, inventa un fantástico que nos pone en contacto inmediato con el horror, con el mundo embrujado de la magia, donde fuerzas misteriosas se concentran en ciertos seres; donde se borra la frontera entre mundo externo y mundo interno; porque la confusión se encuentra dentro y fuera del alma; y también la frontera entre vida y literatura: ¿Los fantasmas son alucinaciones de enfermo? ¿Los sentimientos de extrañeza surgen del loco o del héroe-víctima?

De cualquier manera, su lectura nos transporta, nos facilita la identificación con su mundo de ficciones. Y es por eso que hemos preferido, para reflexionar sobre sus cuentos, el criterio que postula como elemento significativo de lo fantástico la experiencia peculiar y cautivante que debe experimentar el lector, de ahí el título de *Vivencias...*

QUI SAIT?

El acontecimiento sobrenatural, punto de partida del cuento, es la animización súbita y extraña de los muebles de una casa, que después de una búsqueda infructuosa, regresan a ocupar sus lugares.

Maupassant nos introduce desde el título en una sugerente vacilación: *Qui sait?* Destaquemos que otros títulos de sus cuentos fantásticos: *Lui? Un fou?* llevan ya explícita en su interrogante la incerteza que van a provocar. Pero ninguno más intensamente que este *¿Quién sabe?*, expresión que se repite además en otras cuatro oportunidades a lo largo de la historia y que contribuye a reforzar la atmósfera de sortilegio y alucinación que nos crea el autor:

¿Quién sabe si él es loco? (el narrador protagonista)

¿Quién sabe si *“le petit homme chauve... crâne de lune gros comme un phénomène...répugnant...”* existió sólo en su imaginación?

¿Quién sabe-en consecuencia- si alguna vez los muebles se movieron solos?

Porque al ser el narrador el mismo héroe de la historia se trata del discurso de un personaje más que del discurso del autor. Le prestamos tal vez una cierta confianza... pero la duda surge con mayor facilidad.

Si observamos su estructura se advierte:

1) Una *introducción* en la que el narrador:

- anuncia que va a compartir con el lector *“une bizarre histoire”*...

- se autoanaliza, sobre todo en su condición de solitario *“desapegado”* de la especie humana, y *“fortement attaché aux objets inanimés”*. ¿Cómo el mismo Maupassant? que a través de un personaje de *La chevelure* nos dice: *“Un objet... vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme”*.

2- *Después de una descripción* que nos introduce en una atmósfera sepulcral:

*Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison
était ensevelie (1)*

y nos permite adentrarnos en ese mundo no como si fuera otro, sino el nuestro propio que se está transformando...:

*À mesure que j'avançais, des frissons me secouaient la peau...
Je n'éprouvais pas de peur, mais j'étais ..., ¿comment le dirais-
je?, effrayé d'étonnement. (2)*

...hace su aparición el elemento fantástico, y la absoluta rareza del hecho en sí:

*Il fut quelque chose de tellement imprévu, tellement terrible,
tellement atourdissant, que je reculai quelques pas... (3)*

... nos conmociona de tal manera, que no atinamos a preguntarnos” *lo que quiere decir* “. Simplemente está allí, ha irrumpido bruscamente en nuestra psiquis de lector, llenándonos de perplejidad, involucrándonos en el hechizo.

Luego lo fantástico desaparece en parte de la narración, y reaparece sólo en dos oportunidades: - descubrimiento y desaparición de los muebles de un anticuario, - regreso de los muebles a casa.

Sin embargo, tenemos la fuerte impresión de que nunca cede su espacio: esperamos su resurgimiento mientras paseamos con el narrador por Italia; lo sentimos constantemente en la inquietud vacilante del propio protagonista sobre su probable estado de locura; lo adivinamos agazapado quizá detrás de la figura grotesca y fantasmagórica del hombrecito del anticuario, que refuerza en el lector la sensación de irrealidad... Recordemos además que este personaje resulta siempre inquietante *“pues no vive sólo en el presente sino que en cierta medida participa del pasado corrupto de los objetos antiguos. Es siempre viejo; y su comercio, profundo, oscuro y polvoriento.”* (4)

Es decir que el vaivén de los muebles reproduce -si se nos permite expresarlo así- el vaivén de este extraño cuento, donde lo fantástico entra y sale. Pero hay tal fuerza y coherencia en la narración que nunca concientizamos una probable vuelta a la realidad.

Admitiríamos así en el final de la historia -que además percibimos como su punto culminante, aunque ya no esté tangiblemente presente lo sobrenatural- que hemos tocado el límite de lo maravilloso, porque no hay elemento -ni lo pretendemos demasiado- que nos decida a optar por una explicación realista, tal cual existe para la opinión común. El fenómeno se mantiene desconocido...

SUR L'EAU

Un pescador detiene su barca en el Sena mediante el ancla. Cuando decide regresar, no puede hacerlo: una fuerza irreductible proveniente de las aguas atrapa su embarcación. Finalmente el ancla cede y aparece el cadáver de una anciana, con una piedra al cuello.

El procedimiento narrativo ofrece ya una primera variante: un cuento den-

tro de otro cuento: un yo-narrador dirigiéndose a hipotéticos auditores o lectores; un segundo narrador protagonista, el viejo remero, dirigiéndose al primero.

La función de la primera situación narrativa es remarcable como preparación para la historia del viejo remero: caracteriza al héroe y su pasión por el agua-la misma de Maupassant- e incentiva hacia lo fantástico.

C'était un vieux canotier enragé, toujours près de l'eau, toujours sur l'eau, toujours dans l'eau... (5)

A partir de allí, el autor nos va envolviendo en un torbellino de sensaciones y elementos perturbadores, extraños, angustiantes, alucinantes algunos, mientras acompañamos el relato del viejo remero.

Siempre está latente la posibilidad de explicar los hechos verosímelmente: los detalles pertenecen al cotidiano y el texto transcurre en el plano de la ilusión realista. Sin embargo el todo -tan impecablemente logrado- sugiere algo más... Y la probabilidad de rozar el más allá nos atrapa. A medida que avanzamos, creemos sentir junto con el remero la influencia de ciertas fuerzas invisibles y adversas que se han confabulado para trabar la canoa. El agua sobre todo, que antes había ejercido sus efectos bienhechores y lo había invitado al reposo placentero, ahora es portadora de misterio y peligrosa seducción.

Il faisait un temps magnifique; la lune resplendissait, le fleuve brillait, l'air était calme et doux... je saisis mon ancre et la jetai dans la rivière. (6)

Pero más tarde:

Je me figurais que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'êtres étranges qui nageaient autour de

moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon coeur battait à m'étouffer... (T)

...Y en ningún momento se establecen posibles conexiones entre leyes físicas y hechos,... ¿tal vez para no restarles extrañeza?

En el desenlace, la aparición del cadáver, después de terribles esfuerzos de tres pescadores contra la fuerza contraria, cumple una doble función: conecta los temas muerte-agua, tan caros a Maupassant e interrumpe bruscamente el vuelo fantástico...

La perturbación y el miedo del narrador se explican por su fatiga, el silencio insólito, los movimientos de la barca anormalmente detenida, la bebida quizás... y la neblina. En cuanto a la resistencia incomprensible del ancla, se aclararía por una causa física: el peso que ha debido soportar.

Y la magia desaparece para dar paso a una interpretación más natural; el presente alucinatorio que nos encontrábamos viviendo y que no nos atrevíamos a descartar pertenece ya al pasado de otras experiencias previas; lo invisible se trastueca en visible; el fenómeno desconocido se materializa.

Conclusión:

Hemos pretendido demostrar, a lo largo de estas reflexiones -y ojalá lo hubiéramos logrado- que si bien ambos cuentos difieren en procedimientos y en la presencia más o menos avasallante de lo sobrenatural, se aunan en el sortilegio cautivante que ha sabido imprimirles su autor, y que se desborda hacia el lector, para sumergirlo en otra esfera dentro de su propio espacio.

NOTAS

1, 2 y 3: Maupassant, Guy de: *Qui sait?* en *Onze histoires fantastiques*. Paris. R. Marin, 1949.

4- Vax, Louis: *Arte y Literatura fantásticas*. Bs. As. EUDEBA, 1973.

5, 6 y 7: Maupassant Guy de: *Sur l'eau, en Boule desuif, La maison Tellier*. Paris, Gallimard, 1973.

BIBLIOGRAFIA

SCHMIDT, ALBERT: *Maupassant*. Paris. Ed. du Seuil. 1962.

TODOROV, TZVETAN: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris. Seuil. 1970.
Col. Poétique.

VAX, LOUIS: *Arte y literatura fantásticas*. Bs. As. EUDEBA, 1973.

EL DISCURSO DEL DESEO COMO GENERADOR DE LO FANTASTICO

Ana María Llurba
Universidad del Salvador

El hombre construye su vida a partir de fantasías y sueños; va en pos de una ilusión que trata de alcanzar, de un deseo que trata de saciar y, cuando lo logra, retoma al vacío de la carencia inicial que nuevamente ha de colmar.

El creador, que forja fantasías urdiéndolas pacientemente para tomarlas reales en la materialidad del discurso, suele tomar como punto de partida ese afán de completud que mueve a sus personajes.

Siguiendo a Rosemary Jackson (1) quien, en su revisión de lo fantástico, parte de la “*relación entre lenguaje y eros, vinculados en la formación inconsciente del sujeto*” para analizar “*la interacción entre lo imaginario, lo simbólico y lo real*”, en cuanto elementos constitutivos de la realidad, y la “*intersección de lo fantástico*” en ese campo de interacción, intentaremos una nueva lectura de *Vera*, el cuento de Villiers de L’Isle-Adam, al que Todorov (2) clasificara, en su tipología, dentro de lo fantástico-maravilloso.

Lo fantástico, a la luz de este nuevo enfoque, busca establecer las estructuras dominantes fijadas, con respecto a las que la otredad sólo puede presentarse como algo irracional o extraño, como una zona oscura para los criterios tradiciona-

les, como expresión de lo invisible para la cultura.

Lo fantástico presenta un distanciamiento, abre las organizaciones que categorizan la experiencia y, al relativizarlas, desmantela la categoría de realidad, refuta el concepto estable e integrado de las unidades tempo-espaciales y del personaje o la honestidad de éstas, para hacer visible el lado en sombras del corazón humano.

Lo fantástico es el deseo de algo excluido del orden cultural del sujeto, y en esa zona espectral se manifiesta de un modo no totalmente "real" ni enteramente "irreal", lo otro, lo ausente del plano simbólico. (Jackson, 1986, 182)

La estructura narrativa guía al lector hacia un mundo paraxial en el que reina lo total absoluto, en el que el deseo encuentra su realización, que el narrador hace visible en la figura insustancial de Vera.

El título y el epígrafe, en cuanto paratextos (3) predisponen a aceptar la posibilidad de esa realidad que escapa a toda lógica y subvierte el orden del mundo real.

Son por un lado las sugerencias que parten del nombre, *Vera*, con sus resabios del sema *verdad*, que instan a no dudar de lo expresado, unidas al epígrafe: "*La forma del cuerpo es más esencial que la sustancia*" refrendado por su fuente "*La fisiología moderna*" lo que permite comprender por qué el conde de Athol pudo rescatar de la muerte la imagen de su esposa adorada.

Así, Eros, hijo de Penia y Paros, es el actante mayor que impulsa la acción, el sentimiento que puede romper las nieblas que envuelven el más allá, como lo señala el intertexto de Salomón: "*El amor es más poderoso que la muerte*" (*Cantar de los Cantares*; VII.8,6)

Idea reforzada no sólo por el romancero español y el mito de Orfeo, sino por el que podemos considerar el hipotexto (4) de este cuento, *Ligeia*, de Edgar Allan Poe, cuyo epígrafe retoma Villiers como intertextualidad por alusión (5) que encuentra su equivalente a nivel del discurso y de la trama narrativa.

En nuestro enfoque coincidimos con Todorov que lo ubica en los denominados *temas del tú* (6) directamente enraizados en las manifestaciones del inconsciente, del deseo.

Desde las primeras líneas del relato vemos cómo el imaginario, lo simbólico y lo real se interceptan e interaccionan para dar cabida a lo fantástico.

La historia comienza *in medias res* con la descripción de un paisaje referencial:

Era en París, en una tarde otoñal de estos últimos años. Después de la hora del Bosque, los coches se dirigían hacia el barrio sombrío de Saint Germain. (7)

La descripción mínima da lugar a la acción mostrada -*showing*- que nos presenta al protagonista de la historia:

*Uno de los coches detuvo su marcha frente al portal de una enorme mansión señorial circundada de jardines seculares. Arriba de la arcada lucía el escudo de piedra con las armas de la tradicional familia de los condes de Athol: Campo azul cielo con una estrella plateada y la leyenda **pallida** **victrix** bajo la corona con armiño del sombrero principesco. Las gruesas puertas se abrieron. Un hombre vestido de negro, de unos treinta y cinco años y rostro pálido como la muerte descendió del coche... Era el conde de Athol. Las blancas escaleras conducían al recinto donde, por la mañana, había colocado en un ataúd de terciopelo, envuelto en olas de batista y violetas, el cuerpo de Vera, su adorada compañera, su pálida esposa, su desesperación. (p. 74)*

La narración sumaria, con un juego de analepsis, reconstruye la secuencia de los hechos anteriores al incipit. La muerte y el entierro de la amada, señalando como al pasar un hecho: “*la dejó caer [la llave] suavemente al interior de la tum-*

ba, a través del trebol del portal” (p. 75), que constituye, desde el punto de vista estructural, un amorce (8) que se retoma al promediar el relato.

El viudo, dolido, contempla las huellas dejadas en la alcoba por su difunta esposa:

El conde miró a su alrededor: el vestido abandonado el día anterior sobre un sillón, y, encima de la chimenea, las joyas, el collar de perlas, el entreabierto abanico, y los perfumes que ella ya no aspiraría. Entre los encajes de la cama de ébano, todavía deshecha, podía verse la huella que su divina cabeza adorada dejara sobre la almohada, y un pañuelo manchado con sangre donde la joven aleteara unos segundos antes de morir. El piano permanecía abierto y, en el atril, una melodía quedaría para siempre inconclusa. Las flores indias que ella recogiera en el invernadero, desmayaban en antiguos jarrones de Sajonia. A los pies de la cama las pequeñas mulas de terciopelo de oriente lucían, bodadas con perlas, una singular divisa de Vera: Aquel que vea a Vera la amaré.
(p. 76)

Para él la vida ha perdido sentido, no merece ser vivida, como se evidencia en la destrucción del mecanismo del reloj de péndulo “Para que no marcara nuevas horas” (p. 76)

El fluir de la conciencia del personaje, expresado en DIL: “Así se había ido ella!... ¿Hacia dónde? ¿Para qué vivir? ¿Para qué?... Era absurdo, intolerable. (p. 76), comienza a crear las condiciones necesarias para dar lugar a la inserción de lo fantástico en la *diégèse*. (9)

La narración sumaria, con una analepsis mixta determinada, llena los vacíos de información al remontarse a seis meses atrás, cuando la pareja se encontraba: “reconociéndose íntimamente como seres de idéntica naturaleza, nacidos para

amarse eternamente” (p. 76), pues, en el decir de la voz narradora, “*Sus naturalezas eran, en realidad de lo más extrañas. Dos personas dotadas de extraordinarios sentidos, pero exclusivamente terrenales.*” (p.76) a los que: “*...las ideas del espíritu, el infinito y hasta la misma idea de Dios, estaban como negadas para su comprensión.*” (p.76)

Por esa razón:

Allí, los amantes se abandonaron en el mar de sus lánguidos y perversos placeres, en los cuales el espíritu se une misteriosamente a la carne (...) El espíritu penetraba en sus cuerpos y sus besos eran encendidos eslabones que los encadenaban en una fusión ideal... Y ahora, todo el sortilegio se desvanecía, la fatalidad los separaba, sus brazos se desenlazaban. (p. 77)

El conde de Athol no sólo no acepta sino que niega en sus divagaciones la realidad: “*¡Muerta! No*” (p. 77) y con el correr de las horas encuentra en lo profundo del azul del cielo la imagen de su amada:

...la noche era como una persona: una reina melancólica que marchaba hacia el exilio. Y Venus, el prendedor de diamantes de su túnica enlutada, brillaba sola por sobre los árboles, vagando en las profundidades del cielo.

“Ahí está Vera”, pensó, (p. 77)

Es, entonces cuando se produce en él un cambio, tras contemplar la habitación iluminada por una luz espectral, sonriendo, verbaliza la decisión inconsciente de negar la muerte de su esposa tan amada:

- Raymond- dijo serenamente el conde-, la condesa y yo

estamos muy fatigados esta noche: cenaremos a las diez. Además desde mañana permaneceremos aquí. (...) En adelante no recibiremos a ninguna persona. (p. 78)

y comienza a partir de ese momento a dar forma a una terrible *ilusión*, la presencia viva de Vera.”...*Athol vivía ignorante de la muerte de su amada*” (p. 79) El discurso va marcando con el uso de los deícticos la *extraña* realidad que se vive en la mansión:

Hasta tal punto la joven mujer se había adentrado en su vida, que ahora [el subrayado es nuestro] la sentía siempre presente (...) ●tras veces, junto al fuego y frente a dos tazas de té, conversaba con la sonriente ilusión sentada para él en sillón cercano. (...) Ahora se producían fenómenos extraños y era difícil distinguir lo real de lo imaginario. (p. 79)

Es a partir de esa palabra negada: “¡Muerta! No”, de esa no simbolización de la verdad, que surge el significado *viva* en el registro de la significación. Al no instaurarse la realidad en el orden simbólico -que representa la palabra, la verdad, la ley y Dios- se crea un vacío que abarca también lo imaginario, en consecuencia surge la realidad inconsciente del conde que instaura lo fantástico en el campo de la interacción formado por lo simbólico, lo imaginario y lo real:

*El conde llevaba una vida para dos, como un iluminado. Un rostro suave y pálido, apenas entrevisto como un relámpago, (...) pensamientos de **mujer** que respondían en su interior a lo que él decía, un desdoblamiento de sí, (...) Era, por fin, la negación de la Muerte, elevada a una potencia desconocida. (p. 80)*

vivencia comprensible si consideramos el principio de identidad, casi narcisista existente entre los cónyuges, esos seres de idéntica naturaleza, presentados en el discurso con apariencia espectral: "...un hombre vestido de negro" cuyo rostro "pálido como la muerte" se corresponde con el de "su pálida esposa" muerta, con el de esa "sombra [que] trataba de aparecer, de surgir del espacio que se había vuelto indefinible", con el "negro vestido de terciopelo entrevisto en la alameda" (pp. 80-81)

Así:

Merced a la honda y todopoderosa voluntad del conde, que a fuerza de amor daba la vida a su mujer, en esa solitaria mansión, esa presencia había terminado por cobrar un encanto sombrío y convincente. (...)

Se diría que la muerta jugaba como un niño a hacerse invisible. Se sentía tan querida que eso resultaba natural. (p. 80)

La magnitud del deseo del conde de Athol lo impregna todo. Raymond, el criado, "ya no experimentaba el menor temor, pues gradualmente se había habituado a esas impresiones" (p. 80), atrapado en esa realidad singular surgida a partir de su señor.

El espacio también refleja el poder de ese sentimiento, su descripción puede considerarse como el enunciado resultante de una transformación en la diégèse y, en cuanto metonimia narrativa -el espacio por quien lo habita-, como un actante colectivo en conjunción con la presencia de Vera cuando, a un año de su muerte:

...Esa noche, el ópalo resplandecía como si ella recién se lo hubiera quitado, como si aún conservara el exquisito magnetismo de la muerta. (...) Cuando dejó el collar, el conde

rozó sin querer el pañuelo de batista: las gotas estaban frescas y rojas como claveles en la nieve... ¿quién había doblado la última página de la vieja melodía que estaba sobre el piano? ¡La vela se había encendido en el relicario! (...) El cuarto parecía más alegre y lleno de vida que de costumbre. Pero ya nada sorprendía al conde. Todo era para él tan natural que ni siquiera se percató de que el reloj de péndulo había vuelto a funcionar.

La narración sumaria, presenta los modalizadores señalados por Todorov (10) para crear la vacilación del lector frente al discurso que anuncia la presencia inminente del hecho fantástico:

Se hubiera dicho que desde la profundidad de las brumas, Vera trataba de regresar esa noche a su habitación siempre impregnada de su presencia. (...) Le atraían aquellas cosas que habían constituido su existencia. Su encanto flotaba en el ambiente. Acaso la fuerza de voluntad de su esposo podía desatar los tenues lazos que la ligaban a lo invisible... (p. 81)

El deseo ya ha operado el eje paraxial, en el que la transgresión a los presupuestos lógicos se hace posible:

El conde había cavado en el espacio la forma de su amada y era necesario que ese hueco fuese ocupado por el único ser que le era homogéneo: de lo contrario el mundo se aniquilaría. (p. 82)

y en ese otro mundo de lo imaginario, Vera, que tenía los mismos deseos que su esposo, quería volver. El discurso indirecto libre lo expresa reiteradamente:

¡Ella quería regresar! (p. 81)
Ella tenía que estar ahí, en su habitación. (...)
Y como la única que faltaba era Vera, de presencia tangible, era necesario que ella estuviese allí. (p. 82)

Lo imposible se hace realidad y:

El lecho nupcial se iluminó con una fresca carcajada.
El conde se volvió. Y, allí, ante él, hecha de memoria y voluntad, apoyada sobre el almohadón de encajes, (...) hermosísima, la condesa Vera lo miraba, todavía algo adormecida. (p. 82)

Tal como se han presentado los hechos en el discurso podría decirse que el conde de Athol ha sufrido una serie de alucinaciones compartidas por su fiel criado, pero el discurso toma una variante no prevista. El enamorado viudo que parece gozar la concretización de su más caro anhelo:

De pronto, como sacudido por un recuerdo fatal, el conde de Athol se estremeció.
- ¡Ah! ¿Qué sucede? ¡Tu estás muerta! (p. 82),

toma conciencia de la realidad, asume la muerte de su esposa simbolizándola en palabras. Esa otra realidad, de naturaleza diferente, en la que se inscribió la presencia de Vera comienza a desvanecerse:

En ese instante, el místico velador del icono dejó de alumbrar.
(...) El fuego se desvaneció bajo un manto de tibias cenizas,
(...) el péndulo del reloj se detuvo. La certidumbre de todas las cosas se desvaneció subitamente. (...) Su sueño había

terminado, con unas pocas palabras, el hilo encantado de la radiante trama quedaba roto. Ahora se respiraba la atmósfera de la muerte. (p. 83)

La aceptación de los hechos ha esfumado el plano de intersección entre la realidad y lo imaginario, esa zona inasible en la que cupo la posibilidad de la existencia de la condesa. Pero no todo está perdido, el deseo de unión aún es vivo y el dolor de la separación agudo, aún queda un umbral que puede franquear el conde y que le es sugerido desde el más allá:

Un objeto brillante que cayó del lecho haciendo un ruido metálico fue la respuesta (...) El abandonado recogió el objeto y, al reconocerlo, una sonrisa sublime le iluminó el rostro: era la llave de la tumba. (p. 83)

Esa llave, de la cual se diera noticia como al pasar en el comienzo de la trama, cobra en este punto del discurso real significación, es clave, es símbolo de la única posibilidad de permanente unión. Es, así mismo, la prueba concreta de la presencia de Vera y, acaso, del destino de la familia de Athol cuyos blasones, que señoreaban en la fachada, señalaban el triunfo del amor sobre la muerte, al par que, desde el punto de vista narratológico, su descripción constituye una *mise-en-abyme* (11) que condensa y redobla especularmente el contenido de la historia.

El amor del conde construye el discurso fantástico, lleva al protagonista a encontrar su verdad, su realidad, a descubrir su deseo de lo otro, su deseo de morir.

NOTAS

- 1- **Jakson, Rosemary:** *Fantasy*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- 2- **Todorov, Tzvetan:** *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.
- 3- Seguimos a Gérard Genette en la denominación de paratextos aplicada a títulos y epígrafes, entendiendo por tales, como señala en *Palimpsestes* (1983:9), las partes que en el conjunto de la obra literaria no constituyen el texto propiamente dicho.
- 4- Según Genette (1983:11) es el texto de base que sirve como punto de partida a otro texto -hipertexto-.
- 5- Seguimos a Genette (1983:7) en su clasificación de las relaciones intertextuales.
- 6- **Villiers de L'Isle-Adam:** *Vera*, en *El cuento fantástico y de horror*, Buenos Aires, CEAL, 1977, trad. Gabriela Lemoine. Todas las citas corresponden a la presente edición.
- 7- Entendemos por tales, siguiendo a Genette en *Figures III* las informaciones e indicios anticipados, aparentemente superfluos y diseminados en el texto que luego se retoman y explotan con el correr de la acción para cobrar significado sobre el eje paradigmático al establecer nexos entre dos o más situaciones.
- 8- Entendemos por *diégèse*, el universo espacio-temporal correspondiente al relato (Genette, 1983, pp. 341-342)
- 9- **Hamon, Ph.,** "Pour un statut sémiologique du personnage", en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 124.
- 10- Microsecuencia que condensa la materia del relato constituyendo un enunciado metalingüístico. (Ricardou, 1967, Dällenbach, 1976).

BIBLIOGRAFIA

DALLENBACH, Lucien: *Intertexte et autotexte*. Poétique. Nro. 27. 1976.

GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1976.

Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.

HAMON, PHILIPPE: "Pour un statut semiologique du personnage" en *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.

JAKSON, ROSEMARY: *Fantasy*. Bs. As. Catálogos, 1986.

RICARDOU, JEAN: *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

TODOROV, TZVETAN: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A: "VERA" en *El cuento fantástico y de horror*, Bs. As., CEAL, 1977, trd. Gabriela Lemoine.

EL CORAZON DE UNA FLOR SIN CORAZON

(acerca de lo maravilloso en Nadja de Breton)

Inés Introcaso
Universidad Nacional de Rosario

De lo maravilloso surrealista:

Venido al encuentro del sujeto desde una región incierta, desde un Afuera que le es profundamente interior, desde una parte del ser aún por revelar, desde un más allá que está siempre más acá, remontando lo remoto de los orígenes para sobrevivir ante el desconocimiento y el estupor con que el espíritu lo acoge, *lo maravilloso* se presenta al surrealismo como certeza. Certeza porque lo que llega como maravilloso es más real que la realidad (1). Certeza porque en su aparición, soportando el temblor de la inquietud humana ante su asomo, se juega lo verdadero. Certeza de que en esa verdad, en esa realidad más real, se inscribe su belleza.

Morada de lo maravilloso, la belleza es también la que lo habita - "*le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau*", dice Breton (2).

El carácter "*convulsivo*" inherente a la belleza de *Nadja*, es concebido en *L'amour fou* en la expiración exacta del movimiento. Se inscribe en lo instantá-

neo, en lo fugaz, en lo transitorio (contrario a cualquier cristalización por lo definido). Y agrega Breton: *“une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l’irruption d’une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires”* (un ejemplo de ello, dice Breton, el ejemplo por excelencia, diríamos nosotros, es la imagen tal como se produce en la escritura automática). La belleza se le aparece a Breton como producto de la certeza, certeza provocada por la irrupción de una solución que no nos llega por las vías lógicas ordinarias: una solución que sería, como la palabra oracular, siempre un enigma (3).

En lo maravilloso, en tanto maravilloso, reside la certeza. Lo que continúa siendo enigma irradia hacia nosotros su belleza.

No hay que confundir aquí lo maravilloso de que habla Breton con lo maravilloso literario: lejos del dominio de la literatura, el surrealismo apela a lo vivencial, porque aspira a la confusión de vida y poesía, a la borradura de las lindes entre imaginación y realidad. No es lo fantástico libresco sino la experiencia de lo fantástico la que lo ocupa, experiencia que habría que buscar en los sueños, en la escritura automática, en la errancia del espíritu a la espera de que devenga lo esperado (no en los límites de un género literario y avalado por la verosimilitud que le concedemos). Mostrar que lo maravilloso, lo que toma por sorpresa a la razón y que la percepción verifica consternada, mostrar que lo maravilloso es verdadero es la tarea que el surrealismo lleva adelante.

Porque, uno y lo mismo con lo misterioso, lo maravilloso deviene para el sujeto el indicio certero de la *surrealidad*, la señal de una existencia a la que aspira el surrealismo, una existencia más verdadera. *“El modo de manifestación de lo surreal en el seno de la realidad no es otro que lo maravilloso”*, afirman Béhar et Carassou (4). Pero lo surreal no podría situarse en un *“más allá”* de lo real, porque tanto uno como otro se contienen y son contenidos, nos dice Breton, a la manera de los vasos comunicantes: *“Tout ce que j’aime, tout ce que je pense et ressens, m’incline à une philosophie particulière de l’immanence d’après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s’agirait*

presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu." (5)

Lo maravilloso no es lo surreal sin más, porque lo surreal es aquel punto en que lo maravilloso deja de ser percibido como tal. Ya no hay frontera entre realidad y maravilla. Pero si los surrealistas se predisponen en la búsqueda de lo maravilloso, es porque lo que tenemos por realidad debe ensanchar sus límites hasta incorporarse todo aquello que pertenece, para el pensamiento racional, a otros órdenes: onírico, mágico, sobrenatural, es decir, lo maravilloso en general, para alcanzar la realidad absoluta o surrealidad.

¿De qué depende, entonces, nuestro encuentro con lo maravilloso? No de causas objetivas, por cierto; no de la disposición de los objetos, de las cosas, sino del sujeto frente a las mismas. En la disputa entre subjetividad y objetividad, Breton ha optado por la primera: más importantes que el encuentro del espíritu con ciertas disposiciones de las cosas, escribe en *Nadja*, resultan las disposiciones del espíritu frente a ciertas cosas. Sólo la disposición del espíritu encuentra en lo cotidiano, lo maravilloso.

En el deambular, sin más finalidad que el hallazgo, las cosas se presentan al espíritu dispuesto, extrañadas, sacadas de la familiaridad que las revestía y les prestaba nuestra confianza. Las cosas se vuelven señales, se resignifican en la búsqueda de la que son objeto. ¿En qué consiste esa disponibilidad? ¿En qué condiciones accedemos a ese estado particular del espíritu que Breton denomina "*estado de gracia*"? Esas condiciones particulares, ese estado en que somos llamados a aprehender un mundo menos opaco, coincide con un estado de extrema distensión del espíritu, una "*vacancia*" que permanece a la espera, borradora del sujeto consciente, de la razón, olvido de la crítica, predispuestos como estamos a la llegada de lo maravilloso, vueltos sordos receptáculos del pensamiento que nos piensa, "*ce grand éveil du machinal*".

Es ese estado de disponibilidad absoluta el que preside la errancia: errar por la ciudad, sin rumbo, dispuestos a encontramos con *eso*, "*lo neutro de lo desconocido*" en términos de Blanchot (6), disponibles para dar lugar a la "*rencontre*":

Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. (L'amour fou).

Nadja, la que viene al encuentro, es por definición, “*el alma errante*”. El encuentro con Nadja es obra del azar que determina el cruce de dos almas erráticas, la de Breton, intencionalmente vagabunda, signada por el propósito de la disponibilidad absoluta; la de Nadja, en sí vagarosa, esencialmente disponible.

Al acecho de lo maravilloso

1- La mirada

Vous ne pouvez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas: elle est comme le coeur d'une fleur sans coeur.

Lo que se suscita a la visión, a la evidencia, el corazón de una flor sin corazón, se ha vuelto sensiblemente más verdadero. Podemos aprehenderlo, nos dice el surrealismo, en forma de destello, en el instante que dura el relámpago que ilumina la noche y la vuelve comprensible, congnoscible, evidente.

Así nos llega lo maravilloso, como de rayo. Nos sorprende allí donde lo esperábamos porque íbamos a su encuentro en la búsqueda de la sorpresa (7). Lo maravilloso nos toma por sorpresa (como la imagen poética que, en su momentánea llegada, cumple al tiempo que sorprende su solicitud). Pero no es sólo lo sorprendente sino el valor de lo *entrevisto* en su llegada, lo que funda lo maravilloso.

Por lo *entrevisto*, accedemos a la sospecha de que acaece lo verdadero; en el breve lapso de iluminación del relámpago, tocamos el corazón de la flor sin corazón. Es por medio de esta paradoja (“*le coeur d'une fleur sans coeur*”) que Nadja

traduce aquello que no puede ser alcanzado por la visión. Nadja puede ver allí donde Breton sólo puede *entrever*, y lo que está vedado en el terreno de la visión lo está también en el de la comprensión (la figura es la de la paradoja, que escapa a la posibilidad de intelección).

La llegada de Nadja reviste el halo de la fascinación. Esta mujer que se aproxima trae en los ojos y en la manera de andar algo impreciso, algo indefinido que fascina. Lo que hay de indeterminado en ese encuentro funda una sospecha, suscita en Breton la atracción, el interrogante. Lo indefinible se vuelve interrogante que rodea lo inexpresable, que circunvala la explicación del misterio.

Los ojos. Aquello que en primer lugar inquieta y deslumbra a Breton: “*Je n’avais jamais vu de tels yeux*”. Ya en el Primer Manifiesto asistimos a la atracción que concitan los ojos de la mujer, atracción que se ejerce de forma inconsciente en el sujeto: “*Qui me dit que l’angle sous lequel se présente cette idée qui le touche, ce qu’il aime dans l’oeil de cette femme n’est pas précisément ce qui le rattache à son rêve, l’enchaîne à des données que par sa faute il a perdues?*” (8).

Pero no se trata aquí del ojo sino de aquello (indefinido) que, en el ojo, es amado por el sujeto (“*ce qu’il aime dans l’oeil de cette femme*”) No ocurre lo mismo con los ojos de Nadja?

Breton percibe en Nadja una mirada que no converge en la suya, que parece tener acceso a otro lugar: “*Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?*”.

En esa mirada, algo extraordinario pasa, algo se refleja, no espejándose sino perfilado en claroscuro, pasa por medio del desvío de la visión, se refleja desde otro lugar, otro mundo, sin que pueda decirse a ciencia cierta de qué mundo se trata, si no es de aquél en que se confunden la esperanza y el terror: “*J’ai vu ses yeux de fougère s’ouvrir le matin sur un monde (9) où les battements d’ailes de l’espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n’avais jamais vu que des yeux se fermer*”.

Los ojos de Nadja dan con otro mundo, porque acontecen ya en otro tiem-

po. La mirada de Nadja parece adelantarse, parece llegar antes que el acontecimiento, siempre proyectada -carácter propio de la vivencia- hacia un tiempo por venir. Lo anticipatorio abisma. Provoca, en el seno del presente, un abismo. Breton es atraído por ese abismo que lo fascina pero al que teme caer, como por una puerta abierta al vacío. La mirada de Nadja-Breton lo sabe desde el primer momento- no es contemporánea a la suya, ocurre en otro tiempo: “...*je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu*”. Desde el primer momento, jugada en esa indecisión entre el presente y el pasado, la no-contemporaneidad de las miradas constituye el espacio de un desentendimiento.

2- El entendimiento surrealista

Sobre ese desentendimiento primordial que signa el encuentro Nadja-Breton, se funda la posibilidad de entendimiento. La distancia que se abre entre ambos, el hiato que los separa y por el cual Breton se convierte en observador de Nadja (en testigo de lo que ella promueve), esa ruptura que inaugura una discontinuidad es la que posibilita la irrupción de lo maravilloso. Un entendimiento tiene lugar en el corazón mismo del desentendimiento, una concordancia en el seno de la discordancia. Como si esa distancia que lo aleja de Nadja generara entre ambos un campo de fuerzas, un “*campo magnético*” de insospechadas resonancias por el cual se asistiera al levantamiento de las restricciones de la razón, a la primacía del pensamiento analógico sobre el lógico, a la conciliación de los contrarios, al mundo recobrado, Breton concibe ese encuentro como el teatro donde las expectativas surrealistas tienen cabida no ya para su propio asombro sino para el de los futuros lectores de su libro.

Y es que la pregunta por el ser (“*Qui suis-je?*”) que abre el libro y lo atraviesa, esa interrogación primera que comporta el problema de la existencia, el conocimiento que de ella tenemos, hace de Nadja la portadora de ciertas claves en la tarea de desciframiento, claves llamadas a responder al interrogante por vía indirecta, bajo forma de Misterio.

Breton sabe que la cercanía de Nadja lo aproxima, siempre al sesgo, siem-

pre tangencialmente, a una respuesta. Respuesta solapada, soslayada de continuo, porque el nudo de sombra que la atraviesa, el núcleo de desconocimiento que la genera, permanece irreducible. “*Je suis, tout en étant près d’elle, plus près des choses qui sont près d’elle*”. “*Et si je ne la voyais plus? je ne saurais plus...*” Pero, ¿qué sabría? Breton habla de un saber cuyo objeto permanece velado, de una búsqueda desesperada de algo que no podría definirse a riesgo de coartar la búsqueda, de obliterar el saber. “*Poursuite de quoi, je ne sais, mais poursuite...*”.

Nadja es enigmática no porque sea “*lo desconocido*” sino porque parecería tocar con “*lo desconocido*”, aproximarse cada vez más -aún cuando esta aproximación se dé siempre en forma asintótica (10). “*Lo desconocido - escribe Blanchot- no está nunca sino de tercero, es decir que siempre falta, siempre es exterior al horizonte en el que parece perfilarse, siempre diferente al enigma dentro del cual se entregaría, en su forma enigmática, al conocimiento.*” (11)

En la persecución de lo desconocido, Nadja es la que conduce pero es a la vez la que seduce, la que atrae hacia sí y por lo tanto desvía el objeto. En su compañía, Breton vive al acecho de lo maravilloso, pero sólo al acecho.

3- El desentendimiento amoroso

“*Se peut-il qu’ici cette poursuite éperdue prenne fin?*” La pregunta sitúa el punto del relato en que la persecución, necesariamente, toca su fin ¿Qué fue del entendimiento gestado en esa proximidad de los distantes, en esa tensión que los atraía y rechazaba pero que se tomaba el intercambio cómplice que sostenía el hechizo? ¿Qué fue de la disponibilidad que estaba en el origen de ese encuentro y que permitió, por parte de Breton, la consecución de una experiencia a todas luces surrealista?

El entendimiento alcanzado, la disponibilidad para ese entendimiento, concluye cuando Breton se topa con la demanda amorosa de Nadja, y hace límite. Límite necesario porque es al tiempo el borde del abismo, el filo del precipicio al cual pretende arrojarlo Nadja, con su consigna del amor, a todo o nada. Límite que es el del propio “*instinto de conservación*” que enarbola Breton frente al vértigo

del absoluto (que proclama) y que lo salva de caer. “[...qu’ainsi à toute allure nous nous portassions à la rencontre des beaux arbres.] Quelle épreuve pour l’amour, en effet. Inutile d’ajouter que je n’accédai pas à ce désir. On sait où j’en étais alors, où, à ma connaissance, j’en ai presque toujours été avec Nadja. Je ne lui sais pas moins gré de m’avoir révélé, de façon terriblement saisissante, à quoi une reconnaissance commune de l’amour nous eût engagés à ce moment. Je me sens de moins en moins capable de résister à pareille tentation dans tous les cas.”

La historia de Nadja, necesariamente, llega a su fin. Nadja, necesariamente fuga.

El símbolo gráfico que da la clave del tiempo que pasaron juntos es para Nadja la “Flor de los amantes”. Allí dos miradas, cuya singularidad está en la diferencia de las expresiones, y dos corazones, convergen en el centro formando los pétalos de la flor. Si el tiempo que pasaron juntos puede ser puesto bajo este signo, es porque dos miradas diferentes y un par de corazones convergieron para hacer de ese tiempo un lapso de entendimiento. Si ese lapso termina es porque la disparidad de las miradas sólo podía ser salvada por la correspondencia de los corazones, que ya empiezan a deshojarse de la flor. Sólo podía ser salvada por el “amor verdadero” que no llega sino en otra mujer.

“Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe?”

La pregunta por el ser sigue formulándose hacia el final del libro, pero se ha tomado plural y se ha vuelto pasado: “Quiénes éramos...?”, llevando la nostalgia de lo que no pudo prolongarse ni cumplirse (12). Porque, por sobre el maravilloso estupor, por sobre las visiones increíblemente concordantes, por sobre los intervalos de entendimiento, lo que primó fue el desentendimiento, en la medida en que en ese entendimiento se inscribe lo fallido de una historia de amor. Fallido que arrastra tras de sí el fracaso de la empresa bretoniana, la eclosión de la locura de Nadja. “J’avais, depuis assez longtemps, cessé de m’entendre avec Nadja. À vrai dire, peut-être ne nous sommes jamais entendus, tout au moins sur la manière d’envisager les choses simples de l’existence”. Pero, ¿no es en las cosas simples

de la existencia, precisamente, donde Nadja se revela surrealista? Breton no se ha dejado perder nunca, no sin antes tomar un buen recaudo. Si se aventura en lo ignoto, si incursiona en tierras desconocidas, lo hace confiando en que, en último término, vendrá a actuar ese “*instinto de conservación*” que lo conserva en la “*realidad*”, que lo preserva de un viaje sin retorno. Sabe que Nadja no se aferra a lo conocido; que, lejos ya de la última balsa, estaría más lejos aún de apelar a las “*casi irresistibles compensaciones de la vida*”. Lo surreal, dice Breton, ese estado al cual tendemos, ese punto ideal al que aspiramos, pero que permanece como esperanza de determinación. (Sólo desde aquí, desde lo racional, pudo haber formulado una justificación del surrealismo como la que elaboró en los manifiestos y escritos teóricos, así como un camino para alcanzarlo).

Si el libro designa como su centro la ausencia de obra, si el “*desobrar*”, en palabras de Blanchot, está en la base de la práctica de vida y escritura surrealista, el final de *Nadja* no quiere cerrarse en ese “*fading*” del personaje, sino que vuelve a retomar el curso de lo vivido, cambia el fin previsto, pero, lejos de resignarse a perder la fe en lo maravilloso, afirma que esa fe permanece todavía: “*Alors que Nadja, la personne de Nadja est si loin. Ainsi que quelques autres. Et qu’apporté, qui sait, repris déjà par la Merveille, la Merveille en qui de la première à la dernière page de ce livre ma foi n’aura du moins pas changé, tinte à mon oreille un nom qui n’est plus le sien.*”

4- El amor

Nadja ha quedado atrás, sustituida por una verdadera historia de amor. Finalmente el verdadero amor, aquél al que se dirige Breton en la última parte del libro, vino a interponerse en la sucesión de enigmas:

“*Tu n’es pas une énigme pour moi. Je dis que tu me détournes pour toujours de l’énigme*”.

Final de la sucesión, del movimiento (“*rien ne t’est substituable*”). El “*genio libre*” que era Nadja para Breton recalca ahora en esta mujer: “*Je crois*

aveuglément à ton génie".

Se produce entonces el relevo de la Esfinge (Nadja) por la Quimera ("*tout ce qui m'en a imposé et m'en impose en toi pour que tu sois la Chimère?*"). El carácter inabordable de la Esfinge (=enigma) desemboca en la necesidad de la Quimera (= ausencia de enigma). La maravilla cambia de signo.

El libro que se quería inconcluso (13), concluye de alguna manera con la elección tranquilizadora de la que no es enigma. Junto a Nadja, Breton era el hombre fulminado a los pies de la Esfinge. "*Devant le mystère. Homme de pierre, comprends-moi*", había dicho Nadja. Ahora asiste a las razones espléndidas, que resplandecen y caen mortalmente como el trueno. Ahora la criatura más viva encarna la Maravilla, antes patrimonio exclusivo de ese mundo situado por encima de la vida y de la muerte; ahora es una mujer, y no ese "*espíritu del aire*" que huía de la sujeción, pero sobre todo una mujer *amada*, la que permite experimentar lo maravilloso: "*Toi la créature la plus vivante, qui ne parais avoir été mise sur mon chemin que pour que j'éprouve dans toute sa rigueur la force de ce qui n'est pas éprouvé en toi*". Como con Nadja, Breton oficia de "*medium*", es el partícipe necesario para que lo que adviene (por otra persona) pueda llegar a feliz término a través de él, y no permanezca perdido para siempre.

Breton sabe que con Nadja no ha estado a la altura de lo que se le proponía, que el milagro quedaría incumplido. La Esfinge, entonces, deja paso a la Amada, la única que puede desviarlo para siempre (y este "*para siempre*" debe entenderse en la medida de la definición de Breton: "*l'amour véritable n'est-sujet à aucune altération appréciable dans la durée*" (14), la única que puede distraerlo del enigma.

5. El libro

Entre la historia de amor, incumplida, y la escritura del libro se establece una relación singular, una relación, podría decirse, de exclusión. El libro está en lugar de la historia de amor que no tiene lugar.

Convoco aquí dos escenas, en las cuales se sostiene esta afirmación. La

primera es la relación de Nadja después de leer en *“Les pas perdus”* el episodio del encuentro de Breton con una mujer, encuentro que, de alguna manera, prefigura el suyo propio. Nadja intenta faltar a la cita, desaparecer de una historia que sería tema de un libro, que no sería una historia de amor. Nadja huye del libro porque significa la no concreción del deseo amoroso.

La segunda escena es aquella en que Nadja asegura a Breton que escribirá un libro sobre ella, cuando presiente que la historia toca a su fin: *“tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste...”*. El libro se escribe en el lugar en que la historia de amor fracasa, como sustituto de lo que no pudo consumarse.

Que este libro es el resultado de un amor fallido, lo confirma Breton cuando en el final asiste a la llegada del amor verdadero: *“Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât”*. La aparición de la mujer amada pondría en peligro la existencia del libro, libro que se quería en un principio *“battant comme une porte”*, abierto y palpitante, libro por el cual entrarían y saldrían las ideas y las personas pero que ahora es el lugar de entrada y salida de una sola: *“que par cette porte je ne verrai sans doute jamais entrer que toi. Entrer et sortir que toi”*. El amor juega como clausura del libro, que creció como inventario de maravillas (anecdotario surrealista) y se cierra ahora con una mujer que pone fin a la búsqueda, adueñándose de la Maravilla.

NOTAS

- 1- *“Ce qu’il y a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique: il n’y a plus que le réel”* (André Breton, *“Manifeste du surréalisme”* en *Manifestes du surréalisme*, col. Flio, Ed. Gallimard, 1991; p. 25.).
- 2- Breton, André, Op.Cit. pp. 24-25
- 3- En *“El mensaje automático”*, texto de 1933, Breton pone de relieve la certidumbre provocada por la voz interior en el espíritu de quien la escucha: *“En repetidas oportunidades me esforcé por atraer la atención sobre estas formaciones verbales particulares que pueden parecer, según los casos, muy ricas o muy pobres de sentido, pero que, al menos por lo repentino de su pasaje y la falta total, impresionante, de vacilación que revela la manera como se ordenan, le proporcionan al espíritu una certidumbre demasiado excepcional como para no llegar a considerarlas de cerca.”* (en *Apuntar del día*, Monte Avila ed., 1974; p.137) Tal certidumbre se relaciona en primer término con la forma de su aparición, repentina y sin vacilación, antes que con su sentido.
- 4- Béhar, Henri et Carassou, Michel: *Le Surréalisme textes et débats*, Le Livre de Poche, 1984; p. 223.
- 5- Breton, André: *“Le Surréalisme et la Peinture (1928)”*, citado por Jean-Louis Bédouin en *André Breton*, ed. Pierre Seghers, 1955; p.61.
- 6- Blanchot, Maurice: *“El mañana jugador”* en *Diálogo inconcluso*, Monte Àvila ed., 1970; p. 636.
- 7- *“La sorpresa tiene que ser buscada por sí misma, incondicionalmente”* (André Breton, citado por Maurice Blanchot en *“El mañana jugador”*, p. 646).
- 8- Breton, André: *“Manifeste du surréalisme”*, op. cit., p.23.
- 9- Breton hace referencia en varias oportunidades a otro mundo. Al comienzo del libro, en las reflexiones liminares: *“... je me révélerai ce qu’entre tous les autres je suis venu faire en ce monde”* [la bastardilla es mía]. El demostrativo (“ce”) que modifica a “mundo” presupone la existencia de otro. En lo que concierne a Nadja, Breton alude a un mundo que le sería propio, y al que sólo ella tendría acceso: *“le monde qui était celui de Nadja”*. Si el “más allá” está en esta vida, como quiere creer, cuál podría ser este *otro mundo* al que Nadja pertenece? No está la surrealidad contenida y conteniendo a la realidad?
- 10- Esa aproximación asintótica es también el *tender hacia* que está en el espíritu

de las propuestas surrealistas: *"Il s'agit (...) de ne pouvoir faire moins que de tendre désespérément à cette limite"* (Breton, André: *"Second Manifeste du surréalisme"* en *Manifestes du surréalisme*; p. 137).

11- Blanchot, Maurice, Op. Cit.; p. 637.

12- La huella de la melancolía en Nadja se presta a un trabajo en esa dirección, si se pone esta melancolía en relación con el valor de lo inacabado, de lo inconcluso que está en la base de las experiencias surrealistas. El propio Breton sitúa la belleza en lo inacabado [*"Son tableau, fini pour lui et pour moi le plus inachevé du monde, me parut très triste et très beau"*] y habría que pensar su negativa rotunda a conformarse con una parte en detrimento del todo (el absoluto) [*"s'il faut faire au feu la part du feu, et seulement la part, je m'y refuse absolument"*] como la consecuencia de esta tentativa de no concluir, que se traduce en la búsqueda sin respiro de una existencia a la que aspira el surrealismo y que está siempre en otra parte. En el tono melancólico del final de *Nadja*, se inscribe algo de la pérdida que tiene lugar (la pérdida, como la del cuadro inacabado, despierta lo bello y lo triste al mismo tiempo; lo perecedero, lejos de menoscabar la belleza, la suscita). Ese tono melancólico debe ser contrapuesto al tono exaltado, eufórico, *"manifestante"* del comienzo, para advertir cómo los aires triunfalistas, heroicos que cruzan su escritura con la proclama del manifiesto, dejan paso a la nostalgia por lo que termina, por lo que de inclumplido guarda toda promesa de duración.

13- El presente, tiempo inacabado por excelencia, lugar de indistinción entre pasado y futuro, encuentra el crédito que el surrealismo no le concede a lo histórico, porque lo guía una política del instante. Lo instantáneo, lo inmediato, está en el horizonte de la producción surrealista, que defiende una estética de lo irresoluto, de lo espontáneo, de lo inacabado. Al final de *Nadja*, la vida siempre cambiante, vida hasta perder el aliento, modifica el curso de la escritura: *"Par ce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis sûr de mériter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre: de la vie à perdre haleine"*.

14- Breton, André: *L'amour fou*, col. Folio, ed. Gallimard, 1992, p. 75.

JULES SUPERVIELLE: LA POESIA DE LO FANTASTICO

Margarita Ferrari de Peña
Universidad Nacional de Salta

La fábula maravillosa ocupa un lugar prioritario en la producción de Jules Supervielle: *“La belle au bois”, “Le voleur d’enfants”, “Shéhérazade”, “L’enfant de la haute mer”*, entre otras obras, testimonian la creación de un ámbito peculiar, que participa a la vez de la fábula, del cuento de hadas, del relato fantástico. Componentes diversos que presentan un rasgo común: se encuentran sólidamente arraigados en la poesía.

Ya desde su primera producción narrativa, reinaba en los relatos de Supervielle una atmósfera entre novelesca y poética, irreal aunque no enteramente surreal, que sus inolvidables personajes, Guanamiru el del volcán, Philémon Bigua el ladrón de niños, iban generando con sus aventuras.

En Supervielle se da, entre el dominio de la vida real y el mundo de lo maravilloso una doble interacción que la crítica ha captado acertadamente: *“La poesía de Supervielle, por una parte humaniza lo fantástico, y por otra, hace surgir lo maravilloso de lo cotidiano.”* (1)

Si bien la muerte y el más allá constituyen el gran tema de la obra de Supervielle del que proceden todos los restantes, el escritor no recurre ni al terror ni

a los fantasmas. Por el contrario, el más allá es visto con natural familiaridad.

Por lo general, el mundo de los vivos se interna casi sin transición alguna en el reino de los muertos. Este último es inaginado como un territorio misterioso y apacible, bañado en una atmósfera intensamente lírica, por la que se deslizan el alma en pena, el aparecido, el ahogado, la desconocida del Sena, los cojos del cielo, etéreos habitantes del más allá.

Las aguas suelen colmar ese espacio suprarreal por el que navegan, junto a los muertos, los pensamientos difuntos, los instantes abolidos.

Se trata de un espacio poético ilimitado ya que en él se confunden la eternidad y el infinito.

Los relatos agrupados bajo el título de uno de ellos *L'enfant de la haute mer* sugieren el misterio y la poesía. En estos “misterios poéticos” -así los llama Guillermo de Torre- con elementos sencillísimos, Supervielle consigue crear espacios inéditos, escenarios fantásticos, desplegando una prosa diáfana en la que conviven el lirismo y el humor.

“He aquí unos cuentos, dijo una vez su autor definiéndolos, sin princesas ni hadas, ni hechiceras. El “Il était une fois” ha muerto para siempre. No queremos que lo maravilloso nos sea impuesto por decreto, preferimos que se deslice en el relato sin que el propio autor lo advierta, despojándonos así poco a poco de las armas y bagajes de nuestra lógica habitual.” (2)

“L'enfant de la haute mer” fue publicado en Buenos Aires junto con *“Les boiteux du ciel”* en 1931. Un primer estado del cuento había visto la luz seis años antes en el libro de poemas *“Gravitations”*. Se trata de *“Le village sur le flots”*, poema que esboza ya el tema del cuento.

Esta re-escritura no debe sorprendernos ni tampoco la transformación de poema en cuento ya que estas metamorfosis son habituales en Supervielle. El escritor ha declarado: *“Les caractères de ma poésie se retrouvent à travers tous mes livres; les thèmes principaux s'enlacent, des lianes relient les livres les uns aux autres.”* (3)

El poema *“Le village sur les flots”* presenta un pueblo fantasma, perdido en la inmensidad del océano y cuyo único habitante es un niño, figura rica en signifi-

caciones simbólicas:

Un enfant de l'éternité

Cher aux solitudes célestes

Plein d'écume et de vérité

Un clair enfant long et modeste

El mismo tema es tratado en "*L'enfant de la haute mer*", relato que se inscribe en el ámbito de lo fantástico aunque intervienen en él elementos propios del cuento de hadas y de la mitología personal del autor.

El texto refiere la vida de una niña solitaria, único habitante de un pueblo fantasmal que se yergue sobre el océano. Nadie lo conocerá ni visitará jamás porque se desvanece en cuanto se acerca alguna embarcación.

La niña cumple cada día el ritual de los sencillos menesteres que mantienen el orden en la pequeña ciudad: sube y baja las persianas de los comercios, da cuerda al reloj del campanario, enciende las luces al anochecer, cuida de la bandera del Ayuntamiento, asiste a la escuela comunal.

Pero algunas veces estalla en ella la rebeldía: rebeldía contra el tiempo que no transcurre y que impide crecer, rebeldía contra los demás hombres que la han olvidado. La angustia y la soledad no le permiten vivir y cuando busca la muerte tampoco la consigue: permanecerá cautiva para siempre de la inmensidad desierta del mar.

Finalmente el narrador revela el misterio: un marino nórdico cuyo barco surcaba un día el mar de esa región, habiendo pensado con terrible intensidad en su joven hijita muerta, la hace revivir pero la confina en ese espacio vida-muerte entregándola así a la más desamparada soledad.

Historia inusual en la temática fantástica, *L'enfant de la haute mer* llama de inmediato la atención por la originalidad de la anécdota. Por otra parte, la estructura del texto va desarrollando un interesante planteo acerca de lo fantástico que desemboca en la aceptación de realidades que la razón puede explicar.

El relato se abre con un interrogante que cuestiona la existencia del pueblo

construido sobre las aguas, por tratarse, obviamente, de un hecho que desafía las leyes de la física:

Comment s'était formée cette rue flottante? Quels marins, avec l'aide de quels architectes, l'avaient construite dans le haut Atlantique à la surface de la mer, au-dessus d'un gouffre de six mille mètres?

Sigue de inmediato la aceptación de lo oscuro, del misterio:

Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous saurons. Et ce qui doit rester obscur le sera malgré nous.

Una vez admitido lo inexplicable, se desarrolla el cuerpo del relato en el que el narrador describe la muerte en vida que la niña lleva en el pueblo fantasmal.

Por último se produce la sorprendente revelación que desafía la lógica al mostrar lo fantástico como posible.

El cuento no se cierra por completo sino que mantiene entreabierta una puerta, un intersticio por el que se desliza la duda del lector: ¿Será posible que la fuerza del pensamiento logre engendrar la materia?

Sabemos que en esa vacilación, en ese titubeo, reside precisamente la médula de lo fantástico cuyo misterio suele estremecer al lector.

Etiemble, lúcido intérprete de la obra de Supervielle, nos ofrece su testimonio al respecto. El crítico refiere que la lectura de *L'enfant de la haute mer* lo turbó tan intensamente que por mucho tiempo, durante sus viajes por mar, ponía especial cuidado en no pensar en ningún ser querido por temor a que le sucediera lo mismo en el relato.

Entretejidas con las obsesiones del autor y con elementos procedentes del ámbito de lo feérico, reconocemos en *L'enfant de la haute mer* ciertas notas pro-

pías del cuento fantástico.

En primer lugar, la creación de una atmósfera intensamente poética, en los lindes de lo onírico-fantasmal que da sólida unidad al texto.

Otro componente característico del relato fantástico es la inmovilidad del tiempo. Contra ese estatismo que la paraliza en sus doce años, se rebela la niña en un pasaje conmovedor en el cual frente al espejo, yergue su torso diminuto y suelta violentamente sus cabellos esperando así que su edad se vea modificada.

La ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico, típica del relato fantástico, se patentiza en la materialización del deseo del marino. La fuerza de ese anhelo y la concreción del mismo se engarzan. Como apunta Todorov: *“Pensar en alguien que está muerto, desear que no lo esté, y percibir ese hecho en la realidad son dos fases de un solo movimiento: la comunicación que se establece entre ellas sin ninguna dificultad.”* (4)

Asimismo la sorprendente revelación final es una estrategia narrativa habitual en el cuento fantástico. Formalmente se trata de una advertencia que el narrador dirige a los navegantes y viajeros, poniéndolos en guardia sobre el poder creador del pensamiento y sus terribles consecuencias. Aquí la prosa de Supervielle es de una tersura y ritmo impecables y justifica plenamente esta apreciación del crítico Franz Hellens: *“Même si Supervielle avait écrit seulement “L’enfant de la haute mer”, on l’eût nommé poète. C’est une prose si bien rythmée qu’elle paraît atmosphérique”.* (5)

En lo concerniente a la temática, *L’enfant de la haute mer* reitera uno de los temas fundamentales de la producción de Supervielle: la radical soledad del ser. A lo largo de todo el relato, el lector se estremece con el requerimiento patético del “otro”.

Movida por un instinto secreto y mediante el ritual del cumplimiento de domésticos menesteres, la niña lucha con denuedo por conjurar la soledad. Todas sus acciones están dirigidas a ese objetivo:

Dans la belle saison, elle laissait un tapis à une fenêtre ou du linge à sécher, comme s’il fallait à tout prix que le village eût

l'air habité et le plus ressemblant possible.

La señal de duelo que exhibe en un portal, descubre su anhelo de que allí, en ese pueblo fantasma, también transcurra la vida y consecuentemente, también acontezca la muerte:

Une fois, elle fit, au heurtoir d'une porte, un noeud de crêpe noir. Elle trouvait que cela faisait bien.

Las frases que escribe como deber expresan con ingenuidad el deseo de una comunicación humana:

Pour faire une ronde, il faut au moins être trois. Partageons ceci, voulez-vous?

El registro de la soledad y de la inmovilidad del tiempo:

La nuit, le jour, le jour, la nuit, les nuages et les poissons volants.

El permanente estado de alerta en que vive respecto de la probable llegada de alguien:

J'ai cru entendre un bruit mais c'était le bruit de la mer.

El texto destaca la ausencia del "otro" mediante el procedimiento reiterado de la negación. Así, la escalera del campanario posee "*des marches usées par des milliers de pieds jamais vus*" y la carta que escribe la niña "*ne s'adressait à personne et elle n'embrassait personne en la terminant et sur l'enveloppe il n'y avait pas de nom*".

Este dramático requerimiento de una comunicación humana va “*in crescendo*” hasta estallar en el grito: “*Au secours*”, clama la jovencita precipitándose a la ventana al paso de un carguero. Por esa única vez, el pueblo no se sumergió al aproximarse la embarcación y sin embargo, nadie respondió al llamado. La posterior reflexión plantea la extrema soledad del ser:

“Au secours”, elle comprit alors seulement le sens profond de ces mots. Et ce sens l’effraya. Les hommes n’entendaient-ils pas sa voix? Ou ils étaient sourds et aveugles ces marins? Ou plus cruels que les profondeurs de la mer?

Pero si los hombres permanecen distantes y sordos, alguien se apiada de los sufrimientos de la niña: es una gran ola maternal y comprensiva, el único ser que percibe su dolor. Rasgo frecuente en el relato fantástico, el narrador la ha dotado de una mirada cuya profundidad trasciende lo meramente sensorial: “*On eût dit qu’elle comprenait certaines choses et ne les approuvait pas toutes.*” Y precisamente porque ella comprende, decide poner fin a las angustias de la joven ayudándola a morir.

No obstante, no logra su propósito y “*l’enfant de la haute mer*”, pequeño Sísifo marino, deberá retomar su condena:

Et la fillette dut recommencer d’ouvrir et de fermer les volets sans espoir et de disparaître momentanément dans la mer dès que le mât d’un navire pointait à l’horizon.

Aligerando la carga dramática del relato, abundan en él elementos propios del cuento de hadas: las provisiones que nacen espontáneamente en las alacenas, el pan fresco que aparece mágicamente sobre el mostrador de la panadería sin que ninguna mano lo haya colocado allí, la maestra invisible que en la escuela hace un

dictado a su única alumna.

Por el texto circula asimismo esa amable ironía típica de Supervielle y sus juegos de palabras llenos de gracia:

*Elle avait la peau blanche avec quelques taches de douceur je
veux dire de rousseur.*

No obstante, al término de su lectura, *L'enfant de la haute mer* deja en el lector un hondo desasosiego. Tal vez porque ni los elementos fantásticos o feéricos, ni la amable ironía ni el humor discreto, ni la intensa poesía que el texto irradia, pueden acallar el dramático reclamo de una comunicación humana profunda y duradera. Llamado que late, en forma secreta o manifiesta, en toda la producción de Supervielle.

Como este pequeño poema, botella al mar, que *L'enfant de la haute mer* se obstina en enviarnos a través de la distancia:

*Ecoute, apprendras-tu à m'écouter de loin,
Il s'agit de pencher le coeur plus que l'oreille.
Tu trouveras en toi des ponts et des chemins
Pour venir jusqu'à moi qui regarde et qui veille*

*Qu'importe en sa longueur l'Océan Atlantique,
Les champs, les bois, les monts qui sont entre nous deux?
L'un après l'autre un jour il faudra qu'ils abdiquent
Lorsque de ce côté tu tourneras les yeux.*

NOTAS

- 1- **Jacques Brenner:** *Histoire de la Littérature Française de 1940 à nos jours*. Paris. Ed. Fayard, 1978. Pag. 120.
- 2- **Guillermo de Torre:** "Prólogo" a *La desconocida del Sena* de Jules Supervielle. Buenos Aires, Ed. Losada, 1962.
- 3- Entrevista radial del 13 de noviembre de 1951. Citado por Etiemble en *Supervielle*, Paris, Ed. Gallimard, 1968.
- 4- **Tzvetan Todorov:** *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Ed. tiempo Contemporáneo, 1974.
- 5- En *La Nouvelle Revue Française, Hommage à Jules Supervielle*. Octobre, 1960.

BIBLIOGRAFIA

- BRENNER, Jacques:** *Histoire de la Littérature Française de 1940 à nos jours.* Paris, Ed. Fayard, 1978.
- ETIEMBLE:** *Supervielle.* Ed. Gallimard, 1968.
- DE TORRE, Guillermo:** *Jules Supervielle y el misterio poético.* En *La aventura y el orden.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1948.
- ROY, Claude:** *Jules Supervielle.* Ed. Pierre Seghers, 1970.
- TODOROV, Tzvetan:** *Introducción a la literatura fantástica.* Bs. As. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- VAX, Louis:** *Arte y Literatura fantásticas.* Buenos Aires, Eudeba, 1973.

PICASSO EN DOS POEMAS DE PAUL ELUARD

Analfa Montes
Universidad Nacional de Rosario

Pablo Picasso y Première du monde, dedicado a Pablo Picasso.

¿Por qué dos poemas? La contigüidad espacial -uno continúa al otro en *Capitale de la douleur*, de 1926- y, más especialmente, la reiteración cuanto menos inquietante del nombre propio en el título y en la dedicatoria son una fuerte invitación a reunirlos. Un nombre -el mismo- emplazado en lugares cercanos, que comparten la vecindad de un *afuera* adonde los confina su propio poema; no sólo una exterioridad espacial y tipográfica que de hecho existe, sino un afuera esencial: no participan del ser de la imagen (aunque el título podría hacerlo, no es el caso del nombre propio). Lugares, sin embargo -y parece ocioso decirlo- disímiles. La dedicatoria -siempre tuve esa impresión- se interpone, ejerciendo casi una violencia sobre el poema; una fuerza que desde ella emana parece empujar la lectura a rastrear claves, pistas, a hacer del poema un enigma por revelar. Como si los versos pudiesen atesorar los datos de un sentido verdadero y asequible que iluminándose iluminara lo que el nombre cifra, la intimidad que reúne ese nombre con ese poema. Sin abandonar del todo la esperanza de una revelación, se va haciendo lugar otra certeza: seguramente el azar condujo esa reunión. El deseo

circunstancial de “dar” al amigo esas palabras en el preciso momento en que fluyeron, con un gesto cordial o amoroso, agradecido o -¿por qué no?- de compromiso. O el don tardío del poema, en tiempos ya lejanos de publicación o reedición.

El título aparece más firmemente “motivado”. Aunque podría estar ausente como en tantos otros poemas de Eluard. O, como en otros tantos, concretar con un sustantivo común, un adjetivo o una construcción breve, el anuncio de una idea que el poema habrá de desplegar (*L'amoureuse*, *L'unique*, *Seule*).

Pablo Picasso. Dos veces nos interroga su presencia. ¿Qué imagen, qué imágenes acercan la camadura que el nombre, puro emblema, retacea? ¿Qué agregan los poemas a las fuertes resonancias que el nombre de ese pintor, de por sí, echa a rodar? ¿Describen un cuadro en particular - ¿cuál?-, acaso son varios de una época, o plasman la quintaesencia de su manera de pintar? ¿O bien la palabra poética lo convoca para hacerse propias las técnicas de su lenguaje plástico, para construir un poema como el pintor sus cuadros? Cuando pensamos en Picasso por excelencia pintor, olvidando a Picasso poeta, no estamos obedeciendo irreflexivamente al sentido común. Con sólo mirar los títulos de los textos que reúne *Capitale de la douleur* se hace evidente la voluntad de dar a la pintura un rol poético importante: dos *Max Ernst*, *Giorgio de Chirico*, *Paul Klee*, *Georges Braque*, *Joan Miró*. Otros textos, los de *Donner à voir*, o los reunidos en un volumen también dedicado a Picasso (1) revelan el verdadero diálogo ininterrumpido que mantiene la escritura de Eluard con el universo de la pintura.

Pablo Picasso. El nombre, razón de ser de la dedicatoria, una contingencia en el título, aúna título y dedicatoria en el cálido gesto del homenaje. No al precursor, lejano en su celebridad, a la figura hierática en su consagración, sino al par (si bien Picasso tenía quince años más que Eluard, en un tramo extenso de su vida acompañó el camino de los surrealistas), al “amigo sublime”, al perpetuo audaz. Lo celebrado, entonces, resulta ser una generación, una coetaneidad intensamente compartida.

La voz de los poemas, sólo sus resonancias podrán hacer más rica la presencia de Picasso en ellos.

*Les armes sommeil ont creusé dans la nuit
Les sillons merveilleux qui séparent nos têtes.*

Pocos vocablos pulsan una sonoridad tan profunda como “*creusé*” para decir, con intensa conveniencia, lo profundo. Poder labrador del sueño -*sommeil*- que hace más honda la noche y la hondura del surco que la hiere, preparando el advenimiento de otro sueño -*rêve*- que el poema no nombra pero alude en la maravilla de su esencia. Poder en armas que amenaza la amorosa cercanía de las cabezas reposadas, desterrando a cada una en su dormir, apartando a cada una en el desamparo de su cosecha nocturna.

Frente al espejo de los adjetivos -*éclatant, invisible, aveugle, fausse*-, brillos que no dejan ver o equivocan la visión, “*merveilleux*”, en su etimología *mirabilio* (cerca a *miror y mirari* (2)) se reserva en la traza del surco una visualidad diferente.

Cuando atisbos funestos en la palidez visceral del cuerpo hacen la noche también interior (“*Le visage du coeur a perdu ses couleurs*”); cuando el brillo de las cosas es falseado por falsas transparencias (“*A travers le diamant, toute médaille est fausse*”; cuando el mundo se opaca ante el cielo excesivo (“*Sous le ciel éclatant, la terre est invisible*”), todo lo existente parece substraerse. Es la alianza esencial entre el hombre y el mundo la que se ha quebrado. El símbolo de la noche y sus quehaceres tenebrosos escribe esa ruptura a lo largo de toda la poesía de Eluard. Pero también en todo su camino poético, una promesa autoral conjura el acecho de la angustia. “*Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle*”. Sostener la creencia en un sol solícito cuando las blancuras se han apagado es afirmar la utopía del dominio humano sobre las fuentes de la luz. “*Je fis un feu l’azur m’ayant abandonné*” decía ya en 1918 *Pour vivre ici*.

El poema se abre como un canto al poder labrador del sueño, pero es la feracidad del sujeto la que acaba, rotunda, afirmándose. Ausente en la primera estrofa, el pronombre “*nous*” se inscribe doblemente en la segunda. Dueño de la “*condición*” -sujeto gramatical de la oración condicional- tiene el poder de convertir la hipótesis en certeza (“*Si nous l’abandonnons, l’horizon a des ailes*”). Y el eco

aliterado con que “*horizon*” duplica la desinencia verbal insiste en la marca de la persona plural. Sujeto de poder multiplicado, atrae el sol, cuando la posición de “*nous*” es Objeto Directo. Se erige en objeto del deseo del astro, hurtándole y apropiándose su condición de centro inmóvil del universo: “*Et le soleil nous cherche...*”. En la inscripción metonímica (“*Et nos regards au loin...*”) el sujeto recupera y acapara toda imagen de visión interrumpida dispersada por los adjetivos, para transformarla en propia y en verdadera: “*Et nos regards au loin dissipent les erreurs*”.

Renunciar a la visión de los ojos abiertos, cerrar los ojos, “*desensibilizar el mundo*”, es la acción que consagra el poder humano de inaugurar otra visibilidad. “*Et nos regards au loin dissipent les erreurs*”. Un ver más cierto, del orden de la verdad. Una verdad del orden de las quimeras. “*Si nous l’abandonnons, l’horizon a des ailes*”. Si el trazo del horizonte es obsecuente con la razón, limita disciendiendo lo aéreo de lo terrestre, separando consistencias y esencias, cuando cobra alas libera lo diferente en el punto mismo en que se opone. Horizonte alado, verdad de maravilla, atisbo de lo surreal.

En este ver verdadero del que una imagen -¿podríamos decir onírica?- da cuenta, el sujeto, sin amenazas, puede decirse confiadamente plural. La unidad amorosa no pelagra, se afirma como hermandad en la videncia (¿hermandad del poeta y el pintor? ¿del poeta y de la amada? ¿del poeta y de sus amigos surrealistas?). Hermandad fecunda en este soñar sin sueño -sin *sommeil*-, en esta vigilia que acoge lo onírico. Y porque la maravilla no quedó apresada en los surcos de la noche y es simiente esparcida en la traza del poema, afirmando la verdad “*erreur*” recoge en eco a “*merveilleux*”. Mientras las miradas, a lo lejos, reinscriben los *mirabilia*, espejismos que el poema enciende en el instante abierto por la maravilla geminada de la imagen.

La sintaxis sometida al ritmo del verso -cada hemistiquio es una estricta unidad sintáctica- y la construcción oracional sin sorpresas imponen al poema un andar enunciativo. Acecho a lo programático en su decir que, aun metafórico y simbólico, parece sostenerse en premisas claras. La anulación de la contradicción entre sueño y vigilia; el poder de soñar sin dormir; la mirada como metáfora del

posicionamiento activo y transformador del hombre en el mundo. *Pablo Picasso*, el poema, pugna hacia afuera, y en ese salirse “*merveilleux*” hace punta convocando, casi imantando el gran discurso del surrealismo. (3)

Première du monde abre un espacio diferente. Parece generarse y estar dominado por la sola fuerza de la imagen que se afirma triunfante, sobrepuesta a la amenaza del silencio.

Tres figuras, repartiéndose armónicas el escenario del poema, conforman una alianza potente frente al sordo horror innominado.

“*Captive de la plaine, agonisante folle, / la lumière (...)*” tiene el privilegio de ser el primer sujeto gramatical pero lleva el peso obligado de encender demasiados sentidos simultáneos. La demora en la inscripción del nombre le devuelve fresca de enigma y la calificación generosa que la precede retardándola otorga a la luz un hálito nuevo. “*Captive de la plaine*”. Señalada en su quietud forzada, es cautiva. Pero también cautivada; y la quietud se altera por el deseo que la proyecta fuera de sí, hacia una superficie por ella luminosa, “*agonisante folle*”: nuevamente sometida en mortal postración es, sin embargo, activa en la promesa creadora de la locura. Oculta y a la vista -“*sur toi se cache*”-, sometida y deseante, torturada y creadora, sostiene la esperanza escritural del poema.

La palabra, con entusiasmo de himno, canta un *toi*, que viste en el título su atributo primero y femenino, principio mismo de todo lo femenino. Escondite de luz, cuerpo nocturno y yaciente, oficiará de puente en el pasaje ficcional del crepúsculo del alba. Puente de luz conservada y multiplicada por el fuego en un hito nocturnal: “*Dans leur nid de feu tu demeures/ Et ton éclat s’en multiplie*”. La comunión con las estrellas que el símil perpetúa como diseminación corpórea (“*Ecartelée, tu leur ressembles*”, lo hace sostén carnal de la que desfallece. Cuerpo que reaviva la lumbre: alimenta la escritura en su desaliento.

Supuesto amo de luces y sombras, el *cielo*, en la primera estrofa, es una figuración de lo masculino plegándose al espectáculo de la mujer. Desde la inactualidad de su actuar -está aislado en el poema por el pasado verbal .

*Il a fermé les yeux pour s'en prendre à ton rêve,
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes.*

Desde la pobreza de su dominio (sólo dos versos en cinco estrofas) se perfila pasivo, delegando el soñar en otro. Colaborador del despegue, pero sólo acompañante, lo masculino que este cielo dice está a la espera; espera ser agraciado por las visiones de la mujer.

Breves visiones de versos acortados. Los versos mayores que apagan el crepúsculo al comienzo y encienden la aurora al final, los abrazan, confinando las visiones en el corazón de la noche. Un abanico abriéndose en risas triunfa por sobre la clausura del movimiento (*"Devant les roues toutes nouées/ Un éventail rit aux éclats"*). Pero la traición se agazapa y confunde los caminos (*"Dans les traîtres filets de l'herbe/ Les routes perdent leur reflet"*). Y la unidad amorosa del sujeto y el mundo no es más que una larga interrogación. Unos versos que preguntan y en su desgranamiento sintáctico ejecutan una figura tonal agónica.

*Ne peux-tu donc prendre les vagues
Dont les barques sont les amandes
Dans ta paume chaude et câline
Ou dans les boucles de ta tête?*

Frente a la fragilidad de la visión onírica, el cuerpo de la mujer acrecienta fulgor, sostiene promesa segura. *"Douce"*, en la invocación final, encama a Eva en la propia amada, al tiempo que el verso consagra su poder *"surreal"*, maravilloso poder de aunar lo que se opone:

Ô douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour.

Cobijo de luz en la noche, alianza fuerte donde abrevar cuando la palabra poética sufre la opresión oscura del silencio. Del silencio que mina todo escribir. *"De l'aube baïllonnée un seul cri veut jaillir"*.

La luz gastada y moribunda pero cargada de anuncios que abrió el poema, lo cierra renovada en un sol triunfante. Ya no el cielo, ahora el sol escribe la figura masculina.

*Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce.
Il ira se fixer sur tes paupières closes.*

Contenido por opresión violenta, la potencia del sol es sin embargo segura en la predicción del futuro. Lo mueven bríos de impaciencia y su materialidad creciente se derrama, inmoderada. Tomará posesión del cuerpo de la mujer. Y la sinécdoque "*paupières closes*" al reiterar los ojos cerrados reinscriben la visión verdadera del primer poema, adscribiéndola, ahora, al poder femenino. El símbolo de la luz se renovó por mediación de la iluminada iluminante; el poema pudo decir su palabra.

El triunfo de la luz que los poemas -la mayoría de los poemas de Eluard- cantan, ilumina toda su poesía. Clara en su léxico sencillo, sencilla en su sintaxis tranquila; pero luminosa sobre todo porque está sembrada de amenazas transitorias. Afirmativa en tanto escribe y reescribe la utopía de la aurora, pudo convertirse junto con el poeta bastante fácilmente a la utopía política. Las fuerzas de la noche y de la luz, sus símbolos más persistentes, devienen convenciones en los últimos libros, signos demasiado codificados por afán militante.

Lejos de la revelación, con la paciencia ardua que acompaña la lectura, acerquemos nuevamente el nombre del pintor a los poemas que lo celebran. La afirmación de una videncia verdadera y compartida, en el primero, y el triunfo de la claridad por mediación de la mujer, en el segundo, acaso impliquen, en la médula misma de la poesía eluardiana a Picasso artista, a Picasso hombre.

NOTAS

- 1- Dos poemas de *Les yeux fertiles*, de 1936, se titulan *Pablo Picasso. Le livre ouvert* lleva la siguiente dedicatoria a Picasso:

Par ton audace
Tu prolonges notre vie,
tu nous lies chaque jour
un peu plus
à cet univers sans défaut
où notre espoir
ignore les mirages.

C'est à toi
Pablo Picasso,
mon ami sublime,
que je dédie ce livre.

Escribió además dos textos críticos sobre el pintor en *Donner à voir*. Todo este material fue reunido en 1945 en un libro ilustrado, titulado también *A Pablo Picasso*.

- 2- Veáanse sobre esta etimología las consideraciones que hace J. Le Goff en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985.

- 3- Leamos a modo de ejemplo, un fragmento de la *Préface* del número 1 de *La Révolution Surréaliste* de 1924, firmado por Eluard, Boiffard y Vitrac:

“Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine; mais il est aussi le briseur des chaînes, nous ne dormons pas, nous ne buvons pas, nous ne fumons pas, nous ne prisonns pas, nous ne nous piquons pas et nous rêvons, et la rapidité des aiguilles des lampes introduit dans nos cerveaux la merveilleuse éponge déflourie de l'or.” (Citado por BEHAR, H. y CARASSOU, M. *Le Surréalisme. Textes et Débats*. L.G.F. (Le livre de poche) Paris, 1984. pp. 188-189.

BIBLIOGRAFÍA

- ELUARD, Paul: *Capitale de la douleur*. Suivi de *L'amour la poésie*. Paris. Gallimard (Poésie), 1991.
- ELUARD, Paul: *Choix de Textes*. Paris, Seghers (Poetes d'aujourd'hui), 1969.
- ELUARD, Paul: *Les sentiers et les routes de la poésie*. Gallimard, N.R.F., 1954.
- RICHARD, J.P. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Seuil, 1964.
- PARROT, L. - MARCENAC, J. *Paul Eluard*. Paris, Seghers, 1969.
- RAVONI, M.: *Prólogo a P. Eluard, Obras Escogidas*. Buenos Aires, Platina, 1962.
- ALQUIE, F. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1955.
- ALEXANDRIAN, S.: *Le surréalisme et le rêve*. Paris, Gallimard, 1974.

PASEOS NOCTURNOS POR LA CIUDAD DE PATRICK MODIANO

María Celia Darré
Universidad Nacional de Cuyo

Los clásicos habían acostumbrado al lector tradicional a encontrar la magia, lo sobrenatural en el íntimo arcano de la naturaleza: fuentes, grutas, bosques alojaban a náyades, ninfas y otros seres fabulosos. Los románticos la acercaron a los hombres: viejos castillos abandonados, cementerios, alojaron a fantasmas y duendes. Sólo el longevo Hugo, en el período del exilio reconoce en los lugares habitados la presencia acechante y benévola de lo sobrenatural, pero, sin embargo, éste sólo se hace aparente lejos del bullicio ciudadano. La ciudad, residencia de los vivos, se perfila como fondo de la vida cotidiana.

Fue Baudelaire quien, uniendo el tema de la ciudad al capital terrorífico de la novela negra, permitió adivinar en la miseria, la enfermedad, el vicio y la prostitución que habita en las capas inferiores de la metrópoli y reina en la oscuridad de la noche, un lugar para lo mágico. En los “*Cuadros parisinos*” ciegos, mendigos, viejos, ventanas encendidas cubren, apenas, otra realidad que espera ser descubierta, que resplandece prometedora bajo los harapos o los oropeles.

Durante el mismo período, la locura de Nerval percibe en las tenebrosas calles de la ciudad otras realidades paralelas benefactoras o amenazantes.

El hombre, el poeta circula en esas “*forêts de symboles*” sorprendido y extrañado, esperanzado y temeroso, ante la presencia de lo sagrado.

Los simbolistas con Verhaeren captaron la magia en las capacidades del progreso: las ciudades vistas desde el ferrocarril en marcha revelan sus posibilidades fabulosas.

En *Zone* Apollinaire recorre la ciudad, pero el mensaje de las calles y los afiches bajo el cielo diurno es alegre y positivo. Cendrars en *La prosa del Transiberiano* utiliza el tema del viaje para mostrar las superposiciones de la realidad subjetiva que afloran en la marcha.

Con los surrealistas el tema del paseo nocturno por la ciudad adquiere su desarrollo más completo y revela más claramente su intencionalidad. En *El paisaje de París*, Aragon nos pone en contacto con la turbia vida que se oculta tras las vidrieras atiborradas de manequíes. En *Nadja* o en *Vasos Comunicantes*, Breton muestra en los parques o en las viejas calles de la ciudad capas superpuestas de un tiempo no cronologizado que pugnan por convivir con el presente. Ciertos seres perciben esta politemporalidad, la anuncian, la hacen consciente para otros que sin ellos pasarían distraídos, sin captar el guiño cómplice de la otra realidad que los espía.

En la fuente surrealista han abrevado no sólo los escritores franceses sino también de otras literaturas, basta pensar en *Rayuela* de Cortázar o en *Coronación* del chileno José Donoso.

Probablemente Sartre tuvo presente esos antecedentes cuando Antoine Roquentin en *La Náusea* busca en los oscuros y helados boulevares de Bouville alivio para la visión que lo amenaza y a la que no quiere aceptar cuando, en la plazoleta frente a la biblioteca, percibe la realidad de la contingencia a través de la visión onírica de los árboles y los objetos que lo rodean.

Camus en *La Peste* trata los paseos por la ciudad de una manera más realista, si tomamos el término realista en su acepción más tradicional, las calles de la ciudad reciben y suscitan las reflexiones más profundas sobre la vida y la muerte de sus personajes.

En el imaginario literario el tema del viaje, con el que evidentemente está

relacionado el que nos interesa ahora, permite al héroe, a través de una serie de aventuras en las que sus fuerzas son puestas a prueba, adquirir la madurez y la experiencia que necesita para lograr su pleno desarrollo. En el tema del paseo nocturno por la ciudad vemos la intención de dotar al héroe del poder de alcanzar todas las posibilidades del mundo que le rodea y no sólo las de la apariencia fenomenológica.

Tal vez fuera posible seguir con más detalle y más adelante en el tiempo una línea de concreciones del tema en la literatura, pero seguramente ninguna sería tan original como las ya mencionadas. Por el momento sólo intentaré estudiarlo en la novelística de Patrick Modiano y muy específicamente en *Calle de las bodegas oscuras*. (1)

No es una originalidad decir que uno de los lugares obsesivos del imaginario de Modiano es París y más específicamente el París de la ocupación alemana: lo encontramos en *La plaza de la estrella*, *Ronda Nocturna*, *Bulevares de cintura*, y en *Calle de las bodegas oscuras* para sólo citar algunos títulos.

El esquema narrativo central de la novela es una peregrinación a las fuentes, un recorrido en busca de sí mismo o mejor en busca de un grupo al cual pertenecer. El protagonista es un amnésico al que se ha provisto provisoriamente de un nombre, de un presente, pero que, en un alto del camino hacia el futuro, pretende recobrar su pasado: "*parce que dans la vie, ce n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé*". (p. 173).

La metáfora de la vida que corre rápida e indiferente, llevándonos de un muelle a otro, aparece desde los comienzos de la novela con la presencia del Sena al que todos los rumbos parecen conducir y se reitera el final.

Empleado en una agencia de detectives privados, Guy Roland parte en busca de su pasado. Como en otras novelas del autor, el clima es onírico y los personajes con que se encuentra, grotescos y a menudo simbólicos.

Si los lugares privilegiados en que se concentra la significación no son las calles sino los bares, los café, los hoteles, los departamentos, he podido señalar once paseos por la ciudad, la mayoría de ellos nocturnos y sólo dos en auto. Los primeros son traslados reales en busca de informantes; a medida que la obra avanza son

paseos de prospección en busca de recuerdos.

Los dos primeros recorridos son hechos en automóvil y sirven para poner al protagonista en contacto con los que lo encaminarán en su búsqueda, no son de mucho interés salvo para señalar algunas características del personaje. Tiene miedo cuando viaja hacia Ville d'Avray con el barman Sonachitzé, ¿miedo porque no confía demasiado en su informante, miedo porque teme lo que va a descubrir o miedo premonitorio del que sentirá en muchos de los paseos posteriores al revelarse la situación comprometida en que se encuentra en la ciudad ocupada como extranjero de origen judío con papeles falsos? Esta ambivalencia de emociones, este no saber de dónde vienen ni a qué corresponden con exactitud, esta imposibilidad para el protagonista de implantarse con seguridad en una realidad es lo que constituye el clima de la novela, de la obra entera de Modiano por lo menos hasta 1976 y lo que constituye el mensaje fundamental de su producción.

El segundo viaje, en taxi, muestra otro rasgo de Guy Roland, una timidez e inseguridad para afrontar las circunstancias, pero, a la vez, la tenacidad y la capacidad de obsesión del tímido, cuando sigue a través de todo París a Stioppa o mejor al que supone que es Stioppa pues no se atrevió a preguntárselo. Me permito aquí una digresión que puede resultarnos útil más adelante. Considero evidente que la elección de los hombres no es nunca inocente en Modiano. En este caso Guy es el nombre que se reserva a los simples en las farsas y las comedias, como el Gil de Lope de Vega. Roland alude sin duda al héroe épico: Por lo que es posible que de la conjunción de ambos pueda colegirse la presencia de un "héroe de la vida moderna" de los que menciona Baudelaire y este detective amnésico pasará a ser un símbolo del hombre actual y de su "gesta" en el tiempo en que le toca vivir.

El tercer viaje es una caminata desde el departamento de Stioppa hasta el restaurante junto al Sena y regreso. Como ya habíamos observado en una novela anterior, *Ronda nocturna*, el paseo al aire libre en el fresco nocturno es una especie de compensación por los lugares cerrados donde las molestias de la vida se concentran. En este caso Guy y Stioppa, deben hablar recostados en divanes o sentados en el suelo debido a los techos extremadamente bajos del departamento. Situación onírica si las hay. Al salir, la complicidad de la noche mima el estado de

ánimo del protagonista:

Le brouillard s'est levé, un brouillard à la fois tendre et glacé qui vous emplissait les poumons d'une telle fraîcheur que vous aviez la sensation de flotter dans l'air. Sur le trottoir du quai, je distinguais à peine les blocs d'immeubles, à quelques mètres. (p. 49)

Siguen dos paseos con Waldo Blunt, el americano pianista, marido de Gay Orlow. Varios detalles interesantes nos son brindados aquí. Por un lado la poca importancia que las personas otorgan a los otros a no ser que se sientan involucrados en sus propios intereses. Blunt camina ligero cuando Guy quiere interrogarlo, como si se sintiera amenazado, pero se detiene y se explaya cuando a través de las preguntas del detective recobra una parte de su propio pasado (2). Por otra parte es reveladora la angustia que siente el protagonista ante el primer plano cinematográfico de Blunt moviendo los labios sin que él pueda comprender su mensaje por el ruido ahogado del “*métro*” que pasa en ese momento. Angustia por todas las cosas importantes que nos son dichas sin que podamos captarlas por el “*ruido*” de la civilización que nos rodea, que oculta mensajes que tal vez sean definitivos para nuestra historia. Situación que recuerda la de los paseos nocturnos de *Nadja*. En otro momento del mismo paseo el protagonista señala que no puede inclinarse sobre la baranda del puente pues le da vértigo. Si evocamos al juez de *La caída* de Camus, recordaremos que las miradas abarcadoras desde una altura son signo de voluntad de poder. Si a esto agregamos que por debajo del puente corre el Sena, la situación podría indicarnos claramente la posición del héroe ante la vida: vértigo, temor.

No examinaré los pasos restantes con tanta minuciosidad porque todos ellos están configurados hacia un mismo fin. Puesto ya en la pista de su pasado o de un fragmento de él, el protagonista recorre infatigable los lugares que pudieron ser los de su vida anterior para recoger pequeñas iluminaciones que aclaren la oscuridad inicial. Conviene señalar algunos detalles de estilo comunes a todos ellos, por ejem-

plo la proliferación de nombres de calles, “square” y plazas que se corresponden exactamente con la realidad topográfica del París actual y que se contraponen a la vaguedad y la inseguridad señalada en la información; la proliferación de bares y restaurantes sin nombre o ya desaparecidos a lo largo de los recorridos y señalados como puntos de referencia para reforzar la poca fidelidad del recuerdo. Esto último es de particular importancia porque es conocido que bares y restaurantes son lugares privilegiados dentro de la topografía de Modiano y los bannen son muchas veces los dueños de los secretos y las normas de muchas vidas.

La novela termina con dos viajes mayores: el viaje a Megève que lo llevará al cierre de su vida anterior y que probablemente desembocó en la amnesia. Y un viaje en el tiempo del relato a Tahití en busca de un amigo, testigo de su vida anterior, al que no encuentra.

Tal vez podría hablarse de un tercero, que es el que da el nombre a la novela, a Roma, a la calle de las Bodegas oscuras, donde se supone que vivió de joven. Como en muchas novelas de Modiano el final es abierto, indicando tal vez la inútil, pero necesaria continuidad del esfuerzo. Tal vez si recordamos que *Las bodegas oscuras* es el título de un libro de memorias psicoanalíticas de Perec, estaremos en condiciones de iniciar una nueva lectura de la novela.

Los paseos nocturnos por la ciudad serían pues una búsqueda del sentido de ese fluir de la vida que nos arrastra de un episodio a otro y cuyo sentido somos incapaces de entender o de dirigir. Y es la ciudad, concentración de las vidas que nos rodean, quien nos permitirá intentar ese peregrinaje a las fuentes como intento de integrarnos en un mundo al que podamos otorgar un sentido o, al menos, reencontrar una comunidad de seres, tan desorientados como nosotros con los cuales compartir recuerdos. Sin embargo, esta búsqueda, que comenzó en el temor, a lo largo del camino ha olvidado su angustia aunque no su misión.

Dans ce dédale de rues et de boulevards, nous nous étions rencontrés un jour, Denise Coudreuse et moi. Itinéraires qui se croisent, parmi ceux que suivent des milliers et des milliers

de gens à travers Paris, comme mille et mille petites boules d'un gigantesque billard électrique, qui se cognent parfois l'une à l'autre. Et de cela, il ne restait rien, pas même la traînée lumineuse que fait le passage d'une luciole. (p. 147)

NOTAS

- 1- **Patrick Modiano:** *Rue des Boutiques obscures*. Paris, Gallimard, coll. Folio.
- 2- En un momento Blunt se detiene en mitad del puente que atraviesan porque ha encontrado en la vuelta a su pasado un instante de abandono y de alegría. Guy debe obligarlo a continuar su camino.

LE MONDE FANTASTIQUE DE CORINNA BILLE

Le Salon ovale et autres livres

***Stella Maris Vallone de Porras
Universidad Nacional de Cuyo***

*¿Quién serás esta noche en el oscuro
Sueño, del otro lado de su muro?
Borges, J.L., "El Sueño" (1)*

Stéphanie Bille, écrivain suisse originaire du canton francophone du Valais, est née à Sierre en 1912. Elle a grandi dans une famille catholique, très cultivée, aimant les beaux livres et s'entourant de peintres, poètes et écrivains. Dans la maison familiale, elle a rencontré les grands noms de la littérature moderne. Elle commence à écrire à 16 ans et choisit le prénom de Corinna par référence au village natal de sa mère, Corin.

Après un séjour à Paris en 1934 et un mariage qui fut un échec, elle s'installe dans le Valais, qu'elle ne quittera jamais. Là, elle va connaître son deuxième époux, Maurice Chappaz, écrivain lui aussi. Unis par la même passion pour la littérature, pour la terre, pour leur pays, le couple va mener une vie consacrée à écrire.

Corinna va publier de nombreux romans, poèmes, contes, récits, contes pour

enfants et nouvelles qui vont lui permettre de gagner des prix et d'être reconnue hors des frontières de la Suisse romande. En 1974 elle reçoit le Prix Schiller pour l'ensemble de son oeuvre. En 1975, l'Académie Goncourt lui décerne son Prix de la Nouvelle pour *"La Demoiselle Sauvage"*. Sa mort inattendue en octobre 1979, va interrompre une vie dont l'écriture est, et je cite ses propres mots *"la respiration essentielle"*, elle disait qu'elle écrivait *"vraiment pour ne pas mourir"*. (2)

L'oeuvre de Corinna Bille, profondément enracinée dans son pays natal, témoigne de son amour de la nature, entre dans le secret des objets, rend crédible les choses les plus folles. Son art excelle dans les nouvelles où elle nous fait connaître, selon Marcel Raymond, *"un petit univers, qui se compose autour d'une aventure, d'un événement, d'une destinée"*. (3)

Classée longtemps parmi les écrivains régionalistes et documentaires, attachés à défendre leurs coutumes et leur terroir, Corinna Bille nous introduit *"dans un monde rural, soumis aux lois et aux contraintes qu'impose la nature"* (4). Cependant ses personnages ne sont jamais des êtres ordinaires. Ces jeunes femmes folles, ces hommes mystérieux, elle les a inventés *"mais, -je cite ses propres mots- ils ont surgi de mon inconscient avec une réalité qui, parfois me stupéfie"* (5).

Les poèmes de Corinna, son oeuvre romanesque, ses recueils de nouvelles, ses contes pour enfants, sans être tous d'inspiration proprement fantastique, accordent une place prépondérante à l'étrange et surgissent, comme dit Anne Cunéo, *"d'un imaginaire qui a le Valais pour toile de fond."* (6). La nature se fond avec ses personnages: Blanca, appuyée au tronc d'un bouleau, rêve de devenir bouleau elle-même, ou la petite fillette du roman *Deux Passions*, Emerentia, mi-fée, mi-diablesse, s'entend très bien avec les plantes et parle avec les animaux.

En 1937, une longue pleurésie oblige Corinna à rester au lit pendant deux ans. Cette reclusion va favoriser *"l'éclosion d'une vie intérieure principalement nourrie de fantasmes nocturnes"* (7): ses rêves. En 1940 elle commence à les noter de manière plus régulière. Elle ne sait pas encore combien seront-ils importants dans son oeuvre future. Plusieurs *Carnets* seront remplis de récit de rêves nocturnes. Ce n'est qu'à partir de 1960 qu'elle découvre que ses rêves peuvent devenir des *"produits littéraires"*. *"Lorsque, peu à peu, Corinna Bille prend conscience de*

l'originalité de ce fonds d'images, constamment renouvelées, elle ne cessera plus d'y puiser, fascinée par ses propres découvertes" (8). Elle va même forcer ses périodes de sommeil pour s'exiger à rêver et à produire le matériel nécessaire pour ses oeuvres. Maryke de Courten dit: "Pour se laisser envahir par le flux onirique, même de jour, elle veille à une grande disponibilité psychique, écarte les tâches qui lui semblent trop absorbantes aux périodes favorables de rêve. Écrire devient pour elle un acte vital, un exorcisme" (9)

Son écriture spontanée, de premier jet, simple et dépouillée, nous fait penser à l'écriture automatique du surréalisme. Il est impossible de nier l'influence de cette école dans l'oeuvre de Corinna Bille. Ses textes révèlent souvent la face nocturne de l'homme, son côté irrationnel, instinctif, violent. Elle raconte souvent des événements inattendus et présente un monde qui ne suit pas les règles de la logique ordinaire.

Dans ce monde de rêve tout devient "un Autre", l'ambiguïté devient l'élément-clé. Les objets subissent d'étranges transformations: un fauteuil rouge a des pieds qui se chaussent de bottines, tandis que le dossier se gonfle de seins, pousse des soupirs et murmure "Je suis là mon bien aimé" (10); "des grappes glauques" craquent dans la bouche, transformées en raisins de verre (11); des habits prennent vie et courent par les rues à travers la ville (12); une montagne est un château (13). Les personnes et les animaux souffrent aussi d'incroyables métamorphoses: une femme devient arbre (14); une vache se trouve être une jeune fille (15); deux amants se transforment en chouettes (16); toute une assemblée de lettrés se métamorphose lentement en animaux de toute espèce (17).

"Les transgressions du réel, dit Maryke de Courten, s'accumulent sous la plume enchantée de Corinna Bille" (18). Mais le fantastique chez elle se confond constamment avec le réel de la vie quotidienne, "monde du rêve et monde réel ne font qu'un" dit Gérard Durozoi dans son livre "Le Surréalisme" (19). C'est là que réside l'incertain, le doute, tout ces éléments qui provoquent la surprise chez le lecteur. Certains événements ne peuvent pas être expliqués par les lois de la raison, ils sont étranges, incroyables ou insolites. D'autres révèlent le surnaturel car ils sont inexplicables par les lois naturelles. Dans ce type de récit Corinna Bille a recours à

la métamorphose et nous avons un exemple très frappant dans l'oeuvre *Le Salon ovale*. La nouvelle courte qui donne le titre au recueil de *Nouvelles et contes baroques* -sous-titre indiqué par l'auteur- montre dès le début un monde irréel, étrange, difficile à franchir. L'ambiance où se déroule ce conte nous fait penser à l'étrange domaine où Meaulnes va s'égarer, car ce Salon ovale appartient à un château vieux et abandonné, où un groupe d'amis s'est donné rendez-vous. Je cite:

*Dans ce château où l'on ne pouvait pénétrer qu'en traversant
des étendues de roseaux, puis en longeant une allée de frênes,
puis encore de très vieux poiriers couverts de lichens jaunes,
ce soir-là une vingtaine d'amis s'étaient donné rendez-vous.*
(20)

La quantité d'obstacles qu'il faut franchir pour y arriver nous indique que ce monde où le lecteur va "pénétrer" sera un "Domaine perdu" avec une "topographie tourmenté et indéchiffrable"- selon les mots employés par D.Giovacchini en parlant du "Grand Meaulnes" (21)-, impossible à le reconnaître ou à le rencontrer, un monde totalement étrange où l'héroïne et tous ses amis, dès son arrivée, vont changer d'aspect. Ils vont devenir jeunes, ils vont retrouver leur premier amour. Après une journée où ils soupent ensemble et se promènent par la campagne et par la ville, ils vont se rencontrer au crépuscule dans le Salon ovale. Corinna Bille nous annonce dès ce moment quelques changements. Elle prépare ses inventions. C'est l'héroïne qui parle:

*Pour la première fois, je remarquai sur le front du poète deux
petites protubérences... (22)*

ou:

Elle (la servante) avait une démarche gallinacée... (23)

A un moment donné un des personnages dit:

Nous nous transformerons en autre chose... (24),

en parlant de la mort et de la survie après la mort. Puis l'héroïne observe que:

*Il (Romur) avait maintenant une ombre de barbe au menton,
un bouc... (25)*

A propos d'Alberte, une jeune adolescente "à la peau blanche", "toujours innocente" elle observe que:

*ses oreilles et son nez, parfaitement roses, étaient agités d'un
froncement comique... (26)*

Et c'est précisément -je cite-

*à ce moment qu'une lumière nouvelle pénétra dans le Salon
ovale dont on avait oublié de tirer les rideaux sur les larges
baies. La lune pleine venait de se lever. (27)*

C'est une nuit de lune pleine où toutes les choses bizarres, fantastiques ou étranges peuvent arriver. Les invités attirés par la lumière sortent dans le parc et le changement se produit. Il est inutile de remarquer parce que connu, que, d'après les recherches scientifiques, la lune pleine a des influences sur les êtres humains. On a constaté que pendant ces périodes les vols, les crimes, les accidents augmentent. Nous connaissons aussi les thèses qui disent que la lune agit sur les personnalités, même normales, qui deviennent folles. D'après Cirlot dans son *Diccionario de símbolos* la lune, selon l'interprétation des pythagoriciens sur la théologie astral, réceptacle régénérateur d'âmes, a le destin de résorber les formes et de les recréer (28). Dans ce récit, la lune accomplit le rêve annoncé dès le crépuscule. Lamétamorphose allait se produire, la lune contribue à achever l'oeuvre de l'auteur. L'écrivain anticipe notre étonnement, car on entend des cris inattendus d'animaux. Puis on les voit courir dans le parc, se promener dans le Salon, nager dans un bocal plein de liqueurs et de champagne, chanter perchés au sommet de

l'échelle. On reconnaît dans chacun d'eux les différents personnages qui assistaient à ce rendez-vous. Les seuls à ne pas avoir subi de métamorphose sont l'héroïne et son amant. Cette situation nous fait penser à la pièce de Ionesco *Rhinocéros*, où Bérenger est le seul habitant de la ville qui ne se convertit pas en animal. Il le regrette, il se sent seul, tandis que dans ce conte, les deux personnages sont heureux car ils s'aiment et s'accompagnent. Ils vont découvrir une alcôve pour dormir. Cependant une voix va les réveiller. Une voix "*furieuse et rauque*" (29). Ils se sentent soulagés car ils pensent qu'ils ne sont pas les seuls qui n'ont pas changés. Ils courent vers la voix. Ils rencontrent d'autres bêtes, d'autres animaux qui incroyablement ont la capacité de la parole. Même sous leurs yeux la métamorphose se produit: un couple d'amis devient des chats. Ils redescendent terrifiés et rencontrent dans le Salon ovale le propriétaire du château, sorte de magicien tout puissant, qui gronde les animaux comme s'il les reconnaissait:

Vous vous conduisez tous très mal cette nuit!! gronda le duc
(30).

L'héroïne et son amant se voient reflétés dans un miroir. Elle se rend compte qu'ils se ressemblent. Tout à coup le visage de son amant commence à s'effacer. Elle constate qu'elle aussi se métamorphose, mais en quoi? Je cite:

*Je vis son corps s'effacer, se fondre dans une brume noirâtre.
Je voulais le toucher, mais toucher quoi? Il n'y eut plus sous
ma main qu'un pelage froid et sombre. Et quand je crus
remonter vers sa chevelure, le long de sa face démesurée, je
touchai deux oreilles d'âne. Lentement, j'abaissai mon regard
vers mes pieds. ●u'ils me parurent lointains, inaccessibles.
Je craignis de les voir palmés ou fourchus. Je m'écriai avec
terreur: "●ù sont mes pieds?" ●u'étais-je? (31)*

Le lecteur qui a assisté stupéfié aux changements de tous les personnages en bêtes, en oiseaux, en poissons, plus encore, qui les a entendu parler, reste

décontenancé devant cette fin ouverte.

Dans cette nouvelle, parue en 1976, Corinna Bille a fait revivre sous la forme d'animaux enchantés ou cruels une assemblée d'écrivains réunis dans le salon ovale d'un château de Valeyres-sous-Rances, situé dans le canton de Vaud. (32)

Tous les éléments de ce récit relèvent du fantastique, même du merveilleux. Et cela va se répéter tout au long du livre.

Jean-Paul Paccolat dit à propos du recueil que:

Ces nouvelles accordent les pleins pouvoirs à la métamorphose. Le rôle de celle-ci est prépondérant dans cet imaginaire hybride: à son effet de stupéfaction, elle ajoute celui d'effacer les limites, d'autoriser toutes les transgressions. Elle engendre aussi une prolifération d'événements, de motifs, d'images; elle permet tous les glissements; elle rend instable et précaire toute identité. (33)

Les 24 nouvelles et contes baroques qui le composent sont écrits sur le même ton. Baroques, car ce style ne connaît que des êtres de métamorphose, où l'usage de la langue est déconcertant.

Dans les nouvelles du *Salon ovale* comme dans les autres livres de Corinna Bille, nés de son imaginaire onirique tels que *Cent Petites Histoires Cruelles*, *Le Bal double*, *Le Sourire de l'Araignée*, *Trente-six Petites Histoires Curieuses* et beaucoup d'autres, il y a une tendance à l'hyperbole, qui déplace le sens, à l'antithèse et à l'oxymore. Toute l'oeuvre de Corinna est faite de contraires, ce qui surprend le lecteur.

La notion de temps semble disparaître, celle d'espace "*s'effrite ou se brouille*", les points de repère "*tendent à s'estomper*" (34) rappelons-nous qu'il s'agit de rêves, et le récit de rêves, selon Freud, a pour effet de suggérer une atmosphère "*d'inquiétante étrangeté*" (35), et d'après Jean-Paul Paccolat:

là où le personnage se perd, le lecteur s'égaré.... Dans ce monde étrange, les frontières entre le rêve et la réalité, le passé et le présent, l'animé et l'inanimé, l'animalité et l'humanité, la présence et l'absence sont abolies. Tout se brouille au sein d'une heureuse confusion. (36)

Et là réside le secret du fantastique chez Corinna Bille, car elle sait maintenir ses récits sur le terrain de l'indétermination et de l'incertitude.

NOTES

- 1- **Borges, J.L.** El Sueño de El Otro, el mismo" in *Obras Completas*, p. 940, Buenos Aires, Emecé Ed., 1974.
- 2- **Bille, Corinna**: "Mais pourrais-je vivre sans écrire?", in *Hommage a Corinna Bille*, p. 22. Darbellay J. et autres, Sierre, Ed. Commune de Sierre, 1989.
- 3- **Raymond, Marcel**: in *L'enfant aveugle*, Suisse, Castella, 1980.
- 4- **Dictionnaire des Littératures de Langue Française**, p. 2241, Paris, Bordas, 1984, vol.4.
- 5- **Fabre, Gilberte**: *Le vrai conte de sa vie*, p. 73, Lausanne, Ed. 24 Heures, 1981.
- 6- **Cuneo, Anne**: "Corinna Bille: reportages d'un pays de l'au delà", p. 72, in *La Licorne*, Poitiers URF, 1989.
- 7- **de Courten, Maryke**: "L'écriture onirique de Corinna Bille", in *La Licorne*, Poitiers, URF, 1989., p. 288.
- 8- **de Courten, Maryke**: op.cit., p. 290.
- 9- **de Courten, Maryke**: op. cit., p. 291.
- 10- **Bille, Corinna**: "Le Fauteuil rouge", in *Le Salon Ovale*, p. 123, Suisse, Castella, 1987.
- 11- **Bille, Corinna**: "Les Raisins de verre" in *Cent petites histoires cruelles*, p. 18, Suisse, Castella, 1985.
- 12- **Bille, Corinna**: "Quand les Habits se mirent à courir", in *Le Salon Ovale*, p. 103 op. cit.
- 13- **Bille, Corinna**: "La Montagne qui était un Château", in *Le Salon Ovale*, p. 55, op. cit.
- 14- **Bille, Corinna**: *Forêts Obscures*. Lausanne, Ed. 24 Heures, 1989.
- 15- **Bille, Corinna**: "La Vache", in *Le Bal double*, p.89, Lausanne, Ed. Empreintes, 1990.
- 16- **Bille, Corinna**: "La Chambre déserte", in *Le Salon Ovale*, p. 35, op. cit.
- 17- **Bille, Corinna**: "Le Salon Ovale", p. 7, in *Le Salon Ovale*, op. cit.
- 18- **de Courten, Maryke**: op. cit. p. 293.
- 19- **Durzoi, G. et aut**: *Le Surréalisme*, p. 113, Ed. Larousse, France, 1982.
- 20- **Bille, Corinna**: "Le salon ovale", p. 9 in *Le Salon Ovale*, op. cit.
- 21- **Giovacchini, D.** "Le Grand Meaulnes, itinéraire magique?", p. 18, in *Dict. Historique, Thématique, et Tech. des Littératures*, Démougin, J., Paris, Larousse, 1986.
- 22- **Bille, Corinna**: *Le Salon ovale*, p. 14, op. cit.
- 23- Id, p. 16
- 24- Id, p. 16
- 25- Id, p. 21

- 26- Id, p. 22
- 27- Id, p. 22
- 28- **Cirlot, J.E.:** *Diccionario de Símbolos*. p. 284, Barcelona, Ed. Labor, 1978.
- 29- **Bille, Corinna:** *Le Salon ovale*, p. 25, op. cit.
- 30- Id, p. 27
- 31- Id, p. 28
- 32- **Fabre, Gilberte:** op. cit. p. 150.
- 33- **Paccolat, J.P.:** "Le salon ovale", *Postface*, p. 191, op. cit.
- 34- Id, p. 190
- 35- **Freud, Sigmund:** *L'inquiétante étrangeté, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, cité par Maryke de Courten, op. cit.
- 36- **Paccolat, J.P.** "Le salon ovale", p. 191, op.cit.

BIBLIOGRAFIA

- TODOROV Tzvetan:** *Introduction à la Littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- CAREÑO, Antonio:** *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid, Ed. Gredos, 1982.
- DUROZOI, G. - LECHERBONNIER, B.:** *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972.
- ROGER, Juan:** *El Surrealismo francés*. Madrid, Ed. Escelicer, 1956.
- BORGES, J.L.:** "La pesadilla" in *Siete noches*, p. 35, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- FAVRE, Gilberte:** *Corinna Bille, Le vrai contede sa vie*, Lausanne, Ed. 24 Heures, 1981.
- CIRLOT, J.E.:** *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- BLOCH, P.A.:** *La Licorne*, UFR de Langues et Littératures de Poitiers, 1989.
- BILLE, Corinna:** *Le Salon Ovale*, Suisse, Castella, 1987.
- BILLE, Corinna:** *Le Bal double*, Lausanne, Ed. Empreintes, 1990.
- DARBELLAY, J. ET AUTRES:** *Hommage à S. Corinna Bille*, Suisse, Schoeli Sierre, 1989.
- DEMOUGIN, Jacques:** *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures*, Paris, Larousse, 1986.
- Dictionnaire des Littératures de Langue Française**, Paris, Bordas, 1984.
- Dictionnaire du XX eme Siècle**
- F. SAINZ DE ROBLES, Carlos:** *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, T. 1, Madrid, Aguilar, 1954.

L'ÉCRITURE DE LA MACÉRATION: UN ESPACE DISANT UN DISCOURS DE L'IMAGINAIRE

Ma. Marcela Costanzo INSP (Corrientes)
Elizabeth Mendoza (Resistencia)

Introduction:

Des données pertinentes à notre analyse

Nous avons choisi la démarche la plus sécurisante. Ainsi, et risquant le manque d'originalité, notre attention s'est-elle dirigée vers le sémantisme du mot "*merveilleux*".

Dans ce sens, nous avons eu recours aux définitions de Tzvetan Todorov (1) établissant deux univers: d'une part, celui du fantastique et d'autre part, celui du merveilleux. Le fantastique, dit-il, "*c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un phénomène en apparence surnaturel (...), l'absence d'hésitation, ajoute-t-il, le surnaturel accepté, c'est le merveilleux (...) enfin, "le surnaturel expliqué", c'est l'étrange*".

De prime abord, nous avons hasardé de classer *La Macération*, roman traduit de l'arabe de l'écrivain algérien Rachid Boudjedra, au rang des discours

mettant en scène le merveilleux. Des traits spécifiques de l'univers maghrébin, textualisés par de divers énonciateurs, nous y ont contraint.

Nous avons déjà insisté sur le fait que notre analyse est fondée sur des "*êtres en papier*". Cependant, les données "*extra-textuelles*" constituent des outils pertinents pour mieux cerner l'univers de référence. Univers dont la langue, les pratiques religieuses et la géopolitique se télescopent et semblent offrir des barrières infranchissables à notre compréhension. D'ailleurs, cet univers accorde une large place à l'animisme car les objets n'y possèdent pas d'existence "*glacée*". C'est plutôt le contraire et "*La Macération*" illustrerait cette affirmation. Pleins de sens et de valeurs, les objets y intègrent la vie du narrateur et servent souvent à la "*réalisation d'un faire volontaire*".

Aussi, avons-nous observé que la dimension onirique se manifeste dans l'habitude d'écouter celui dont les rêves prennent place dans le monde censé réel, dépassant ainsi le niveau de simples manifestations psychiques. Rêves et souvenirs deviennent autant de représentations du narrateur de *La Macération* qui voit ses expériences quotidiennes et la présence obsédante des revenants se confondre et se métamorphoser. A ce propos, il nous paraît utile de rappeler que la mort, souvent violente, n'entraîne pas de rupture définitive avec le monde des vivants. Elle est perçue comme un passage, surtout dans l'univers féminin. L'idée de mourir est refusée et intégrée, par ce refus même, à l'ordre nonnal des choses.

En outre, il est opportun d'expliquer que la maîtresse "*métisse*" du narrateur envahit le monde défait de celui-ci, espace fermé "*puant*" *La Macération*. Elle déclenchera le dire du "*je-narrant*" qui verbalisera, parmi d'autres figures, celles du jardin et de la tante Fatma.

Quant à l'écriture, elle est associée à la "*fusion la plus totale: celle de la putréfaction*", lexicalisée par le titre de l'oeuvre. Celle-ci convoque à une aventure féconde d'érotisme signifiée par l'isotopie aquatique installée dans le texte.

*La déliquescence s'infiltrait partout. La pluie s'incrustait
jusque dans les concepts.* (p. 132)

Et toute diégèse est absente de la narration qui se présente comme le

déversement des souvenirs du narrateur. Celui-ci s'enfonce dans

...la géographie spacieuse des mots et l'archéologie insondable de la mémoire... (p. 11).

2- Etres, objets et la vieille demeure enfantine

La topographie de l'enfance dépeinte résulte, en particulier, du faire-sensoriel du je-narrateur spécifiant un faire cognitif. La notion de "directionnalité" nous a aidé à saisir la situation "orientée" du sujet. Celle-ci est "présupposée" par les figures de l'espace et par la formation discursive elle-même.

Le narrateur décrit et axiologise l'espace maternel qu'est la "vieille maison" parentale. Dès sa chambre et au travers de la fenêtre, il perçoit un cosmos anthropomorphisé où le mûrier stipule le symbole du noeud et de l'ombre maternelle. "Entortillement" mais aussi protection et délivrance sont associés pour mettre à nu les positions du sujet relatives à son histoire et à son devenir:

...l'enchevêtrement sombre et touffu constitué par la ramification des branches agglomérées en un obscur fouillis... (p.32)

De surcroît, le faire proxémique du sujet et le sème "phantasme" transparaissent par le biais de la métamorphose du mûrier. Quoiqu'irréductible, ce mûrier "centenaire" revêt des éléments propres à la symbolique maghrébine: ancien et prophétique, accueillant des oiseaux, il apparaît comme le médiateur entre le ciel et la terre, le passé et le présent.

...à l'intérieur de cet inextricable agglomérat de feuilles, de branches, de rameaux et de fruits (les mûres), qui reprenait son immobilité rigide, son apathie profonde et extraordinaire, sa pétrification effrayante, sa léhargie originelle... (p. 32)

La lumière artificielle jalonne l'itinéraire perceptif du narrateur et dès que sa compétence visuelle déchoit, d'autres véhicules sensoriels seront exploités. L'actant "obscurité" humanise les objets du monde naturel tout en estompant l'iconicité. Et partant, le processus de métaphorisation se déclenche. Le sujet observateur singularise son espace et dévoile sa préhistoire au moyen des jeux scripturaux tels que l'amplification, l'adynaton, l'alliance de mots ou la métonymie.

...jusqu'à ce que je ne puisse plus les discerner mais seulement les deviner, ou plutôt deviner leur existence alors qu'en réalité, je pouvais les sentir continuer à exister s'entrecroisant, s'entrepénétrant, se succédant les uns au-dessus des autres, au milieu des couches, des accumulations et des superpositions d'obscurité à travers laquelle jaillissaient de faibles froissements, de légers cris d'oiseaux comme étouffés, pelucheux, soyeux, plumeux... Comme si ces invisibles frémissements, ces soupirs inaudibles (...) préfiguraient -plus exactement- les plaintes, les gémissements (...) des membres les plus vieux de la famille, mourants et gisants... jacassant donc autour des êtres, des fantômes (...) dans ce seul et unique registre qui leur restait maintenat... mais qui n'attiraient plus l'attention de personne, à part ma mère et tante Fatma... (pp. 32 et 33)

Ersatz de la vue, la communication auditive dépasse les bornes du cadre visuel en créant un lieu incantatoire où la symphonie des oiseaux concourt à l'aspectualisation spatiale. Représentés soit par métonymie soit par synesthésie, les oiseaux et leur chant convoquent les figures quasi spectrales du père du narrateur et de sa dernière épouse que l'âge et la maladie ont ravagés. Cette association, fondée sur des termes contraires, renforce la nature du "phantasme" pris comme "un défilé étroit où le sujet doit aménager ses objets". Et ces moribonds occupent le devant de la scène grâce à un mouvement descriptif qui annule progressivement le sème

"humanité". Une sorte de mimétisme entre la demeure parentale et ces êtres dégradés s'installe et nous dit la mort *"dans sa dysharmonie et sa dimension repoussante"*. Par sa force isotopante, mort, déchéance et indifférence configurent autant d'indices du lieu troublant et de l'état thymique du sujet.

La longue séquence déjà citée nous amènerait à inférer que la tante Fatma est toujours vivante. Piège du je-narrant ou expérience psychique? Nous avons appris ailleurs que cette femme est morte depuis des années. Or, ses déambulations dans l'espace scriptural s'expliqueraient par sa mort tragique et par son attachement à la demeure familiale hantée. Aussi, suggèreraient-elles l'existence du *"temps erratique et imprédictible de l'esprit"* parallèle à celui du temps *"compté, légal"*.

...elles remontaient jusqu'à moi, ainsi que le bruit des pas traînants et gourds de tante Fatma, avec ce boitillement caractéristique... alors qu'elle avait dépassé la centaine mais n'en continuait pas moins à cavalier, à s'emballer... à travers la maison, jour et nuit, soignant l'épouse juive, grondant le père, plaisantant me mère; alors que moi je restais donc là, craignant que la vieille servante ne fasse brusquement irruption dans ma chambre ne me surprenne)... (p. 159)

Nous remarquons que des lexèmes antonymiques et des signaux présentatifs ont été mis à contribution dans le processus de figurativisation. Les nuances sémantiques des lexèmes verbaux manifestent le faire de la tante Fatma contrastant avec l'immobilité du sujet et dont la précarité émotive est traduite par la construction syntaxique. Contraste que l'emploi du connecteur *"alors que"* fera ressortir. Par ailleurs, *"l'ambivalence référentielle"* de l'imparfait -temps du passé et temps à valeur fictionnelle- conjure la *"référence ordinaire"* et marque l'émergence des plans de la conscience indépendants des bornes temporelles chez le sujet.

Ainsi, êtres et objets expriment et *"occultent"* le lieu avec autant plus de force qu'ils sont liés à l'imaginaire maghrébin. En outre, il ne nous a guère semblé

opérateur d'aborder séparément le rapport entre les différents ordres de "l'univers sensoriel" construit et la variété d'espace qui en découle: espace "multidirectionnel" relevant d'un autre mode de connaissance.

Or, nous tenons à souligner que les figures du jardin et des revenants disent un regard différent et une "mise à distance du monde". Ils actualisent un processus de pensée indirecte.

Somme toute, "le discours n'est-il pas ce lieu fragile où s'inscrivent et se lisent la vérité et la fausseté, le mensonge et le secret?".

3- La "densité sémique" d'un mot: le "calame"

Au terme du parcours, nous sommes à même d'affirmer que le je-narrant ne cesse d'exploiter la "dimension encyclopédique" des mots. Evidemment, il produit un certain "hermétisme" qui les affranchit de leurs "sémèmes" ordinaires et le "calame" en sera l'outil privilégié.

... Le calame ouvrait donc les portes de l'avenir et celle des sept cieux, grâce au griffonnage des lettres en forme d'arabesque incisant la planche coranique, griffant la matière végétale comme si (les mots, les lettres, les versets coraniques) coulaient de cette encre à base de plantes marécageuses ou de la pointe du roseau affilée, gonflant l'ampleur des choses, des événements, des situations... (pp. 94 et. 95).

En raison de la polysémie de "calame", nous avons été amenées à nous interroger sur sa catégorie morphologique. Ce mot, d'origine latine, désigne "le roseau dont les Anciens se servaient pour écrire". Mais "Qalam" désigne aussi, en arabe, "l'Ange-Intelligence" qui éclaire l'esprit de l'homme afin que celui-ci accède à la connaissance. Dans les deux cas, le "calame" agit comme intermédiaire entre le papier et l'écriture, l'homme et la connaissance: deux processus homologables.

Bref, l'intertexte de "*calame*" évoque le Coran, la science des lettres et "*la perception par le coeur*" et renforce, par là, la densité métaphorique. Dès lors, "*sous la pression d'autres signes*" -Ibn Arabi, les lettres, les portes de l'avenir, les sept cieux, etc.-, il oblitère le "*vraisemblable*". Au moyen du "*calame*", explicitant les lettres et l'écriture, le sujet précise l'enjeu: exorciser un passé troublant tout en reconstruisant la réalité "*par le chemin de la fiction heuristique*".

Conclusion

La spécificité du roman nous a amené vers le dépassement d'une notion qui, quoique pertinente, imposait des bornes à l'analyse qui allait être exposée: c'est celle du "*vraisemblable*", très ancrée dans le monde occidental. Nous savons, en effet, jusqu'à quel point ce concept, conçu comme "*représentation plus ou moins conforme à la réalité*" est relatif.

Nous avons refusé de voir dans ce roman un "*examen de la réalité*". Par contre, nous y avons perçu "*la mise en suspens*" de l'illusion référentielle qui appelle le "*jeu des mondes possibles*".

Nous aimerions rappeler les "*variations imaginatives*" que la littérature opère sur "*le réel*". Ainsi, le narrateur de *La Macération* prend des éléments de son vécu d'enfant qu'il décompose ensuite par des associations, des achronies, des énumérations successives des souvenirs lointains. Ces souvenirs et l'espace maternel s'imbriquent pour signifier un univers "*étrange*": celui de Rachid Boudjedra.

Polyphonique et très souvent redondante, son écriture exprime les métamorphoses de son quotidien et la distanciation dans cette "*re-description*" de la réalité. Et la maison parentale, où le "*je narrant*" construit et inscrit son expérience, devient une métonymie des temps des origines et de la candeur. "*Enfance et folie: deux moments d'innocence où l'homme retrouve et pressent les secrets du monde*".

Certes, le discours s'adresse à Marie, la maîtresse du narrateur. Nous, destinataires virtuels, nous y avons constaté que la lisibilité est assurée. Le repérage des détails synecdochiques et métonymiques, les images et des éléments d'un

métadiscours en témoignent.

Bien qu'appartenant à un *"universel esthétique"* différent de celui de l'auteur déclaré, nous avons voulu établir une *"relation impliquante"* avec cet objet culturel qu'est *La Macération*. Somme toute, des propos d'Umberto Eco ont constitué un alibi dans nos expériences de lecture. *"Le lecteur, dit-il, est libre de hasarder toutes les interprétations qu'il veut mais néanmoins obligé de refréner chaque fois que le texte cesse d'approuver ses par trop libidinales élucubrations"*.

NOTES

1- Cité par David Couty

2- Les citations parfois trop longues obéissent à la singularité de l'écriture de Rachid Boudjedra et ne prétendent en aucun cas suppléer à nos appréciations personnelles.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel:** *Langue et Littérature - Analyses pragmatiques et textuelles* - Paris, Hachette, 1991.
- BERTRAND, Denis:** Perception et actualisation spatiale dans *L'espace et le sens - Germinal d'Emile Zola* - Paris-Amsterdam, Editions Mades-Benjamins, 1985.
- BONN, Charles:** Structures profondes de l'imagination créatrice. Espace maternel et cité, dans *La Littérature Algérienne d'expression française et ses lectures - Imaginaire et discours d'idées* - Ottawa, Editions Naaman, 1974.
- CORBIN, Henri:** La gnoséologie. (p.90), Ibn Khaldun (p. 385) et Ibn Arabi et son école (p.402) dans *Histoire de la philosophie islamique* - Paris, Gallimard, 1986.
- COUTY, David:** *Le fantastique* - Paris, Bordas, 1986.
- DURAND, Gilbert:** Le symbole et le mythe dans *Figures mythiques et visages de l'oeuvre - De la mythocritique à la mythanalyse* - Paris, Dunod, 1992.
- HOURANI, Albert:** La época de los imperios europeos (1800-1939) - La era de los Estados-Nación (à partir de 1939) dans *La Historia de los Arabes* - Buenos Aires, Javier Vergara Editor S.A., 1992.
- KHAWAM, René R.:** Préface de l'oeuvre *Lo fantástico y lo cotidiano*, d'Ahmad al-Qalyoubi - Barcelona, Teorema S.A., 1984.
- KRISTEVA, Julia:** La productivité du texte, dans *Recherches pour une sémanalyse* - Paris, Editions du Seuil, 1969.
- SMYTH, Frank:** *El mundo de lo oculto: espectros y fantasmas* - Barcelona, Edit. Noguer S.A., 1976.
- ZARATE, Genéviève:** La compétence culturelle en langue étrangère: de l'ethnocentrisme à la relativité, Représentations du temps et de l'espace dans *Enseigner une culture étrangère* - Paris, Hachette, 1986. Etc.

Panel:

BOULE DE SUIF,
de GUY DE MAUPASSANT

BOULE DE SUIF,
DE GUY DE MAUPASSANT
PRESENTACION

Olga Steimberg de Kaplan
Universidad Nacional de Tucumán

Publicado en 1980, este cuento tuvo inmediato éxito. Se ponen de manifiesto en él las cualidades de cuentista de Maupassant: concisión, coherencia estructural, ritmo, claridad de estilo.

El marco histórico-político es la guerra franco-prusiana que finaliza en 1870 con la derrota de Francia. El espacio geográfico son las ciudades normandas de Ruan, Tostes, y el camino que las une y que continúa hasta Dieppe.

En *Boule de Suif*, el viaje funciona como soporte argumental y como resorte y eje estructural; marca un itinerario espiritual y temporal, en el sentido de que el viaje en sí significa hacer un camino, ocasiona cambios de conciencia, se produce en el transcurso del tiempo.

La historia narrada es sencilla: Motivados por intereses económicos, por su seguridad personal y (en el caso de las dos monjas), para cumplir una misión en el puerto del Havre, un grupo de diez viajeros se reúne en Ruan para marchar hasta Dieppe y desde allí al Havre, en un carruaje especialmente dispuesto para ese fin.

El mal tiempo y las dificultades del camino hacen que el viaje se atrase, y en su transcurso, cuando todos sufren la desesperación del hambre, *Boule de Suif*, “la gordinflona”, muchacha galante conocida por todos los otros viajeros, soluciona su necesidad ofreciendo a todos gentilmente su canasta llena de muy buena comida que ha preparado previendo cuatro días de viaje. Todos aprovechan el ofrecimiento, olvidando las diferencias sociales y morales. Llegan a Tostes, donde piensan pasar la noche y continuar al día siguiente. Pero sus planes se ven alterados porque el oficial prusiano, comandante de las tropas de ocupación que están en Tostes, se niega a dejarlos marchar si *Boule de Suif* no acepta tener relaciones con él antes. *Boule de suif* se niega terminantemente; ella ha enfrentado en Ruan a los soldados de la ocupación y por ello ha debido primero esconderse y después huír. No ha aceptado ningún trato con los enemigos. Pero ahora todos sus compañeros se unen para convencerla de que debe hacer el sacrificio por el bien general, hasta las monjitas ponen el ejemplo de mártires sacrificadas que han cometido acciones sólo aceptables porque con ellas han beneficiado al prójimo. Finalmente, acepta el sacrificio.

A la mañana siguiente, pueden marchar. Pero ninguno de sus compañeros de viaje la mira siquiera. Es la *mala mujer*, la “*cortesana*”, que no merece ni una mirada de las mujeres casadas y “*honradas*”, y mucho menos compartir sus provisiones, ya que todos ellos han hecho preparar algo, menos *Boule de Suif*, demasiado agobiada por los sucesos. Y llora amargamente su desconsuelo, sola, víctima de la injusticia de los hombres.

El relato está teñido de ironía, presente en distintos niveles. Y el título *Boule de Suif*, crea una imagen entre cómica y dramática, con sus connotaciones de apetitos no sólo carnales sino de alimentación. A ello se agregan epítetos como “*apetitosa*”, “*fragante*”, atribuidos al mismo personaje.

Efectivamente, toda la narración oscila entre lo cómico y lo trágico, entre la comedia y el drama. La situación misma de la guerra y ocupación de Francia por los prusianos, si bien sirve para crear una atmósfera de pesar general, da lugar a algunas pinceladas de humor irónico.

La Guardia Nacional, que desde dos meses atrás practicaba con gran lujo de precauciones prudentes reconocimientos en los bosques vecinos, fusilando a veces a sus propios centinelas y aprestándose al combate cuando un gazapillo hacía crujir la hojarasca, se retiró a sus hogares. (ob.cit., 10)

La delicada situación del grupo de personas que prácticamente huyen de su tierra y de sus casas entre soldados y enemigos victoriosos, protegidos por un salvoconducto cuya fragilidad se pone en descubierto cuando el oficial de Tostes les impide la partida por un motivo que mirado objetivamente resulta hasta ridículo, constituye en sí una situación dramática que en este caso pierde ese carácter de dramaticidad por el contraste con los intereses mezquinos y la casi absoluta inconsciencia del plano profundo de la situación que adivinamos en los personajes.

La estructura del cuento guarda una correspondencia perfecta con el desarrollo de los caracteres que logra el narrador.

La narración se divide en tres grandes bloques:

- 1) Cuadro general de la situación, partida de los viajeros en la madrugada y trayecto hasta Tostes.
- 2) Estadía en Tostes.
- 3) Partida de Tostes y trayecto final.

A su vez, cada uno de estos bloques puede subdividirse en secuencias que marcan no sólo el desarrollo de la intriga sino el desarrollo del carácter de los personajes.

En cada una de estas partes, el tiempo está perfectamente delimitado. La duración cronológica de la primera etapa del viaje, hasta la llegada a Tostes, es de 14 horas. En ese período, y por la fuerza de las circunstancias, se produce en el interior del carruaje un cambio en las relaciones entre los personajes, sobre todo de las tres parejas casadas y la “*Gordinflona*”, que muestra su generosidad y humanidad cuando necesitan alimentarse.

En la segunda parte, se producen una serie de confrontaciones:

a) entre los viajeros franceses y el oficial prusiano, que encarna al enemigo y que representa el poder y el desprecio del vencedor hacia el vencido.

b) entre la “*Gordinflona*” (cuyo nombre verdadero: Isabel Rousset, recién conocemos en este momento), y el oficial que la quiere someter.

c) entre la “*Gordinflona*” y sus compañeros de viaje. La nobleza de sentimientos de la protagonista, su naturaleza honesta y sincera, apasionada y generosa, choca con los razonamientos cínicos y acomodaticios de esas mujeres y hombres “*honorables*”, parapetados en una posición social que los protege, y una moral falsa.

d) en un plano más general, entre los ricos, que ocasionan las guerras, y los pobres, que la sufren.

En Tostes transcurren dos días y tres noches, lapso en el que transcurre la parte más significativa del relato.

El final del cuento puede fijarse a partir de la reiniciación del viaje hasta el destino final: el tiempo transcurrido en este caso va de la mañana temprano hasta la noche.

La intriga está muy bien construida. Sutiles hilos tejen la trama, obligando al lector a una atención constante para descubrir las señales que el narrador va dejando. En la segunda parte, nudo significativo del relato, por ejemplo, el oficial prusiano lee la lista de los viajeros cuando éstos llegan, en la que están consignados los datos personales de cada uno y su profesión. Esa noche, manda llamar a la “*Gordinflona*”, que regresa indignada de la entrevista, sin que se nos aclare por qué ni sus compañeros de viaje sospechen la causa. A la mañana siguiente nos enteramos, junto con los viajeros, que el coche no ha sido enganchado y que se ha dado orden de no partir. El suspenso, sabiamente creado, va “*in crescendo*”, hasta que conocemos la causa de la orden, y simultáneamente se inicia la lucha moral e interna que da significación y trascendencia a la narración.

La trascendencia del relato está dada justamente por el juego de planos a través de los cuales se desarrolla la intriga, el externo y el interno, el “*lógico*” y el

humano. En efecto, según la lógica de algunos de los personajes, si la “Gordinflona” se ofrece a todos los hombres, por qué no a éste. Pero en la moral personal del personaje, los prusianos, objeto del odio patriótico, sólo merecen el rechazo de todos y en todo (ella ha rechazado tenerlos en su casa, ha intentado estrangular a uno de ellos, etc.). Primitiva y radical, su moral no acepta componendas acomodaticias.

Los diferentes niveles de la narración ponen de manifiesto el talento narrativo de Maupassant. Hay en el cuento un constante juego engañoso entre los juicios convencionales que emiten los distintos personajes, y los juicios de los lectores sobre lo que es o debe ser.

Así por ejemplo, la sra. Loiseau dice:

-No podemos envejecer aquí. ¿No es el oficio de la moza complacer a todos los hombres? ¿Cómo se permite rechazar a uno? ¡Si la conoceremos! En Ruan lo arrebaña todo... Y hoy, que podría sacarnos de un apuro sin la menor violencia, hoy hace dengues, la muy zorra! (G. de Maupassant, “Bola de sebo”, en Cuentos, Edit. Aguilar, Madrid, pág. 29).

El desacuerdo objetivo deliberado entre este juicio emitido por un personaje y lo que el narrador expresa sobre el sentir íntimo de la “Gordinflona”, entre la presión a la que la somete el grupo de personas socialmente más “elevadas”, y la libertad a que tiene derecho todo ser humano, entre la frialdad e indiferencia de todos y el sufrimiento de la protagonista, llega a su clímax en la noche de la consumación del hecho.

Se percibe, como afirma Wayne Booth, un conflicto innegable entre las creencias expresadas por los distintos personajes excepto la “Gordinflona”, y las creencias que tenemos nosotros y que “*sospechamos tiene el autor*”, de lo que resulta una clara ironía.

La ironía está presente también en el estilo del narrador: en el lenguaje, en el juego entre lo pretencioso y lo coloquial en el lenguaje de los personajes, por ejemplo en las palabras de la señora Loiseau:

... el prusiano es un hombre muy correcto. Ha vivido sin trato con mujeres muchos días; hubiera preferido sin duda a cualquiera de nosotras; pero se contenta, para no abusar de nadie, con la que pertenece a todo el mundo. Respeta el matrimonio y la virtud, cuando es el amo! el señor! Le bastaría decir "Esta quiero", y obligar a viva fuerza entre soldados, a la elegida. (ob. cit., 30)

A la vez, las ironías, en su conjunto, responden a una visión del mundo y de la sociedad burguesa de la época. La voz del narrador omnisciente en tercera persona, pero sobre todo la voz del narrador-filósofo, que extrae verdades generales de hechos particulares, hace una crítica social, especialmente de la clase burguesa, que ha logrado posiciones de poder económico e incluso títulos nobiliarios por caminos oblicuos, pero que se cree superior y se apoya en su fuerza y en su capacidad de acomodarse a las diversas circunstancias.

El narrador-filósofo dice: *"...porque la indignación, como todo, es relativa y conforme al medio en que se produce"*. (ob. cit., 33)

Pero quizá la ironía mayor está dada por la atmósfera final del cuento, que termina entre los versos de La Marsellesa, contureados por Comudet, y los sollozos incontenibles de la "Gordinflona" que proclaman hasta qué punto el sentido de ese canto patriótico es traicionado por los mezquinos intereses de los hombres.

La crítica a la burguesía también está presente en diferentes niveles: la falta de patriotismo real, el predominio de los intereses económicos particulares por encima de cualquier interés general, la hipocresía y el cinismo, la falsa moral, no sostenida por verdaderas convicciones, la frialdad a nivel humano, la mezquindad. Ninguna nota negativa está ausente de la magistral pintura de esos burgueses pro-

vincianos, seres ordinarios que han crecido porque tienen poder económico y capacidad de hacer dinero. Frente a ellos, la autenticidad del pueblo, su generosidad, su honestidad.

Señalamos también la presencia del *humor*, que aligera momentos de gran tensión del relato:

“... se hallaron de pronto en la plaza, frente a la iglesia... donde se veían soldados alemanes. Uno mondaba patatas; otro, muy barbudo y grandón, acariaba a una criatura de pecho.... Uno lavaba la ropa de su patrona, pobre vieja impedida.” (p. 25) En este caso el humor está dado por el contraste entre la fuerza de los invasores y la debilidad de las mujeres que sin embargo les dan órdenes y se sirven de ellos.

En otros momentos, el humor distiende situaciones por medio de referencias jocosas a asuntos de intimidad sexual: pág. 31, o al comprobar la ignorancia de los millonarios (31), también por medio de referencias a asuntos religiosos que ponen de manifiesto la falsa religiosidad de algunos personajes (p. 32).

El humor está dado en otros casos por la descripción física de los personajes: el caso de la *“Gordinflona”*, o el de las monjitas, personajes estereotipados, que se acercan a la caricatura.

A cien años de la muerte de Maupassant, comprobamos la vigencia de un *“clásico”*. Un escritor que supo ver y mostrar aspectos de la naturaleza humana presentes en todas las épocas y agudizados en determinadas circunstancias. Con admirable estilo, nos pone ante hombres de todos los tiempos, señala sus fallas e indica el camino de los valores verdaderos e inamovibles.

STRUCTURATION DES CONTES DE MAUPASSANT - INTRODUCTIONS ET CLOTURES- ANALYSE DE *BOULE DE SUIF*

Irma Biojout de Azar
Universidad Nacional de La Plata

L'écrivain réaliste, qui conçoit le roman comme histoire, narre des faits dont il se juge témoin et dont il connaît le dénouement à l'avance. Tout est engendré par les événements et par des forces historiques. Les portraits reflètent le passé historico-social que les personnages qu'ils représentent ont vécu: les hommes et les choses sont ce que les circonstances leur ont permis d'être, et nous les voyons à travers les préjugés de leur époque. Hommes et femmes sont classés en catégories et deviennent des types. Maupassant choisit la formule du conte pour nous transmettre, non pas la vérité, "*rien que la vérité*", comme on prônait à l'époque, mais -comme il le dit dans la Préface de *Pierre et Jean* au sujet du roman réaliste -un "*groupement adroit de petits faits constants, d'où se dégagera le sens définitif de l'oeuvre*", ... "*en mettant en lumière, d'une façon spéciale, tous ceux qui seraient restés inaperçus pour des observateurs peu clairvoyants, et qui donnent au livre sa portée, sa valeur d'ensemble.*"

Bien que la formule du conte nous vienne d'un passé assez lointain, elle prend

sa forme définitive au XIXe siècle. Selon la définition d'André Vial, le conte est un récit court, à forme condensée, qui isole un seul élément, où l'effet de concentration est à son maximum, et qui suscite la complicité auteur-lecteur, leur fournissant à tous les deux un instant de gaieté, de pitié ou de tristesse. Le conte est à la fois bref et complet. Maupassant soumet bientôt le genre à des contraintes spécifiques qui lui sont propres: d'abord, l'influence du naturalisme, bien qu'atténuée, sur son esthétique, qui se manifeste par trois traits: la prédilection pour les Introductions en quelques lignes, les cadres rudimentaires et les conclusions abruptes. La deuxième contrainte est son besoin, au départ, de créer un espace familier et vrai, ce qui explique au début une certaine prépondérance du thème normand, et son évolution postérieure vers l'espace parisien, où il décrit surtout la vie médiocre des employés ou la vie mondaine. La troisième contrainte, enfin, c'est qu'il a une sorte de pré-vision de son texte et de ses limites, et même du nombre de ses pages. Deux sont les raisons de cette contrainte: d'un côté, la genre court était alors à la mode par réaction contre les excès des romantiques, et d'un autre côté, il écrivait pour la presse et les éditeurs exigeaient des textes pouvant tenir dans deux colonnes de journal ou ne dépassant pas trois cents lignes. Cette contrainte n'a pas entravé sa pensée, puisque des nouvelles comme *Boule de Suif* sont tenues pour modèles de perfection.

Par sa *structuration*, le conte est une oeuvre logiquement organisée, où les faits rapportés sont soumis à des règles rigoureuses de cohérence discursive, et il est à la fois un "*univers clos en lui-même*". Du début à la fin, dans cet espace fermé, se manifeste "*une figure fortement unifiée*", un personnage en général proscrit par l'esthétique classique, minutieusement élaboré. Dans l'art du conte, le commencement et la fin deviennent des parties constitutives importantes, qu'on est convenu d'appeler *paires minimales*. Nous allons nous limiter à observer l'organisation de ces "*paires minimales*".

Elles prennent des formes diverses chez Maupassant. D'abord, le cadre traditionnel, où le commencement est l'Introduction qui situe le récit en décrivant son espace, et la fin ou clôture est une explication objective ou réaliste, ayant un caractère humoristique, cruel ou abrupte. Cependant, ces cadres traditionnels étant

souvent longs, Maupassant préfère, appliquant la technique naturaliste, de les réduire ou tout simplement de s'en passer. Le lecteur est alors introduit directement dans le sujet, en général sous forme de dialogue; ou bien il assiste à l'étape finale du récit pour commencer à remonter les circonstances qui ont conduit à cette première situation. Dans ce dernier cas, les deux parties minimales ont subi un renversement total, et le retour dans les dernières lignes à la situation initiale achève le conte avec les mêmes circonstances du début, ce qui révèle son dessein de fermer le cercle. De cette façon, sans encadrement, le récit devient plus distant et impersonnel.

Mais Maupassant intervient beaucoup plus directement dans son récit, avec des "*paires minimales*" auxquelles il applique des techniques qui lui sont propres, et absolument originales. Par exemple, à l'heure du dîner on raconte des histoires. Alors le nombre de personnages se réduit à deux ou trois, dont l'un raconte et les autres écoutent, et la clôture est marquée, selon la nature de l'histoire, par un rire ou par une larme. Ou bien, trois modèles de présentations mettent l'accent soit sur le *portrait* d'un personnage central, dont le trait habituel est d'être quelqu'un de moyen, du commun, et alors la conclusion est la révélation de la véritable nature du personnage, présenté au début sous des apparences trompeuses. Soit sur une *idée* ou un *sentiment*, qui lui permettent de formuler clairement ses idées philosophiques ou morales, résumées en général dans la dernière phrase. Soit, enfin, sur l'*action*, associée souvent au *mouvement*. En effet, Maupassant met en marche ses personnages -et ce n'est pas une image que j'emploie- car ils vont en voiture, en bateau, en chemin de fer, en promenade, et *Boule de Suif*, en diligence. Cette technique, qu'il applique à peu près à une centaine de ses contes, lui permet d'encadrer naturellement une situation, et, en même temps qu'elle garde sa vivacité et sa couleur, elle en limite la durée et facilite la rupture nécessaire de la fin. Quand c'est l'action qui domine, la fin comporte un événement qui produit un revirement de l'action, un changement en sens contraire dans l'évolution des événements. C'est ce qui arrive dans *Boule de Suif*. La phrase finale -le fragment final dans notre cas- présente alors un caractère inattendu et produit une espèce de choc.

Dans d'autres encadrements on peut trouver des cérémonies familières diverses, la découverte d'une lettre, ou d'un document, ou d'un journal cachés, un

procès devant la justice, et, vers la fin de sa courte vie, des visions fantastiques.

En abordant la structuration de l'oeuvre d'un autre point de vue, nous laissons de côté la réponse aux questions Qui parle? Qui voit?, qui devraient nous conduire à établir la position de l'auteur et du narrateur dans le récit. Mais nous constatons par contre que l'ouverture, ne retenant que l'essentiel, répond aux questions Qui? Quand? Où? Quoi? Ce type de sélection du matériel relève de la technique du reportage, car, en effet, les introductions donnent en premier lieu des informations permettant de fixer rapidement les situations. ■ ne faut pas oublier que Maupassant a publié très fréquemment dans les quotidiens de l'époque et qu'il puisait ses sujets surtout dans les faits divers.

Le récit progresse dès lors suivant une autre voie -c'est aussi le cas de *Boule de Suif*- et s'achève le plus souvent par une *Diminution* ou une *Mort*. Le mot *Diminution* représente ici cette symbolique de gestes destructeurs ou agressifs, qui comprennent non seulement étranglements, armes à feu, couteaux... mais aussi et surtout des attitudes. Cette symbolique de gestes destructeurs, nombreux à la fin des contes, reproduit un état psychologique, et en même temps rend compte d'une expérience fondamentalement douloureuse, et la meilleure preuve en est, précisément *Boule de Suif*. La clôture est alors comme une chute, correspondant à la destruction physique et/ou morale de l'être. Elle est orientée vers une finalité absolument négative. L'Échec met fin à un acte désespéré, et *Boule de Suif* s'achève en nous laissant un vide immense et une profonde amertume. C'est par cette forte composante psychologique, par cette crise morale, qui s'ajoute à sa longueur, que *Boule de Suif* est une nouvelle plutôt qu'un conte.

Une fois arrivée à ce stade de ma "mini-recherche" sur ce "mini-sujet", j'ai éprouvé la curiosité de voir comment fonctionnaient les techniques sémiotiques appliquées par Greimas à son analyse de "Deux amis" dans son volume consacré à Maupassant, et essayer, dans le cas où elles seraient généralisables, de les appliquer à *Boule de Suif*, à un degré, bien sûr, et pour cause, très modeste. Je n'ai pas pu m'empêcher de sourire quand M. Guidoni, l'Ambassadeur de France, dans son discours inaugural, a fait allusion aux critiques littéraires qui éloignent le lecteur non prévenu de la beauté, du plaisir du texte. En effet, à partir d'un conte de trois ou

quatre pages, Greimas a fait un volume de 280 pages, avec le métalangage de la Sémiotique. Mais comme je ne suis pas sémioticienne, je n'ai pris pour mon analyse que quelques traits facilement abordables.

Nous nous centrons donc d'abord, et toujours par rapport aux paires minimales sur le *critère spacio-temporel* de cette segmentation, qui est toujours présent dans tout discours *narrant* des événements.

Du point de vue *temporel*, les premiers paragraphes nous situent dans une période temporellement déterminée, la guerre de 1870, qui n'est pas nommée, mais à laquelle on fait allusion à partir des effets de la défaite: "*des lambeaux d'armée en déroute, des hordes débandées, des légions de franc-tireurs, les derniers soldats français*". Quand Greimas analyse l'introduction de "*Deux amis*", il remarque que dans ce conte il n'y a aucune possibilité d'ancrage historique -datation ou allusion aux événements de portée socio-politique- parce que, par cette omission, Maupassant veut "*présenter dès le début la guerre comme un mal universel et absolu*". Il en est de même dans *Boule de Suif*: d'une façon explicite la guerre y est présentée comme un fléau, au même titre que les catastrophes naturelles: tremblements de terre, débordements de fleuves, sont mis au même niveau que les excès des armées triomphantes. La conclusion, explicite, en est la négation de la justice du ciel et de la raison de l'homme.

L'ancrage *spatial* est établi par la mention de plusieurs toponymes: "*entrer dans Rouen*", "*traverser la Seine pour gagner Pont-Audemer*", "*les routes de Darnetal et de Boisguillaume*", et plus tard le voyage à Dieppe et au Havre.

Un autre critère de segmentation est constitué par la *présence des sujets*. Le premier, qui sert de transition, est représenté par "*la ville*", "*la cité*", dominée par "*une attente épouvantée*", attendant "*les vainqueurs*". Le second est celui que Greimas appelle "*l'anti-sujet*". L'*anti-sujet* domine implicitement tout le texte; son pouvoir est virtuel dans l'introduction; il est caractérisé par un partage des tâches. Seul l'officier, mais déjà au cœur de la narration, dispose d'un pouvoir de décision. L'*anti-sujet* représente l'idéologie du pouvoir, de la domination, et il est minutieusement caractérisé dans le texte: "*les uhlands*", "*une masse noire*", "*l'armée allemande*", "*leur pas dur et rythmé*", leur "*voix inconnue et gutturale*", "*victorieux*,

maîtres de la cité, des fortunes et des vies". Le troisième sujet est la masse anonyme des habitants: face à "l'officier prussien", repris parfois par "il ", se dressent des "on" anonymes, généralisants: "on lui était reconnaissant", "on se disait enfin", "on ne se connaissait plus", "on s'enhardit", "on employa l'influence"...

Il s'agit donc, dans l'introduction, d'actants collectifs du point de vue narratif, en considérant leur comportement. L'anti-sujet est caractérisé, lui, par être le seul à avoir le pouvoir de décision.

Mais cette continuité du discours reçoit l'insertion de séquences intercalées, autonomes, que Greimas appelle "enchâssements": "Il y avait cependant quelque chose dans l'air", "l'odeur de l'invasion", ou "il apparaissait souvent quelque cadavre d'Allemand", ou une maxime: "Car la haine de l'Etranger arme toujours quelques Intrépides prêts à mourir pour une Idée", où les majuscules d'Etranger, Intrépides et Idée révèlent un traitement ironique. Le mot "Enfin" marque l'entrée dans la dernière partie de l'introduction, consacrée à l'organisation du voyage: à une époque de développement économico-industriel, où l'argent domine et s'érige une société nouvelle, on attribue une valeur économique au temps.

Dans la clôture, nous reprenons le concept de Diminution, marquée par la reconnaissance des erreurs d'interprétation, de jugement, aussi bien de *Boule de Suif* que du lecteur, et nous constatons le déplacement, ici, de l'anti-sujet, qui passe du Prussien aux voyageurs, "ces gredins qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite comme une chose malpropre et inutile". Et je cite telle quelle une des conclusions de Greimas au sujet de "*Deux Amis*", qui montre que sa théorie est parfaitement généralisable: "le mépris résultant de l'insertion de la conversation mondaine dans la structure de dominant versus dominé."

Cette approche de l'organisation du sens n'est que une manière d'aborder le texte, qui nous pennet de reconnaître certaines régularités, et surtout des modèles prévisibles de l'organisation narrative. Cette analyse fragmentaire nous permet de relever, d'inventorier, certains caractères sémiotiques généralisables d'un texte, en le comparant à d'autres textes du même auteur.

BOULE DE SUIF À TÔTES: PIÈGE ET CHUTE

Silvia Aida Anad
Universidad Nacional de Córdoba

Avant d'aborder le sujet proposé, il nous semble intéressant de chercher à dévoiler l'identité de notre héroïne dans ce récit sur la guerre de 70.

Qui est Boule de suif? quels sont ses origines, son métier? qu'est-ce qu'elle représente pour l'auteur?

Commençons par dire que Boule de suif est un personnage typique de Maupassant. Elle incarne la figure de la femme sensuelle qui n'est venue dans ce monde que pour plaire, et surtout, plaire au sens charnel du terme. Tout chez elle est plénitude, surabondance, exubérance. La fraîcheur de sa peau tendue, les contours arrondis de son corps éveillent tous les désirs, une sorte de goumandise sexuelle. D'ailleurs, l'auteur emploie des mots colorés pour remarquer, non seulement les traits charmants du visage, mais aussi la richesse de son apparence voluptueuse:

La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule

de suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses; avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir.
(p. 36-37) (1)

Issue d'une famille de paysans, Mlle. Elizabeth Rousset exerce son métier de femme publique à Rouen. Or, cette image de femme séduisante qu'elle inspire ne peut s'expliquer qu'en faisant allusion à la vision hédoniste de l'auteur sur la vie et sur l'amour. Pour Maupassant, la femme honnête n'existe pas. Dans son récit, il ridiculise la femme mariée, le sentiment de l'amour, la fidélité conjugale. Tout cela n'est que duperie car l'essence même de la femme est de plaire. Mme. Carré-Lamadon et la comtesse de Bréville sont des femmes adultères qui font du caractère légal du mariage, un "faisceau" de vertus:

Mais bientôt la conversation reprit entre les trois dames que la présence de cette fille avait rendues subitement amies, presque intimes. Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leurs dignités d'épouses en face de cette vendue sans vergogne; car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère. (p. 37)

Face à ces femmes hypocrites, Boule de suif apparaît comme un personnage authentique, dénué de tout préjugé. Sa tâche de prostituée exclut toute appréciation morale ou religieuse. Il s'agit d'un travail comme n'importe lequel, un moyen "honnête" de gagner sa vie.

Malgré son apparence séduisante, Boule de suif reste, au fond, une sentimentale. La scène du repas nous montre une fille sensible, au cœur tendre et généreux. À l'opposé de ces gros bourgeois qui agissent toujours par intérêt, Boule

de suif aime profondément sa patrie. Elle quitte le pays parce qu'elle ne supporte plus la présence de l'Allemand. La jeune femme sacrifie tout: sa maison, ses petits biens, sa sécurité et, marchant un peu à l'aventure, elle s'exile ailleurs, là où l'ennemi n'est pas encore arrivé:

-J'ai cru d'abord que je pourrai rester, disait-elle. J'avais ma maison pleine de provisions, et j'aimais mieux nourrir quelques soldats que m'expatrier je ne sais où. Mais quand je les ai vus, ces Prussiens, ce fut plus fort que moi! Ils m'ont tourné le sang de colère; et j'ai pleuré de honte toute la journée. Oh! si j'étais un homme, allez! Je les regardais de ma fenêtre, ces gros porcs avec leur casque à pointe, et ma bonne me tenait les mains pour m'empêcher de leur jeter mon mobilier sur le dos. (p. 43)

Sa condition de femme sans éducation se manifeste souvent par ses manières rustiques et son caractère irascible. En parlant politique avec les voyageurs, Boule de suif emploie en plein son franc-parler pour accuser les royalistes d'avoir complété et renversé Louis-Napoléon:

Mais Boule de suif aussitôt se fâcha, car elle était bonapartiste. Elle devenait plus rouge qu'une guigne, et, bégayant d'indignation- "J'aurais bien voulu vous voir à sa place, vous autres. Ça aurait été du propre, ah oui! C'est vous qui l'avez trahi, cet homme! On n'aurait plus qu'à quitter la France si l'on était gouverné par des polissons comme vous! (p. 43)

Mais, en revanche, Boule de suif méconnaît les hypocrisies, les avantages, la question d'argent. Par sa condition même, elle se verra confrontée à une situation qui mettra à l'épreuve ses sentiments.

2- Têtes et l'occupation

Ce mardi soir, lorsque la diligence arrive à Têtes, après quatorze heures de voyage, le bourg sombre sous l'occupation. La présence de l'Allemand a changé la physionomie de cet endroit paisible et campagnard. Les habitudes grossières de l'ennemi infectent l'air, avilissent les esprits, contaminent les moindres détails de la vie quotidienne. Têtes a pris un air étrange et barbare qui suscite la répugnance et le dégoût des paysans. En parlant à la comtesse de Bréville, Mme. Follenvie déclare:

- "Oui, madame, ces gens-là, ça ne fait que manger des pommes de terre et du cochon, et puis du cochon et des pommes de terre. Et il ne faut pas croire qu'ils sont propres. - Oh non! Ils ordurent partout, sauf le respect que je vous dois. Et si vous les voyiez faire l'exercice pendant des heures et des jours; ils sont là tous dans un champ: -et marche en avant, et marche en arrière, et tourne par-ci, et tourne par-là. - S'ils cultivaient la terre au moins, ou s'ils travaillaient aux routes dans leurs pays! - Mais non, madame, ces militaires, ça n'est profitable à personne! (...)" (p. 48-49)

Installés à l'Hôtel du Commerce et alors que les voyageurs dînent, Boule de suif est l'objet de sollicitations pressantes de la part de l'officier qu'elle refuse par "*dignité patriotique*". Ce refus crée une situation de conflit. Le Prussien décide d'interdire le départ des voyageurs tant que son désir ne sera pas satisfait.

Or, le comportement absurde du Prussien intensifie la pesanteur d'une ambiance qui, avec le passage des heures, des jours et des nuits, devient intolérable. Têtes ressemble à un univers clos, à une prison de guerre où ces passagers sont retenus par la force. Cette attente absurde vide le temps et l'espace de leur véritable signification. Dans cet endroit nuisible, les voyageurs adoptent des attitudes contradictoires.

3- Les voyageurs et Boule de Suif

Lorsque Boule de suif dénonce les mauvaises intentions de l'officier, une clameur d'indignation remplit la salle. Les voyageurs se montrent stupéfaits et contrariés. Ils se pressent autour de cette fille pour la soutenir moralement. Comudet, qui peu avant, lui aussi, avait fait sa proposition, considère cette demande comme un outrage impardonnable:

Cornudet brisa sa chope en la reposant violemment sur la table. C'était une clameur de réprobation contre ce soldat ignoble, un souffle de colère, une union de tous pour la résistance, comme si l'on eût demandé à chacun une partie du sacrifice exigé d'elle. (p. 56)

Mais la nuit endurec les coeurs, refroidit les esprits et ces jugements lancés avec trop d'empressement, commencent à se modifier. Le lendemain, une nuance de froideur et de mépris éloigne ces bourgeois de Boule de suif. Ils se montrent agacés, l'accusant en silence de ne pas avoir su trouver un arrangement convenable pour les débarrasser de cette situation:

Le déjeuner fut bien triste; et il s'était produit comme un refroidissement vis-à-vis de Boule de suif, car la nuit, qui porte conseil, avait un peu modifié les jugements. On en voulait presque à cette fille, maintenant, de n'avoir pas été trouver secrètement le Prussien, afin de ménager, au réveil, une bonne surprise à ses compagnons. (p. 57)

Ce comportement hostile s'accroît avec le passage des heures. Vendredi matin, les passagers se réveillent de mauvaise humeur, "avec des visages fatigués et des coeurs exaspérés". Ils éprouvent de la haine pour cette fille qui continue ferme dans son refus. Loiseau qui ne tient plus, déclare son désir de "livrer cette

misérable pieds et poings liés à l'ennemi". De son côté, le vieux comte, politicien habile, entrevoit une issue beaucoup plus diplomatique. Ses mots: *"Il faudrait la décider"* (p.60) laissent pressentir qu'il a déjà envisagé la conjuration.

A partir de ce moment, le complot se met en marche. La froideur s'évanouit. Les comploteurs cherchent à persuader la fille par la sympathie et la cordialité. Ils se montrent accueillants, même familiers. Pour la première fois, un conservateur orléaniste se promène à côté d'une prostituée, faisant figure de père adoptif:

Il lui parla de ce ton familial, paternel, un peu dédaigneux, que les hommes posés emploient avec les filles, l'appelant: "ma chère enfant", la traitant du haut de sa position sociale, de son honorabilité indiscutée. (p.64-65)

Le complot se noue. Les conspirateurs agencent les arguments de leurs intrigues en exploitant deux aspects fondamentaux de la personnalité de Boule de suif; d'une part, sa *"pudeur patriotique"* qui l'empêche d'accepter le Prussien, de l'autre, sa ferveur religieuse. Lorsque Boule de suif revient de la cérémonie de baptême, elle se montre très émue, laissant voir que la question religieuse lui tient à coeur.

A partir de ces deux éléments, les comploteurs forcent les démarches de leur pensée pour ordonner les faits qu'ils empruntent à l'histoire et à la religion, et présenter à cette fille, la vision d'un monde qui se définit par la grandeur patriotique et par une nouvelle échelle de valeurs religieuses.

4- Les conspirateurs et leurs intrigues

Nous tacherons de suivre maintenant, le processus dialectique des conspirateurs. En premier lieu, ils s'approprient du principe de Machiavel:

"la fin justifie les moyens"

Comment appliquent-ils ce principe à l'histoire et à la religion?

Ils fouillent dans l'histoire cherchant à dégager les faits d'un héroïsme stoïque.

Ils remarquent alors la grandeur patriotique de ces femmes des temps anciens et modernes qui, comme Judith, Lucrèce et Cléopâtre, ont fait de leurs corps, un véritable "*champ de bataille*". Cet élan patriotique leur a permis d'arrêter le conquérant et de délivrer leurs pays de la tyrannie de l'envahisseur.

Or, il faut souligner ici que l'absurde de ce raisonnement tient au décalage qu'il y a entre la grandeur héroïque de ces femmes et le sacrifice de Boule de suif, qui n'a d'autre conséquence que de débarrasser les voyageurs d'une situation tracassante.

En second lieu, ils s'appuient sur les principes de la religion qu'ils détournent de leur signification profonde. En effet, ils enlèvent à la morale religieuse, l'idée de péché et de châtement pour représenter un monde affranchi du sentiment de culpabilité et de punition.

Dans cette vision déformée de la religion, tout est permis quand le "motif est pur". L'Eglise absout les crimes, les forfaits, les massacres pourvu qu'ils soient accomplis "*pour la gloire de Dieu, ou pour le bien du prochain*" car, ce qui compte aux yeux du Seigneur, ce n'est pas l'acte mais "*la pensée qui l'inspire*".

L'invention des deux bonnes soeurs attribuent à ces bêtises une autorité morale presque "*sacrée*".

Enfin, les comploteurs parviennent à créer un monde imaginaire qui ressemble, par son caractère à la fois absurde et comique, à celui de la réalité concrète. Cette similitude empêche Boule de suif de discerner le vrai d'avec le faux. Elle tombe dans le piège et cède à la demande de l'officier.

5- Conséquences: IMMEDIATES

Ce dimanche matin, lorsque la voiture est attelée, tout semble rentrer dans la normalité. Les classes dirigeantes ont repris leurs attitudes hautaines et dédaigneuses, faisant sentir à Boule de suif sa condition de prostituée. La fille est humiliée et méprisée. Le fiacre donne l'image d'un monde qui se définit par les antagonismes et les luttes sociales. Et alors que la diligence continue sa marche pour Dieppe, que les passagers mangent leurs repas devant cette femme méprisée,

Comudet, qui se rend compte de la situation, est le premier à exprimer son désir de vengeance. Il chantonne d'un air indifférent La Marseillaise.

MEDIATES

En opposant cette femme à ces gros bourgeois de Rouen, Maupassant ridiculise les classes dominantes du pays, qu'il méprise profondément. Il dénonce les hypocrisies, les avantages, les moeurs perverses et les faux principes religieux de la haute société. Enfin, cet aspect de profit que prend la lutte chez Maupassant, renforce la vision d'un monde foncièrement pessimiste qui anéantit l'espoir dans l'avenir de l'homme et de l'humanité.

NOTES

MAUPASSANT, Guy de: *Boule de Suif - La Maison Tellier* suivi d'autres contes, Paris, Gallimard, 1973 pág. 27 à 76. À partir de maintenant les citations feront référence à cette édition.

BATAILLE DE FEMMES

Pierina Lidia Moreau
Universidad Nacional de Córdoba

Dès que les passagers montent dans la diligence qui vales conduire à Dieppe, deux groupes se forment: celui des hommes et celui des femmes. Celles-ci serrent les files en un vrai clan, et cette solidarité féminine s'exerce contre une autre femme.

Rappelons tout d'abord les portraits des trois femmes qui constiuent ce clan.

Mme. Loiseau est présentée ainsi:

(Sa femme) grande, forte, résolue, avec la voix haute et la décision rapide, était l'ordre et l'arithmétique (...) (p.34). (1)

Plus loin, il y a cette remarque: "*Mme. Loiseau, qui était de la nature des orties...*" (68) et aussi: "*...le tempérament populacier de Mme. Loiseau...*"(59).

Quand à Mme. Carré-Lamadon, nous lisons que:

(...) beaucoup plus jeune que son mari, (elle) demeurait la consolation des officiers de bonne famille envoyés à Rouen en garnison (...) toute petite, toute mignonne, toute jolie, pelotonnée dans ses fourrures (...) (35)

Insistant plus loin sur la légèreté de cette dame, on nous informe qu'elle "avait connu beaucoup d'officiers et (qui) les jugeait en connaisseur..." (58) de telle manière qu'à la vue de l'officier allemand,

Les yeux de la jolie Mme. Carré-Lamadon brillaient et elle était un peu pâle, comme si elle se sentait déjà prise par l'officier. (60)

Et le trait est encore souligné à la page suivante:

La gentille Mme. C-L. semblait même penser qu'à sa place elle refuserait celui-là moins qu'un autre (61)

Quant à la comtesse de Bréville, elle est

(...) fille d'un petit armateur de Nantes (...) (elle) avait grand air, recevait mieux que personne, passait même pour avoir été aimée par un des fils de Louis-Philippe (35)

Dès le début, le narrateur met l'accent sur un détail saillant du caractère de ces dames: vulgarité de Mme. Loiseau; légèreté de Mme. Carré-Lamadon; condescendance de la comtesse de Bréville. Ces trois femmes, qui ne se connaissaient pas (ou presque pas) avant cette rencontre fortuite, se sentent obligées de faire un front commun contre la quatrième femme qui monte dans la diligence:

(...) la conversation reprit entre les trois dames que la présence de cette fille avait rendues subitement amies, presque intimes. Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leur dignité d'épouses en face de cette vendue sans vergogne' car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre

confère. (37)

Après avoir su le penchant de Mme. C.L. pour les jeunes officiers, il est facile d'apprécier l'ironie de la dernière phrase qui correspond au concept que Maupassant se fait au sujet des femmes de la haute société.

Car Maupassant les estime moins que les prostituées. C'est la raison pour laquelle le personnage de Boule de Suif est dépeint avec tant de sympathie en même temps qu'avec beaucoup de réalisme:

La femme, une de celles appelées galantes... Petite, ronde de partout, grasse à l'ard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges (...); peau luisante... gorge énorme..., elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir... pomme rouge... bouton de pivoine... deux yeux magnifiques... bouche charmante,... quenottes luisantes et microscopiques (36-7)

Reprenons notre sujet: la bataille des femmes.

Au même moment de l'action, c'est-à-dire au moment où les voyageurs prennent place dans la diligence, correspond le paragraphe suivant:

Aussitôt qu'elle fut reconnue, des chuchotements coururent parmi les femmes honnêtes, et les mots de "prostituée", de "honte publique", furent chuchotés (...) (37).

Ce paragraphe souligne bien, si besoin était, l'existence de ce clan dont nous parlions plus haut, car, comme nous avons déjà cité: "L'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confère".

Cependant, après plusieurs heures de parcours, une circonstance imprévue, mais qui était prévisible, la faim, vient produire des effets inattendus et indésirés: "On ne pouvait manger les provisions de cette fille sans lui parler" (42). Alors,

Mmes. de Bréville et Carré-Lamadon qui avaient un grand savoir-vivre, se firent gracieuses avec délicatesse. La comtesse surtout montra cette condescendance aimable des très nobles dames qu'aucun contact ne peut salir, et fut charmante (42).

Et, quand Boule de Suif raconte avec émotion qu'elle a quitté Rouen par patriotisme, il nous est dit: "*Elle grandissait dans l'estime de ses compagnes*" (43), et encore: après que Boule de Suif a déclamé sa foi bonapartiste et sa haine de la république, l'attitude de la comtesse et de Mme. C-L. est à la fois illogique et spontanée:

Cependant la comtesse et la manufacturière, qui avaient dans l'âme la haine irraisonnée des gens comme il faut pour la république, et cette instinctive tendresse que nourrissent toutes les femmes pour les gouvernements à panache et despotiques, se sentaient, malgré elles, attirées vers cette prostituée pleine de dignité, dont les sentiments ressemblaient si fort aux leurs. (44)

Tout de suite après, nouvelle marque d'estime: Le froid intense de la nuit se faisant sentir, Mme. de Bréville propose sa chauffette à Boule de Suif.

Plus loin quand, arrêtée la diligence à Tostes, Boule de Suif avoue à ses compagnes l'exigence de l'officier allemand à laquelle elle vient d'opposer le plus ferme des refus,

Les femmes surtout témoignèrent à Boule de Suif une commisération énergique et caressante. (56)

Cependant l'obstination de Boule de Suif à se refuser aux désirs de l'officier

allemand, unie au désœuvrement et à la peur du temps et de l'argent perdus, produisent, au moment du déjeuner,

...comme un refroidissement vis-à-vis de Boule de Suif, car la nuit, qui porte conseil, avait un peu modifié les jugements. (57)

Pendant la promenade le malaise s'accroît: si bien d'abord "les dames parlaient toilette" pourtant "une certaine contrainte semblait les désunir". (58)

La situation devient plus grave quand le bel officier allemand passe devant ces dames. Alors,

les trois femmes mariées ressentaient une grande humiliation d'être ainsi rencontrées par ce soldat dans la compagnie de cette fille qu'il avait si cavalièrement traitée. (58)

Plus tard, en l'absence de Boule de Suif qui est allée à l'église assister au baptême, la conversation des trois femmes tourne tout naturellement autour d'elle. Mme. Loiseau, par exemple, prononce des mots durs et même grossiers suivant un raisonnement peu compliqué:

Puisque c'est son métier, à cette gueuse, de faire ça avec tous les hommes, je trouve qu'elle n'a pas le droit de refuser l'un plutôt que l'autre (59)

Et aussi:

Moi, je trouve qu'il se conduit très bien, cet officier. Il est peut-être privé depuis longtemps; et nous étions là trois qu'il aurait sans doute préférées. Il respecte les femmes mariées (...). Il n'avait qu'à nous prendre de force avec ses soldats. (59)

Dans la conspiration qui va suivre, le rôle des femmes sera capital: *"Les femmes se serrèrent, le ton de la voix fut baissé."* (60) Et les apports qu'elles y font sont assez surprenants:

Ces dames (...) trouvaient des délicatesses de tournures, des subtilités d'expression charmantes, pour dire les choses les plus scabreuses. (60)

La critique implicite dans le paragraphe précédent et celle, explicite, contenue dans le suivant rabaisent ces dames plus bas que Boule de Suif:

(...) la légère tranche de pudeur dont est bardée toute femme du monde ne recouvrant que la surface, elles s'épanouissaient dans cette aventure polissonne, s'amusaient follement au fond, se sentant dans leur élément, tripotant de l'amour avec la sensualité d'un cuisinier gourmand qui prépare le souper d'un autre. (60)

Les conspirateurs passent à l'attaque. Il s'agit maintenant d'entourer Boule de Suif d'exemples puissants de sacrifices féminins, où l'honneur cède devant des causes plus sublimes. Puis on la laisse réfléchir, mais on ajoute un petit détail cuisant pour elle:

(...) au lieu de l'appeler "Madame" comme on avait fait jusque là, on lui disait simplement "mademoiselle", sans que personne sût bien pourquoi, comme si l'on avait voulu la faire descendre d'un degré dans l'estime qu'elle avait escaladée, lui faire sentir sa situation honteuse. (62)

Au moment du dîner, la religion elle-même vient en aide aux conspirateurs

dans la personne de la bonne soeur la plus âgée qui assure que les saints

(...) avaient commis des actes qui seraient des crimes à nos yeux; mais l'Eglise absout ces forfaits quand ils sont accomplis pour la gloire de Dieu et pour le bien du prochain. (63)

Et cette religieuse qui, jusque là, avait tenu un rôle muet et effacé, au point que "on la croyait timide", se montre d'un coup "hardie, verbeuse, violente" pour justifier, en somme que "la fin justifie les moyens". (63)

Maintenant le dernier acte de la tragicomédie peut arriver. Pendant la promenade, le comte (avec le savoir-faire qui lui vient d'une longue lignée de diplomates) fait tomber les dernières défenses de Boule de Suif, qui ne se refusera plus aux prétentions de l'officier.

Ce soir, l'absence motivée de Boule de Suif provoque, de la part de ces dames, des "allusions spirituelles et discrètes", augmentées par les effets du champagne. Encore une fois, Mme. Loiseau résumera la situation plus tard, en tête-à-tête avec son mari et dans son style vulgaire:

Tu sais, les femmes, quand ça en tient pour l'uniforme, qu'il soit Français ou Prussien, ça leur est bien égal. (68)

L'obstacle étant levé, les voyageurs peuvent repartir. Au moment de monter en voiture, Boule de Suif se montre troublée, honteuse, timide, ce qui n'est pas un empêchement pour que le clan des femmes -reformé- la méprise ouvertement. Des expressions telles que "contact impur", "petit salut impertinent", "regard de vertu outragée", le montrent assez et, comble d'hypocrisie, "l'on se tenait loin d'elle comme si elle eût apporté une infection dans ses jupes" (69). La pauvre fille, silencieuse et humiliée, se voit maintenue à l'écart de la conversation mondaine qu'engagent Mmes. de Bréville et Carré-Lamadon.

L'heure de la faim arrive encore une fois. Tout le monde a apporté des provisions, sauf Boule de Suif qui n'a pas eu la présence d'esprit d'y penser.

Personne évidemment ne songe à l'inviter à partager le repas. Boule de Suif se sent maintenant méprisée, ignorée dans son sacrifice, "*malpropre et inutile*", elle, qu'on avait convaincue de l'héroïsme de son consentement en faisant miroiter devant ses yeux les grands exemples de l'histoire et de la religion.

Alors, Boule de Suif commence à pleurer en silence. La comtesse et Mme. Loiseau s'en aperçoivent, et celle-ci, avec son insolence habituelle, murmure: "*Elle pleure sa honte*".

Ces mots sont comme la porte qui se ferme ou comme le couvercle qui tombe sur la pauvre malheureuse.

La courbe décrite dans et par la relation passagère entre ces dames et Boule de Suif retombe à zéro. Tout rentre dans l'ordre, dans l'ordre des gens bien posés, bien pensants qui, d'après Maupassant, font semblant de ne pas voir, de ne pas connaître ce qui dérange leur monde bien construit et bien défendu.

Cette "*bataille de femmes*" qui constitue à mon avis un des aspects originaux du conte de Maupassant, relève d'une observation psychologique correcte bien qu'un peu linéaire.

La femme occupe une place fondamentale dans l'univers de Maupassant et constitue un des thèmes obsédants de son oeuvre, parfois naïve, parfois gauche, parfois confiante, souvent trompée ou abusée dans sa bonne foi, alternativement victimaire et victime, comme les dames de la diligence et la pauvre Boule de Suif.

La femme qui possède (ou prétend posséder) une certaine catégorie sociale et donc morale devient facilement juge et bourreau de l'autre, la femme de morale plus que légère ou considérée inmorale.

Naturaliste pas trop convaincu, Maupassant se sert de cette confrontation entre femmes dites "*honnêtes*" et fille publique et, sans faire de thèse ni de réquisitoire, nous présente une situation véridique baignée dans une atmosphère provinciale qui ajoute à la saveur du tableau.

A nous, lecteurs de la fin du XXe. siècle, nous revient de tirer la leçon qui convient à notre époque et qui peut s'exprimer ainsi:

L'hypocrisie déguisée sous le manteau de la légalité ne se

circonscrit pas à un moment déterminé de l'histoire ni aux personnes qui y vivent, mais continue à mener le monde en faisant tomber dans le piège habilement tendu de l'héroïsme des âmes simples et sincères

NOTE

- 1- Les numéros des pages correspondent à l'édition Folio de *Boule de suif*, *La Maison Tellier* et autres contes. Paris, Gallimard, 1983; p. 25 à 72.

INDICE

Primera Parte:

El Espacio - L'Espace

El espacio de la mujer en la Literatura Medieval Francesa	9
Los espacios en <i>Candide ou L'Optimisme</i> de Voltaire	23
El espacio novelístico y el aprendizaje de Julian Sorel	33
Tiempo y espacio en <i>Una Cópula Baldía</i> (Sobre una Complainte de Jules Laforgue)	47
Quelques espaces claudeliens	57
Les espaces littéraires dans " <i>Les faux monnayeurs</i> " d'André Gide	65
L'espace du dedans	75
El espacio en <i>La pierre qui pousse</i> de Camus	83
El narrador y el mundo en <i>El extranjero</i> Camus	95
L'espace du tragique dans <i>Les chaises</i> d'Eugene Ionesco	105
La ambigüedad de los espacios en <i>Détruire, dice</i> de Marguerite Duras	119
L'espace urbain comme aliénation	129
Les espaces privilégiés dans <i>Vendredi ou les Limbes du Pacifique</i> de Michel Tournier	141
Le traitement de l'espace dans <i>Vendredi ou les Limbes</i> <i>du Pacifique</i> de Michel Tournier	153
Un visage: Miroir d'espaces	161
L'espace chez Patrick Modiano	173
El espacio de la escritura femenina	183

Segunda Parte:

Lo Fantástico, lo Maravilloso, El Cuento de Hadas

Le Fantastique, Le Merveilleux, Le Conte de Fees.

L'univers imaginaire dans le roman <i>Le Chevalier au lion</i> de Chretien de Troyes	199
-----------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Imágenes deshumanizantes en la obra de François Rabelais	209
La tentation du fantastique chez Emile Zola conteur	219
Le fantastique dans "Le Horla" de Guy de Maupassant	237
Vivencias fantásticas en dos cuentos de Maupassant	243
El discurso del deseo como generador de lo fantástico	253
El corazón de una flor sin corazón (acerca de lo maravilloso en <i>Nadja</i> de Breton)	265
Jules Supervielle: La poesía de lo Fantástico	279
Picasso en dos poemas de Paul Eluard	289
Paseos Nocturnos por la ciudad en Patrick Modiano	299
Le monde fantastique de Corinna Bille <i>Le Salon ovale</i> et autres livres	307
L'écriture de " <i>La Macération</i> ": un espace disant un discours de l'imaginaire	319

Panel:

Boule de Suif: de Guy de Maupassant

<i>Boule de Suif</i> , de Guy de Maupassant	331
Structuration des contes de Maupassant. Introductions et clotures. <i>Analyse de Boule de Suif</i>	339
Boule de Suif à Tôtes: Piège et chute	345
Bataille de Femmes	355

**Se terminó de Imprimir
en el mes de Mayo de 1996.
en Editorial COMUNICARTE
Itzaingó 167 - 7º Piso
Tel./fax: 054-51-235401
5000 - Córdoba - Argentina**

